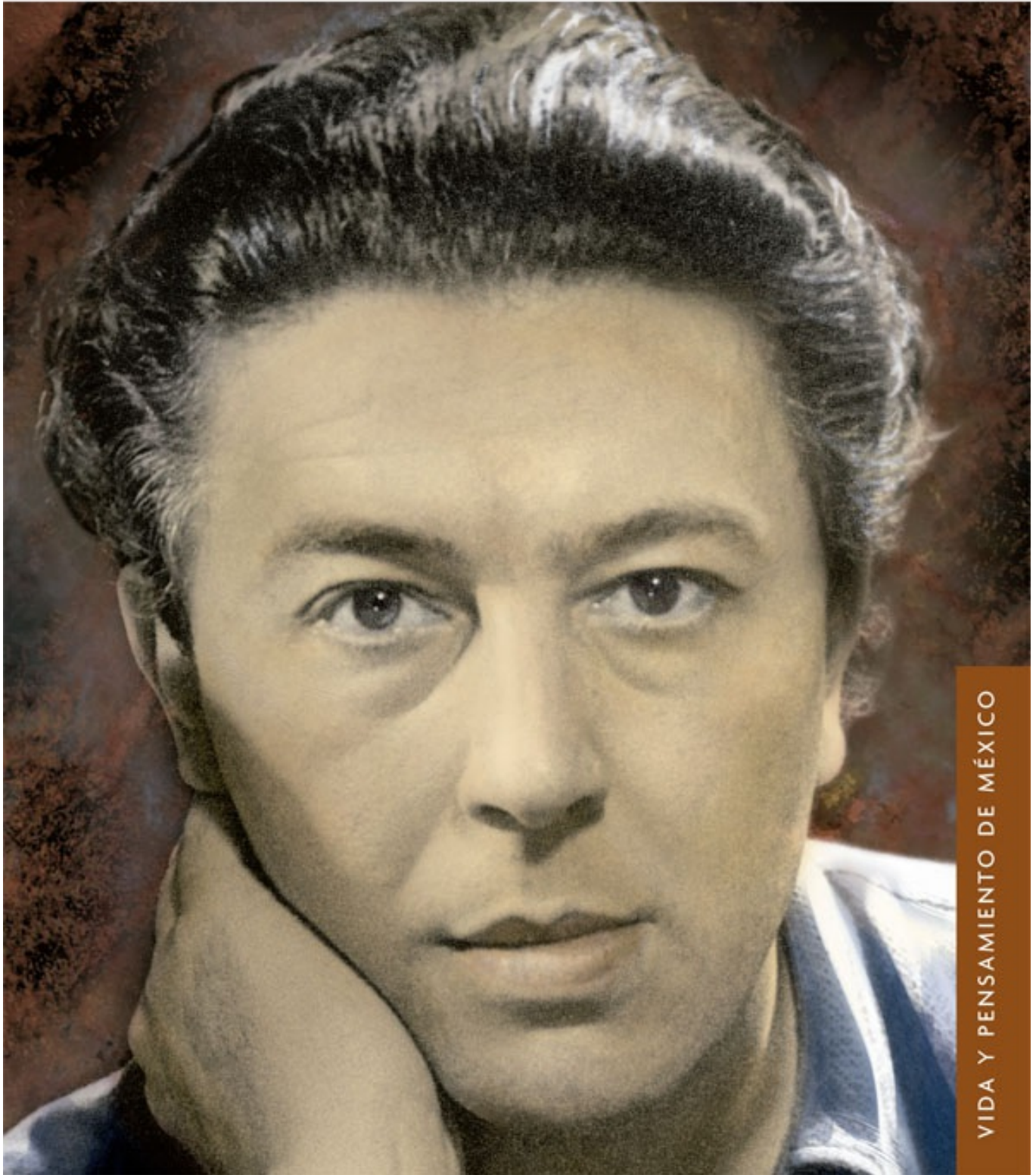


André Breton en México



Fabienne Bradu



VIDA Y PENSAMIENTO DE MÉXICO

Acerca de la autora

Fabienne Bradu es una de las escritoras más notables del México de hoy; ha publicado bajo nuestro sello *Señas particulares: escritora* (1987), *Ecos de Páramo* (1989), *Antonieta (1900-1931)* (1991), *Damas de corazón* (1994), *Otras sílabas sobre Gonzalo Rojas* (2002) y *Artaud, todavía* (2008).

VIDA Y PENSAMIENTO DE MÉXICO

ANDRÉ BRETON EN MÉXICO

FABIENNE BRADU

André Breton
en México

Primera edición, 2012

Primera edición electrónica, 2013

Fotografía: André Breton, 1930

© Man Ray Trust / ADAGP – Somaap / Telimage – 2011

D. R. © 2012, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.

Empresa certificada ISO 9001:2008



www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:

editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc. son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicana e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-1553-4

Hecho en México - *Made in Mexico*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

¿QUÉ SE SABÍA DEL SURREALISMO EN MÉXICO
ANTES DE LA VISITA DE ANDRÉ BRETON?

¿QUÉ SABÍA ANDRÉ BRETON DE MÉXICO ANTES DE
REALIZAR EL VIAJE?

EL VIAJE

LA ESTANCIA EN MÉXICO

EL VIAJE A MONTERREY

EL VIAJE A MORELIA, PÁTZCUARO Y GUADALAJARA

LAS CONSECUENCIAS DEL VIAJE A MÉXICO

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL SURREALISMO
EN MÉXICO

BREVE CRONOLOGÍA DE LA ESTANCIA DE ANDRÉ
BRETON EN MÉXICO

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Pero yo sé algo: como las sectas gnósticas de los primeros siglos cristianos, como la herejía cátara, como los grupos de iluminados del Renacimiento y la época romántica, como la tradición oculta que desde la Antigüedad no ha cesado de inquietar a los más altos espíritus, el surrealismo —en lo que tiene de mejor y más valioso— seguirá siendo una invitación y un signo: una invitación a la aventura interior, al redescubrimiento de nosotros mismos; y un signo de inteligencia, el mismo que a través de los siglos nos hacen los grandes mitos y los grandes poetas. Ese signo es un relámpago: bajo su luz convulsa entrevemos algo del misterio de nuestra condición.

OCTAVIO PAZ, “Estrella de tres puntas:
el surrealismo”, 1954

INTRODUCCIÓN

El viaje a México es un episodio célebre en la vida de André Breton, principalmente a causa del encuentro que propició entre el poeta francés y el exiliado ruso León Trotski. Pero si se piensa que la estancia de Breton en México cubre casi cuatro meses, del 18 de abril al 1 de agosto de 1938, es entonces imposible reducir el episodio a la sola colaboración con Trotski, que desembocó en el *Manifiesto: Por un arte revolucionario independiente*. ¿Qué hizo André Breton durante casi cuatro meses en México? Ésta es la pregunta a la cual este libro intenta contestar.

México no dejó grandes huellas visibles en la obra de André Breton posterior a su visita. En cambio, pese a las circunstancias desfavorables de su estancia y pese al mito que quiere que su paso por México hubiera resultado inadvertido, la presencia del poeta francés dejó una huella, a un tiempo abundante y polémica, en la prensa mexicana y en los intelectuales de la época. Suscitó adhesiones, tal vez las menos, y virulentas reacciones en contra del surrealismo, de su persona y de sus posiciones políticas que buscaban preservar a toda costa la independencia del arte frente al marxismo ortodoxo. El tenor de estas reacciones revela, por parte de sus detractores, una mezcla de ignorancia, de incompreensión y, sobre todo, de mala fe dictada por la obediencia militante.

Al proponer aquí un recuento exhaustivo de las reacciones que despertó la presencia de André Breton en México, quisiera mostrar la temperatura intelectual y política en la que se inscribió su visita

y sin la cual sería imposible entender el impacto de sus escasas intervenciones públicas. Si gran parte de los artículos que se publicaron en torno al surrealismo o con el pretexto de la presencia de Breton en el país no son de buena calidad, esto no significa una ausencia de reacciones, como a veces se ha querido sugerir en algunos trabajos sobre el tema. (Por ejemplo, la visita de Paul Éluard a México, en 1949, fue mucho más fantasmal que la de André Breton.) Como se verá, la misión cultural de Breton fue deliberadamente sabotada por el Partido Comunista francés y su homónimo mexicano. Pero al boicot sistemático se añade un desconocimiento general del surrealismo, que sólo desmienten unos contados poetas y artistas mexicanos, tan bien enterados de los objetivos y de las realizaciones del movimiento como sus contemporáneos franceses. En nuestros días, la figura de André Breton se recorta, agigantada, sobre la historia de la literatura. El surrealismo fue uno de los momentos más brillantes de las búsquedas que conmovieron al siglo. Pero en 1938, en México, el surrealismo era, salvo para unos cuantos, una nebulosa difícil de descifrar en sus múltiples ramificaciones que atañían al arte, a la política, al psicoanálisis y a la vida misma. Como lo señala Octavio Paz: “el surrealismo es un movimiento de liberación total, no una escuela poética”.

Otro ingrediente de peso para entender la atmósfera que buscó encubrir la visita de Breton, es la indisoluble mezcla de malinchismo y xenofobia que obnubila el imaginario mexicano. ¿Qué venía Breton a enseñar a los mexicanos en materia de surrealismo si, como él mismo lo ratificó con palabras célebres, México era poco menos que una encarnación viviente y cotidiana del surrealismo? Se recurrió a las legendarias leyes de hospitalidad y de cortesía mexicanas para subsanar el agravio de un mal recibimiento debido a las consignas comunistas. De la misma

manera, la xenofobia salió a flote para disimular la razón política del boicot, al disfrazar los ataques con pseudoargumentos estéticos.

Tal vez, con más justicia, este libro debiera titularse *Cómo México recibió a André Breton* por el énfasis que pone en los documentos mexicanos. No obstante, ante la imposibilidad de reconstruir en el detalle la estancia del poeta desde su propia perspectiva, nos pareció que éste era un camino adecuado para aproximarse a la misma meta. También es preciso decir que, pese a la existencia de estudios sobre el episodio mexicano, aún faltaban documentos que reunir, preguntas que responder, en fin, completar lo hecho y proponer una suerte de balance en la ocasión del centenario del nacimiento de André Breton. Este libro es una modesta contribución al conocimiento de un momento de su vida. No aspira a entregar espectaculares revelaciones sobre su estancia, ni pretende arrojar una nueva luz interpretativa sobre el surrealismo. No es sino un *collage* acompañado de algunos comentarios. Está destinado a los estudios de Breton, quiero decir, a sus amigos vicarios.

¿QUÉ SE SABÍA DEL SURREALISMO EN MÉXICO ANTES DE LA VISITA DE ANDRÉ BRETON?

Pocos poetas o artistas de México conocían a Breton personalmente; no eran muchos más los que lo habían leído. Casi todos los comentarios previos a su visita, sobre el surrealismo o una obra de Breton en particular, se circunscriben al ámbito de la revista *Contemporáneos*. Por ejemplo, en octubre de 1928, Jaime Torres Bodet hace, en el número cinco de la revista, la siguiente reseña de *Nadja*:

Confieso no poseer, para estimar la obra de André Breton, el circunstanciado conocimiento de su existencia que, en las primeras páginas de *Nadja*, reclama el crítico. Y es que un acontecimiento no se desprende de la vida que lo proyecta, para adquirir validez individual, sin un poco de decrepitud en la gloria, una orilla de tiempo en las acciones o una perspectiva de distancia en la admiración. Envejecer... ¡qué ocupación más deliciosa! ¡Lástima que se necesite emplear en ella la vida!

No es el marco vivo de la anécdota, sin embargo, el que, a mi gusto, ceñiría mejor la novela de André Breton, sino el de la leyenda, menos real y acaso menos improbable. Convertir la existencia de cada ser en el principio de su pintoresca mitología ¿no es el significado esencial, la dirección y la excusa de todo realismo? ¿Y qué intentan, en efecto, los suprarrealistas sino ganar a la realidad —a la más aguda, a la más sólida— el dominio siempre eludible de la metafísica?

Desde este ángulo de observación, cada pequeño detalle anecdótico de una vida debería atravesar la cristalización de una o de varias muertes para llegar, en depurado instrumento de análisis, a las manos del crítico. Sin duda para suplir esta pobreza de mitos de una existencia demasiado joven, sin duda también para ayudar al comentarista —que él entiende sólo en funciones de intimidad— André Breton ha intercalado, en las páginas de *Nadja*, varias fotografías de sus amigos (Benjamin Péret, Robert Desnos y Paul Éluard) y varias tarjetas postales que representan los sitios de París en que desarrolla lo que, con cierta benevolencia de la imaginación, podríamos llamar su argumento: la estatua de Étienne Dolet en la Plaza Maubert, el “Marché aux Puces” de SaintOuen, la librería de “L’Humanité” y la cervecería de “La Nouvelle France”.

Dentro del movimiento en que el libro transcurre, estas instantáneas, dos veces súbitas, recuerdan las fotografías inmóviles del cinematógrafo que Jean Cocteau evoca en *Le Mystère laïc*. “Una casa es distinta en la fotografía y en el cinematógrafo”, dice. Y agrega: “aun cuando nada se mueve, el cinematógrafo registra el tiempo que pasa. Nada intriga más que una fotografía, en medio de una película”.

Pero no se reduce a esta intermitencia de retratos imprevistos la voluntad confidencial que, fuera del psicoanálisis —en que no cree muy profundamente—, desnuda ahora a André Breton. Para ayudar a la fotografía, demasiado limitada en sus hallazgos, acude por eso al relato autobiográfico y, al revés de los acuarelistas —que encierran colores evasivos dentro de un marco duro—, ciñe él con una blanda ventana de alucinaciones el contorno real de los personajes que asoman, de trecho en trecho, en la calle de su anécdota.

Los pequeños capítulos que quisiéramos limitar por consiguiente de *Nadja* (un relato dentro de otro y otro dentro del primero) se unen por una cadena de sugerencias imperceptibles como, en el plano de un observatorio, los puntos de una región afectada por un mismo movimiento sísmico o como los nudos de una red nerviosa muy delicada en un corte seccional de anatomía. Algunos de ellos, entre los que cuenta la representación de un melodrama en el *Théâtre des deux masques*, cobran a veces calidad de positivos espasmos. Otros, meras historias de aparecidos, son, a pesar de los datos concretos con que intentan disimularse, especies un poco vagas de experiencias espíritas, contactos

del instinto con lo inexplicable cotidiano, lagunas de la razón en que “el capricho de la hora deja flotar lo que flota”.

Se advierten en seguida las posibilidades, las posibilidades fáciles de novedad que este procedimiento ofrece al artista, haciendo surgir en un ambiente sin compromisos cada asunto y cada cosa como problemas vivos, *actuales*, y despertando en todo instante una atención de otro modo adormecida. Uno de los recursos más frecuentes de Chirico —el pintor que André Breton debe preferir— consiste precisamente en instalar, dentro de una naturaleza muerta, un busto de yeso; en amueblar un paisaje o, por lo menos, en mezclar dos culturas en un choque violento de tradiciones: bajo un cielo italiano, de azul líquido y puro, un templo griego, o una bestia apasionada (un caballo de crines retóricas, por ejemplo) sobre una atmósfera irrespirable, de granito, como la que cristaliza sólidamente las uvas en la siesta de Mallarmé.

La costumbre de trabar ciertas ideas según una regla invariable de asociación, acaba por imponer a los sitios, a las ciudades y a las personas que vemos un mismo aire de familia, es decir: un mismo aspecto de respetabilidad y de cansancio. Salvando todas las sanciones, la aventura del arte no es otra cosa que la de romper ese nexo conyugal. El adulterio —tan aburrido en la vida, a partir de Mme. Bovary— ha conservado, en el arte, toda su riqueza de importación. De aquí que un buen sector de escritores, pintores y músicos contemporáneos se empeñe en disociar ese mundo tácito de convenciones en que la honradez no es, a menudo, sino máscara de la cobardía.

“El verdadero realismo consiste en mostrar las cosas sorprendentes que la costumbre impide ver.” Lo romántico, lo falso del suprarrealismo es, por lo contrario, esta afición suya al color local, esta teoría de los ambientes en que se afana y en donde, como en un laberinto, su credulidad supersticiosa se pierde. Un paisaje, una plaza pública, el semblante de un amigo ¿qué son sino la expresión de un contrato? Los árboles, las nubes, las figuras, todo parece haberse puesto de acuerdo para reunirse en la realidad. Penetrar un paisaje, tocar “el árbol que no nos deja ver el bosque” equivale, por eso, a rescindir ese contrato anterior, fundado en el artificio, sustituyendo a una costumbre de la imaginación, una nueva experiencia de los sentidos. ¿Hasta qué punto el autor de *Nadja* ha realizado para la literatura esta liberación que los buenos pintores de

hoy inician con fortuna para las artes plásticas? Así formulada, la pregunta no dejaría de inquietar a los lectores, a nuestro gusto demasiado sumisos, que tiene ya entre los jóvenes.

Liberación, regreso a la naturaleza, fe en la espontaneidad de la vida, todas estas tendencias se cruzan como hilos conductores de una misma electricidad en el juego de palabras cruzadas que la obra de Breton representa para la psicología. Pero estos valores —de indiscutible actitud moral— no son siempre, en arte, argumentos significativos. Entre la libertad que se posee y la que se conquista, hay una diferencia que el espíritu varonil aprecia con deleite. Sólo de la última se enriquece nuestra virtud y es ella precisamente la que no encuentro aún bien organizada ni en el cuadro general del suprarrealismo ni en la novela insinuante y movediza de André Breton.

Rehuir las dificultades de la composición trae siempre en arte, como castigo lógico, la sujeción a un nuevo compromiso. En el caso de *Nadja* es la sujeción a una ley de invariable *coincidencia*. Más caprichosa, lo reconozco, que la de simple causalidad ¿es acaso por eso menos apremiante en sus exigencias? En la ruleta de acontecimientos en que el autor y la protagonista apuestan sus vidas, el azar se reduce así a un juego de sorpresas gemelas. Durante todo el libro, ninguno de sus personajes podrá hablar de otro sin en seguida evocarlo como por un conjuro. Ninguna relación normal será compatible en este criterio de pueril monotonía. ¡Cuánto más rica en consecuencias verdaderamente poéticas la preocupación estricta del misterio que anima las *Historias extraordinarias* de Edgar Poe! Frente a esta manía de convertirlo todo en milagro, la actitud artística viene a ser la de convertir, a su vez, todo milagro en transparencia, en aire mismo de nuestra respiración.

En alguna parte de la novela de André Breton, *Nadja* —que se llama así “porque, en ruso, es el principio de la palabra esperanza y no es sino el principio”— propone el autor el siguiente juego, del que parece haber surgido el libro todo: “Di algo. Cierra los ojos y di algo. No importa qué: una cifra, un pronombre. Así: dos... ¿Dos qué? Dos mujeres. ¿Cómo están? De negro. ¿Dónde se hallan? En el parque. ¿Qué hacen?... Anda, ¡es tan sencillo! ¿Por qué no quieres jugar? Así es como yo me hablo a mí misma cuando estoy sola y cuento toda clase de historias... Más aún, así es como vivo”. Sólo que, en *Nadja*, cada figura que aparece quiere ser

única en su género y, a fuerza de multiplicar los casos singulares, el lector acaba por perder las proporciones de lo original. La monotonía de lo extraordinario no es ni mucho más aventurada ni mucho más agradable que la otra y, al acertar con la última letra de este juego de palabras cruzadas, advertimos que el mejor enigma no es, casi nunca, el que lo parece.

Es un comentario reservado o escéptico, que quizá no sorprenderá a los conocedores de la obra de Jaime Torres Bodet, poco proclive a los experimentos vanguardistas. Un año después, el poeta y ensayista Jorge Cuesta arriesgará a propósito de “Robert Desnos y el surrealismo” unas observaciones que delatan no sólo un mejor conocimiento del surrealismo, sino también una mayor perspicacia en cuanto a sus logros y contradicciones. De este artículo, publicado en el número 18 de *Contemporáneos*, de noviembre de 1929, he aquí el fragmento alusivo a André Breton:

André Breton tiene una figura atlética y una cabeza robusta de revolucionario, pero la cortesía con que mide su conversación lo hace parecer excesivamente afectado al lado de la exaltación natural que ponen en su discurso sólo las proporciones de su salud, y parece crecido y retórico, al contrario, el arrebatado elocuente de su voz al lado de la ironía, de la fuerza espiritual que desde dentro lo vigila. Igual que como convence y entusiasma y adquiere prosélitos, se hace entre los mismos sospechoso y se murmura de él. Yo imagino que es ardua su labor para conservar su influencia, cuando su fisonomía está desmintiendo públicamente la sinceridad de su conducta. Su culto, en efecto, y el culto del grupo que encabeza, es el misterio, pero frente a un espíritu tan ávido y tan violento como el suyo, se vuelve dudoso aquel que no se revela. En *Nadja*, ese bello libro que es una enumeración de misterios, se acusa su resistencia a no tocarlos, a conservarlos fotográficos, a sospechar de sí. Pero entre los misterios que perdona y él mismo, en el momento en que hay que tomar partido, no hay vacilación posible: se prefiere a él y su contradicción se desprecia, y acaso se reconoce entonces que su libertad

personal, que atribuye a la libertad de sus misterios, no se consigue, al contrario, sino a sus expensas. Pues esto viene a ser Breton: un libertador de misterios, un perdonador de su libertad; el misterio que se conserva en sus manos es como el cordero que se conserva vivo en las garras del león: se conserva vivo porque es perdonado.

[...] Un día, la tarde del cual me había pasado leyendo *Los paraísos artificiales*, Breton contó en la noche su experiencia con el *haschish*: había sido la misma que la de Baudelaire, exactamente con iguales palabras, y hasta el ambiente de las dos era idéntico. Nunca podré disculparme de haber leído esas páginas de Baudelaire, precisamente éstas, pocas horas antes de que Breton coincidiera con ellas. Pues intenté sospechar de él con tan poco éxito delante de mí como si hubiera intentado sospechar, al contrario, de Baudelaire. Había dos hechos iguales, pero eran dos hechos distintos, y los he comparado entre sí con la misma sorpresa con la que hubiera visto a mi imagen en el espejo vivir independientemente, saludarme y marcharse sin que yo me moviera.

El fragmento también delata que Jorge Cuesta conoció a André Breton en París cuando, justo después de la salida de la controvertida *Antología de la poesía mexicana moderna*, el poeta mexicano viajó a Europa. Jorge Cuesta se quedó unos escasos dos meses en la capital francesa, entre fines de mayo y fines de julio de 1928, y curiosamente ninguna de sus cartas conocidas registra el encuentro con André Breton, propiciado por Alejo Carpentier y su amigo Robert Desnos. Sin embargo, en un artículo publicado el 6 de mayo de 1935 en *El Universal*, Jorge Cuesta evoca su encuentro con André Breton, a propósito de la publicación de *Los vasos comunicantes*. El artículo se titula:

EL COMPROMISO DE UN POETA COMUNISTA

Uno de los más vivos recuerdos que guardo de mi paso por París es el de la persona de André Breton. Un encuentro con André Breton es uno de

esos sucesos que no se pueden olvidar. La leyenda que flota en torno a la escuela literaria gobernada por él, no es sino el reflejo del misterioso brillo que emana de su personalidad extraordinaria. Cuando llegué a París, sólo reservas tenía para el sobrerrealismo; mi conocimiento de sus intimidades se hizo a través de Alejo Carpentier, quien conoció a Robert Desnos en La Habana; pero el entusiasmo del escritor cubano, que era casi un entusiasmo de prosélito, no disminuyó mis reservas, con todo y que era causa de mi curiosidad; por el contrario, el entusiasmo tiene la virtud de despertar en mí la desconfianza y el recelo: al contacto de su calor, el alma se me hiel. A casa de André Breton, por lo tanto, entré doblemente acorazado: la otra coraza era mi detestable francés: no habituado todavía a hablarlo y escucharlo, tenía que hacerme repetir casi todo lo que se me decía, y después no oía la repetición; no me dejaba el zumbido del bochorno. Me aproveché de mi confusión para decirle algunas imbecilidades sobre el arte zapoteca; pero éstas, que sólo aspiraban a la superfluidad y al olvido, tuvieron la mala suerte de trastornar la información que André Breton poseía, y que tenía a la mano; hubo necesidad de discutir, hubo necesidad de que insistiera yo en lo que dije, no, ciertamente, porque lo pensara, sino porque era lo que expresaba mi francés. Por fin, creo que Breton se dio cuenta de que era mi francés y no yo quien lo estaba informando sobre el arte precolombino de México o creo que en ese momento entraron sus habituales huéspedes, miembros del grupo que encabezaba. Entonces pude apartarme y dedicarme a escuchar a mis anchas, sin violentar a las palabras, haciéndolas recibir el sentido que les concede, no el conocimiento del lenguaje, sino la necesidad de no parecer descortés en la conversación. Entonces entendía el francés con una admirable claridad; cuando menos ningún compromiso exterior me impedía pensar que lo entendía: no tenía necesidad de demostrarlo.

André Breton acababa de escribir su contestación a la encuesta de *Le Monde* sobre la literatura proletaria. Ignorante del sentido político que tenía la cuestión para el grupo, los aplausos con que fue recibida la lectura que hizo Breton del documento con una voz enfática y declamatoria, me parecieron el colmo de la adulación. Sin embargo, en ese momento se me hizo explicable el poder que ejercía su persona en torno suyo. Y también la melancolía con que Breton consideraba las

virtudes magnéticas de su personalidad; pues, por decirlo así, toleraba, pero no autorizaba sus efectos. Este matiz me reveló la verdadera fuerza de su espíritu. En el mismo rasgo, no obstante, algunos de sus amigos y compañeros de literatura habrían de señalar unos cuantos meses más tarde al espíritu del traidor. Por lo que a mí toca, vencidas mis reservas, en la facultad de traicionar a su propio éxito se me demostraba la autenticidad de su capacidad para fascinar y vivir en medio del peligro, en una situación constantemente comprometida.

Una situación así es la que ha mantenido André Breton, y con él todo el grupo sobrerrealista dentro del comunismo. El sobrerrealismo es un movimiento poético que ha soportado el aislamiento y la distancia a que la realidad condena a la poesía, y que se ha planteado el problema de hacer *vivir* a la poesía en el seno de la realidad, es decir, con el mayor grado de responsabilidad posible. Planteado como un movimiento revolucionario, el sobrerrealismo se vio, de pronto, obligado a definirse respecto al comunismo, aunque en la realidad política, es un movimiento que se propone hacer una revolución *total*. André Breton y los suyos se declararon comunistas, *por afinidad*. Una adhesión de esta clase ha tenido que merecer las reservas del Partido Comunista francés, que no ha estado dispuesto a aceptar la adhesión, no de unas personas, sino de una doctrina literaria, que pretende nada menos que revolucionar a la realidad por medio de la poesía, por medio de la magia de la palabra. El sobrerrealismo, a su vez, ha tenido que sufrir la prueba de demostrar en cada ocasión que *La revolución sobrerrealista* —título de la primera revista literaria del movimiento— es, en efecto, *El Sobrerrealismo al Servicio de la Revolución*, título de la publicación que sustituyó a la primera.

En la declaración a que me refiero, André Breton salvaba el compromiso de sostener el sobrerrealismo como una manifestación revolucionaria, en contra de “la literatura proletaria” en que el comunismo ha encontrado su única manifestación ortodoxa dentro de la literatura, precisamente porque no cabe *dentro* de ella. La primera pregunta dentro de la encuesta rezaba como sigue: “¿Creéis que la producción artística y literaria sea un fenómeno puramente individual? ¿No pensáis que deba o pueda ser el reflejo de las grandes corrientes que determinan la evolución económica y social de la humanidad?” La

respuesta de Breton era categórica: en la producción artística y literaria no se presencia el reflejo, sino la propia evolución social de la humanidad: también hay un determinismo poético; también, y sobre todo en la poesía, la sociedad no se refleja, sino deviene y se determina.

Esta declaración no podía dejar satisfechos a los marxistas. Desde que la escuché, la entendí como una controversia. Si hay algo cuyo entendimiento le está absolutamente prohibido al marxismo, es que la poesía pueda tener *por sí misma* una función revolucionaria. Un equilibrio demasiado difícil, por lo tanto, me parecía el que André Breton se empeñaba en mantener. Pues sólo un abismo hay entre el espíritu que reconoce el poder subversivo de la palabra, y el que no ve su utilidad revolucionaria sino en la renuncia a ese poder. Mi impresión fue que no tardaría el tiempo en que Breton y el comunismo se verían irremediabilmente divorciados.

Este divorcio no se verifica todavía. Acabo de leer *Los vasos comunicantes*, una de las últimas obras de Breton. En ella el conflicto adquiere los más sutiles caracteres; pero Breton todavía no renuncia ni a la dignidad de la poesía ni a la promesa revolucionaria del comunismo. Podría pensarse que es el comunismo quien está comprometido con Breton, pero no habría modo de hacérselo conocer a esta doctrina. Por eso es más emocionante la angustia intelectual que en el alma de Breton se presencia. En rigor, ya su propia conservación exige que su espíritu fortalezca también a su adversario: en ese libro se propone nada menos que demostrar el proceso dialéctico y materialista del sueño, *así como* de la poesía. Lo extraordinario es que en estos conflictos insolubles es donde Breton encuentra el aire que conviene a su respiración excepcional; otro espíritu se asfixiaría allí, sin remedio; pero no el de Breton, cautivado por la imagen del poeta que *supera la idea deprimente del divorcio irreparable entre la acción y el sueño*.

La posición comunista de Breton se expresa como sigue: el sueño y la poesía son por excelencia —y fisiológicamente— las actividades revolucionarias de la vida. Para que el comunismo revolucione la sociedad, tiene que proceder de acuerdo con la misma fisiología. ¿Cómo dar al comunismo la capacidad y la eficacia revolucionaria de soñar?

Una tesis de esta naturaleza no podrá sino desconcertar a los comunistas, las limitaciones de cuya doctrina no les permiten considerar

en toda su amplitud el problema revolucionario. El pensamiento de Breton habrá de parecerles demasiado *poético*, demasiado en desacuerdo con la realidad *material*, para que tenga un significado dentro de ella. Será el premio que tendrá Breton por haber tomado los propósitos revolucionarios del comunismo al pie de la letra, y por haber querido ponerse, sin mengua de sí mismo, “al servicio de la revolución”.

La importancia de este artículo reside en la exposición y en el vaticinio. Cuando Breton llega a México, el divorcio pronosticado por Jorge Cuesta ya se ha consumado de manera formal: el Partido Comunista francés expulsa a Breton de sus ortodoxas filas. Sin embargo, toda la discusión que está en el origen de la expulsión seguirá siendo para Breton el combustible de su imposible sueño: la integración entre el arte y la acción revolucionaria. Esta misma discusión no es otra que la que traerá a México, tres años después de que Jorge Cuesta la sintetizara con tanta claridad y lucidez en su artículo de *El Universal*. Asimismo, el poeta mexicano vislumbra que la actitud obtusa y beligerante de los partidos comunistas de aquí y de allá frente a las tesis de Breton. Lo que se jugará en México, para Breton y el magro grupo surrealista de 1938, es la esperanza de una última carta: que la conjunción soñada pueda darse en alianza con el trotskismo. Pero, como se verá, la esperanza resultará una ilusión más, tanto por los problemas intrínsecos de la relación entre arte y política como por los devastadores efectos del estallido de la segunda Guerra Mundial.

Tiempo después, Jorge Cuesta habría de volver sobre la personalidad de André Breton y las contradicciones del surrealismo, en unos apuntes que no publicó en vida. Según María Stoppen, la editora de sus ensayos críticos, estas páginas podrían datar de 1936 o 1938, es decir, poco antes o durante la visita de Breton a México.

En el sueño encuentra Breton el modelo para la obra de arte. La imitación de la naturaleza la convierte el suprarrealismo en la imitación del sueño, y todavía un día descubre que la imaginación, para no distinguirse del sueño, sólo necesita fluir con libertad, sin que ninguna presión exterior la modifique y a ninguna ambición deliberada alimente. ¿Pero quién la alimenta a su vez? ¿Quién alimenta al sueño? No es la realidad, sino la realidad fracasada. Pero si ella lo nutre no es para completarse o para corregirse con él. Es tiempo de advertir que lo que en el sueño se completa es el sueño mismo y que aquel acto fallido al que se pretende que el sueño recompense y que en él se origina, no podrá ser, por eso mismo, sino el propio sueño fallido. La rebeldía no se manifiesta en el sueño. El tropiezo en la realidad es lo que la constituye: fracasar es la rebeldía. El sueño es como la venganza de Dios.

Las equivocaciones orales, los tropiezos, los actos fallidos, entre los que considero el suicidio y toda clase de muerte accidental, tienen un sentido, como el sueño. En cada tropiezo hay la voluntad de tropezar. Bienaventurados los que fracasan porque su fracaso es el triunfo de la voluntad que se rebela.

Qui je hante?, se pregunta Breton en el comienzo de *Nadja*. Si alguien ha tenido para mí la consistencia y la insistencia de un fantasma es él. ¿Se da cuenta y es por eso que intenta disminuir cortésmente su presencia, casi alejarla, casi suprimirla? A nadie le conozco esta presencia física tan incisiva, tan feroz, que ningún disfraz, ningún disimulo puede ni gobernar, ni contener. Vi a Breton como haciéndose violencia a sí mismo siempre, para no dilatarse, para conservarse una proporción humana, cortés. Su esfuerzo sólo acentuaba para mí la constante amenaza de su extensión y de su desbordamiento. Por mi parte, es seguro que no podía ocultar la exasperada incomodidad en que me ponía, ni sofocar mi ansiedad cuando le atribuía a mi timidez y a mi torpeza para expresarme en el idioma que, resistiéndome, me obligaba a permanecer constantemente extranjero, lo que no me salvaba, por otra parte, de su cercanía brutal. El mismo hechizo me había encontrado, si bien menos distinto, en sus libros y sigo encontrando todavía, ahora sí con menos confusión. No lo puedo decir sin angustia.

Cada momento siento más inminente su opresión y más fatal mi incapacidad de evadirme. Confieso, es decir, no puedo ocultar que me

trastorna. Quisiera bien descubrir la manifestación de que me hace víctima y salvarme; pero querría más entonces, ayudar yo mismo a la duración del engaño en que oscureciera. No tengo temor de escribirlo, pues bien sé que no es mi incredulidad ni mi candor lo que allí juego, que no es mi razón siquiera, sino un encantamiento que aun cuando pudiera evitar el artificio que me lo produce, o aun cuando pudiera medirlo penetrando en el pensamiento, en el propósito de Breton, y que él no intenta ni podría identificar, por lo demás, con él no lograría ni ridiculizarlo ni suspenderlo. No tengo, pues, ese temor, o esa pretensión ahora que reúno los apuntes que mi libertad recoge. Pues no puedo ocultar también que la guardo, por la misma razón de que la pierdo allí.

El artificio, si así puedo llamarlo, pienso que reside en su desdén. Me seduce, me atrae este ademán que se desprecia en el mismo instante en que se dibuja. Me seduce este acto que se cumple contra la voluntad que obedece y que lo desprecia hasta hacerlo parecer como un acto gratuito. Y me interesa seguir el progreso de esta fe oculta que no fatiga el peso (o la falta de peso) de este desdén en cuya atmósfera crece y se robustece cuando se cree que va a languidecer y a enflaquecerse. Me apasiona esta lucha donde la fatiga, ajena, y que él finge propia por escrúpulo de honradez, o no finge, sino adquiere solamente, le hace decir (lo que no puede menos, como desafiándole, que exaltarme):

“No observo menos con qué habilidad la naturaleza trata de obtener de mí toda clase de *désistements*. Bajo la máscara del fastidio, de la duda, de la necesidad, trata de arrancarme un acto de renunciación en cambio del cual no hay favor que no me ofrezca. “*Autrefois, je ne sortais de chez moi qu’après avoir dit un adieu définitif à tout ce que s’y était accumulé de souvenirs éclatants, à tout ce que je sentais prêt à s’y perpétuer de moi-même.*”

Reconocerlo en esta frase me permite no atribuirle sus errores, lo que indudablemente me alivia, quiero decir, me entusiasma. Pero considero que sus contradicciones, a él, a su vez, no lo contradicen, sería para mí ocioso correr tras ellas. No lo pretendo, sino espontáneamente me veo obligado a encontrar en el gesto que parece que lo divide y traiciona, la razón que lo mantiene inseparable de él. ¿Es posible contradecirse?, me hace también preguntarme, y recordar a Freud que lo ayuda, y a mí también ciertamente, a no dudar que no hay actos falsos sino cuando se

esclavizan a una verdad supuesta, y que aun en ellos, la contradicción, el error que producen, es un error por la misma razón que pretenden traducir una insustituible realidad. El suprarrealismo es la verdad (la vocación) que Breton supuso, es la opinión que en sí mismo quiere perpetuar. Es una fortuna que no lo consiga, es una fortuna que se equivoque y se liberte. Él lo sabe bien, además “la sola palabra libertad es todo lo que exalta todavía”. Es inútil para hacerse una teoría, o una denominación de la que este sentimiento se sujete. Aun sin ella no lo pierde; aun a pesar de ella lo conserva. Es inútil también que fuera de él busque el impulso que lo sostenga a flote, o se olvide del propio que realmente lo apoya; flota naturalmente, a pesar suyo, si se quiere. No perdería yo si apostara que ese orgullo, o esa humildad, a que antes me refería, lo desafía y sí lo quiere.

Una disposición rebelde es la que se pide a toda hora, la que lo guarda en un perpetuo estado de desconfianza. Si se equivoca a veces, si se equivoca con frecuencia, no será porque desista de él, sino porque se empeña en conservarlo. La intención es más noble que la actitud, pues ésta se guarece, teme y lo que arriesga disminuir con ella es la inocencia que con ella pretende defender. La honradez es un privilegio de la fuerza; la fuerza es lo único inocente que hay. Hay una riña en decir “una inocencia escrupulosa”. Decir “una honradez escrupulosa” me representa el menos inocente esfuerzo. Y cuando Breton, refiriéndose a los locos, dice que “son gente de una honradez escrupulosa y cuya inocencia no tiene igual sino en la mía”, ya sospecho de él, aunque se me diga que no es una razón suficiente para sospechar de él, de que se haya valido de un lugar común; para mí, valerse de un lugar común, sin renovarlo —y aquí Breton no acentúa ciertamente la palabra “escrupulosa”—, es consentir por su debilidad, con su temor. Y en ese descuido, solamente advierto la falta de inocencia de Breton, la interrupción de su inocencia, si así puedo decirlo.

Véase cómo describe la historia de su rebeldía:

“A la imaginación que no admite límites, ya no se le permite más que ejercerse según las leyes de una utilidad arbitraria; es incapaz de asumir durante mucho tiempo este papel inferior y, alrededor de los veinte años, prefiere, en general, abandonar al hombre a un destino sin luz... No se representará, de lo que le sucede o puede sucederle sino aquellos que

refiere este acontecimiento a una multitud de acontecimientos semejantes, acontecimientos en los cuales no ha tomado parte, acontecimientos fallidos. Qué digo, lo juzgará con relación a uno de esos acontecimientos más merecedor de confianza en sus consecuencias que los otros. No veré allí, bajo ningún pretexto, su salud... Querida imaginación, lo que amo en ti sobre todo es que tú no perdonas.”

La lucidez de Jorge Cuesta se evidencia en estas páginas de compleja expresión. Apunta a las contradicciones de Breton sin renegar nunca de la fascinación que el personaje y su pensamiento ejercen sobre él. Por lo demás, si se recuerda que esas reflexiones fueron escritas pocos años antes del suicidio de Jorge Cuesta (1942), es imposible dejar de leer, entre líneas, cómo el destino propio se confronta con el pensamiento del poeta francés.

Para completar este muestreo de apreciación de la obra surrealista en el México de los veinte y primeros treinta, reproduzco ahora un fragmento de “Infierno y paraíso de letras francesas” debido a Genaro Estrada, otro habitante del “archipiélago de soledades” y tan conocedor de la literatura francesa que había asombrado a Paul Morand cuando éste visitó México en 1927. El artículo se publicó en el número 34 de *Contemporáneos*, en marzo de 1931 y, antes de derivar hacia una reseña de los Ballets Russes de Serge Diaghilev, comenzaba así:

Ahora con la preciosa complicidad de Salvador Dalí, en fino esfuerzo de interpretación y de síntesis dibujística, insiste el surrealismo y realiza otra salida en manifiestos y ensayos de aparatosa tipografía para bolsillos prevenidos.

Todo cabe en esta interpretación de los sueños, como todo sale del mágico sombrero del prestimano. En consecuencia, si todas las sorpresas están previstas, no queda ni para iniciados ni para legos, la sorpresa de lo imprevisible. La bruja de la buenaventura y de la fatalidad es un inocuo juego de niños, al lado de este bien surtido cajón de sastre, en donde cabe

el directorio clasificado del teléfono y queda todavía ancho campo para un surtido de sensaciones, complejos, voliciones y subconscientes. De todos modos, recojamos siempre esta repetida novedad, para desquite de la sordera a que nos tiene acostumbrados, hace años —con la inevitable excepción de Cocteau— la fácil izquierda de Francia.

René Char abre el fuego con *Artine* (Éditions Surréalistes, París, 1930). Es decir, nada con los elementos del macrocosmos, en un texto cuya longitud se extiende en la palma de la mano. El escenario requiere una descripción más larga que el asunto soñado de *Artine*: en un lecho un animal sanguinolento, una sortija de plomo, una ráfaga de viento, un caracol helado, un cartucho sin bala, dos dedos de un guante y una mancha de aceite para que el lector, al dilatado antojo de su fantasía —o de sus sueños en trance de surrealismo— arregle lo que va a seguir (se las arregle, dirían otros) en un asunto en donde todo puede pasar, sin deseos de que suceda nada. Y como preludio de esta acción en blanco de las sombras, el profundo rasgueo gráfico de Dalí.

Por su parte, Dalí no se queda atrás, antes se adelanta gozosamente entre el terrible estruendo de *La femme visible* (Éditions Surréalistes, París, 1930), en donde más que iconoclasia, erige en prosa y en verso la tribuna de la política literaria, de la pedriza recia y de la defensa rijosa, por medio de lo que él llama —con un orden sistemático que quizá no ha advertido por la graciosa cólera de que está animado— la voluntad violentamente paranoica de sistematizar la confusión.

Peligrosa fórmula por su accesibilidad a las más ingenuas malicias, por su previa justificación a los resultados más pueriles, por su seguridad en la calificación y en la descalificación a ultranza —pólvora entre las manos inoficiosas del chico y falsa renovación para los intereses literarios del desaprensivo.

En Dalí, tan fino dibujante, tan largamente enterado que ejecuta juicios literarios gráficos, entre sombras y rasgueos doreanos de plena realización actual, sus escritos parecen mejor comentarios, secundariamente concebidos, de sus atormentadas grafías; y, en cada momento, comentarios polémicos, a puño cerrado, a empujones violentos que lanza contra el adversario, de lejana e hipotética beligerancia, toda la basura en que suele incurrir la cólera, y esa putrefacción de desperdicios en que tan minuciosamente insiste el autor, para arrojarla sobre el

inexistente enemigo, o para castigar la sospechosa inocencia de un transeúnte cualquiera.

Hasta se vuelve a la lucha contra “un arte nuevo”, muerto definitivamente en la exposición de París de hace treinta años, y que ya no se intenta ni en las decoraciones de sucias peluquerías; y se enjuicia a los remisos y a los traidores para esta revolución, localizadamente parisiense, que ya va quedando fuera del cuadro de las novedades, desde que la insistencia segura de Paul Valéry ha marcado, en nuestros días, un ritmo unánime que va a poner en aprietos a los cortadores novedosos de trapos y a los ficheros profesionales.

Sistematizar la confusión resulta una fórmula más, con la diferencia sobre el recetario anterior, de que es una fórmula positivamente tomista, como aquellas en que Grocio quiere demostrar la impotencia de lo todopoderoso, por medio de impasables barreras silogísticas. Se trata de volver de revés el guante del orden desclasificado por la confusión, hecho ciertamente fácil de realizar y hasta divertido, porque, en el fondo, todo se resuelve en ingenioso *jeux de mots*.

André Breton es quien alcanza la más alta cumbre en esta guerra de fantasmas y es quien ha trepado hasta ella para clavar la bandera que formalizará la rota de las sombras enemigas, a la voz del *Segundo manifiesto del surrealismo* (Éditions Kra, París, 1930), en donde se dan nombres concretos de heterodoxos y se inserta literatura documental de la Sociedad Médico Psicológica y del periódico de Alineación Mental y de la Medicina Legal de los Alienados.

André Breton se atribuye ya definitivamente el papel de líder en esta lucha de clases. Pero de líder apostólico y enjuiciador, como un Pablo que distribuye epístolas y espadaños, o como un dictador latinoamericano que ofrece a elección de partidarios y desafectos el pan o el garrote. Más palo que otra cosa, porque lo menudea incompasivamente, para arrojar del templo hasta la sospecha del desacuerdo. Lo cual, por lo menos, es garantía de una apasionada sinceridad, que no debemos desconocer ni en las travesuras *dadás* que revolvían papelitos, ni en los caligramáticos juegos de Apollinaire; que todo es aportación y química para la siguiente depuración, que a su vez irá a parar, fatalmente, al alambique de la futura valorización, sin punto final, afortunadamente. [...]

¿QUÉ SABÍA ANDRÉ BRETON DE MÉXICO ANTES DE REALIZAR EL VIAJE?

EN SUS *Conversaciones* con André Parinaud de 1952, André Breton puntualiza que el deseo de conocer México se remontaba a su infancia. Explica a su interlocutor rememorando el viaje:

Así se realizaba una de las más grandes aspiraciones de mi vida. Por escasa que sea mi vocación por los viajes, México, debido tal vez a recuerdos de mi infancia, era entre todos los países el que más me atraía. Y me apresuro a decir que no me decepcionó en lo más mínimo.

En un reciente artículo (*Vuelta*, 148, marzo de 1989), JeanClarence Lambert esclarece el origen de esta tempranísima fascinación de Breton por México. Se cifra en un libro de Gabriel Ferry: *El indio Costal*, publicado en París el siglo pasado, que cuenta en más de ochocientas páginas las aventuras de un indio durante las guerras de Independencia mexicana. Breton afirmaba que ésta fue

una de las primeras obras leídas cuando aún era niño y a la que Rimbaud dice haber tenido acceso hacia la misma edad. Si no para él, al menos para mí, el amor de la independencia nació muy probablemente de la lectura de esa obra. En todo caso, la ficción y la historia se codean en ella a las mil maravillas. (*Souvenir du Mexique*.)

Jean-Clarence Lambert observa que es difícil “precisar la medida en que Breton estaba enterado de lo concerniente a la estancia de Artaud en México en 1936”. Es decir, no sabemos a ciencia cierta si Artaud comunicó a Breton sus experiencias mexicanas y si éstas influyeron en su propia percepción del país. (En una carta escrita desde Rodez, en 1946, Artaud le explica a Breton que no quiere creer que el encuentro que, según él, había tenido en Le Havre a su regreso a Francia, justo antes de que lo internaran, fuera producto de su delirio. Pero, al final de la carta, no sin cierta resignación, acepta creerle a Breton, quien le asegura que ese encuentro nunca tuvo lugar.) Por lo demás, Octavio Paz escribe en “Constelaciones: Breton y Miró” (1984) que un día Breton le confesó acerca de Artaud: “Me conmueven el hombre y el poeta. Por ejemplo, su libro *En el país de los tarahumaras* es admirable pero me conturba su testimonio: ¿dónde termina la visión del poeta y comienzan las visiones deleznable de la droga?” Artaud fue a México a buscar un alivio a sus sufrimientos físicos y mentales, y no lo encontró. Breton pudo haber visto en el viaje una oportunidad para escapar momentáneamente de una situación apremiante, pues ésta se debía a dificultades económicas en la administración de la Galería de Arte Gradiva. Después del nacimiento de su hija Aube, el 20 de diciembre de 1935, fruto de su segundo matrimonio con Jacqueline Lamba, André Breton se encontró a la cabeza de una pequeña familia que le significaba unas mínimas obligaciones económicas. Las regalías por la venta de *El amor loco* (1937) ni siquiera eran suficientes para mantener al propio Breton.

La carta que le manda Luis Cardoza y Aragón, fechada en septiembre de 1936, para describirle cómo era México, demuestra que desde ese entonces Breton tenía la aspiración de realizar el viaje. Efectivamente, en 1936, Breton solicitó a Jean Giraudoux, que trabajaba en Relaciones Exteriores, un puesto de lector en el extranjero. El destino podía ser Praga o México, pero por carecer

de los diplomas requeridos, su candidatura tuvo que ser rechazada. En los archivos del poeta guatemalteco no se encuentra la carta preliminar de Breton y, por lo tanto, se desconocen los términos en que éste le solicitó la información. Antes que una descripción o una mera recopilación de datos, la carta de Luis Cardoza y Aragón es una apasionada y conmovedora visión de México. La hizo pública por primera vez en el periódico *El Nacional*, el 19 de septiembre de 1936, y la volvió a publicar en ocasión de la llegada de Breton a México con el título:

MÉXICO DE CERCA, DE LEJOS...

El gran poeta francés André Breton me escribe pidiéndome una vista panorámica del arte entre nosotros y me dice de su inminente viaje a México y de su amor a esta tierra. Olvidemos los nombres, amigos europeos. Permitidme decir algo del perfil sin sombra de México.

No me acostumbro a México: nunca establece rutina en mí. Todo es imprevisto y nuevo y permanente como el cielo. Su orden es renovado cada día y siempre con algo de inaudito. Con el agua del río Heráclito por encima de los hombres, no soy el mismo nunca. No soy el mismo nunca, aunque quisiese serlo: me arrastra el impulso, los panoramas disueltos, y el río navega sobre playas móviles, a lo largo de sus largas riberas que flotan en su corriente antigua.

Y, sin embargo, qué telúrica sensación de tierra firme. ¡Qué piramidal aplomo y adioses a un tiempo! Riberas vertiginosas y corrientes siempre sin sueño. Todo nuevo y diferente, precisamente por nuestro arraigo. El pie pisa la tierra, se olvida de ella cuando quiere y pequeñas alas metálicas, invisibles como llamas de agua, surgen en los talones invulnerables. Siento en las entrañas la vida pasada de México, como a veces siento mis entrañas sobre la piedra de sacrificios.

Lo maravilloso es tejido con la misma materia que los días, los segundos, y los siglos de México. Su misteriosa sustancia forma lodos con el trajín de nuestros zapatos. La mano está en la garra de árbol derribado que aprieta trozos de roca. ¡Cuántas mañanas no he sentido

encontrarme muy lejos de la tierra firme y he gozado, con nostalgia de ahogado, los remotos litorales que están al alcance de mi mano! Y es que México nos sobrepasa terriblemente, dolorosamente, infinitamente. Se experimenta aun sin conocerlo, su turbadora presencia en el espacio. Se le adivina por el fervor que enciende, por la imantación que crea en el aire la imagen que de México nos forjamos, por lo que México es superior a la exaltada imagen.

He aquí la tragedia del artista de México. Esta presencia acelerada, intensa, generadora de amor, suena conductora del amor y de la poesía, destruyendo todas nuestras tentativas. Su más leve movimiento causa catástrofes inconscientes en nuestras construcciones. Su realidad, tan real y verdadera, nunca aparece suficientemente poética, es decir, suficientemente concreta. Lo que he escrito sobre México no es sino una lamentación. ¿Qué puedo decirlos, André Breton y amigos? Os respondo con palabras del Conde: “Venid a ver vosotros mismos si no queréis creermé”.

Estamos en la tierra de la belleza convulsiva, en la patria de los delirios comestibles. Nuestra poesía moderna, nuestra pintura, nuestras otras artes, sólo son todavía un testimonio hermoso de la superioridad del medio. La supremacía de nuestra naturaleza, de nuestro tiempo, de nuestra realidad indígena, es tan avasalladora y orgullosamente inclemente que nos ofrece hasta una nueva muerte distinta de las otras muertes. México tiene su muerte como tiene su vida diferente de las otras vidas. Si en otras regiones el arte se origina por temor a la muerte o como ritmo natural de vida, como nuestra respiración o nuestro pulso, en México la supremacía del medio lo engendra. Por ello, hasta ahora, carece de otro lenguaje que no sea el de su propia muerte, el de su lenta agonía sin término, el de su nueva, insoportable y dulce muerte que le da la impar muerte de México.

No hacemos sino morirnos, sino sacrificarnos ante una impasividad o un frenesí que nos domina, que se olvida de nosotros en el instante mismo, que nos quema sin huella de humo, de ceniza... Vertiginoso, con quietud de su movimiento dormido, arrullado por su misma celeridad, con blanca apariencia tranquila de rojo blanco fuego: así está México, como

un ídolo de radio y materias maravillosas, ensangrentado y en llamas, desollado perpetuamente en un gemido. ¿Qué recuerdo de su arte contemporáneo? La fuerza imaginativa y creadora, la potencia expresiva de nuestras artes precortesianas, nos dan aún la imagen más exacta, perfecta y acabada. El Museo Nacional no es sino un poco de toda esa limadura de prodigios de que está formado el subsuelo de México, el subcielo de nuestra familiar mitología cotidiana. Desarraigados esos ídolos en sus templos y paisajes, mutilados por las picas, en un tiempo que les torna opacos y les pone pátina de necedad, para algunos cuantos guardan aún el inenarrable dominio que les es propio e irrenunciable: establecen, imperialmente, su propio tiempo, su propio espacio. Y nos pulverizan.

México es, poéticamente, como un inmenso parque teológico, con sus dioses sueltos, con sus fuerzas sueltas, siempre aclimatados y alertas. Las nubes se posan sobre los cerros y las playas, sobre los techos y las manos, sobre los párpados y el fondo de los lagos. Y los ídolos y todos los generadores de amor y poesía saltan a su cielo. En ninguna parte tales expresiones pierden su dominio, su nobleza esbelta. Recuerdo dioses de otras tierras, cautivos en museos europeos, desaclimatados y en derrota, con pasividad de animales con entrañas de serrín o de paja, o, acaso, con vida humillada y vencida de animales degenerados en parques zoológicos...

Sería necesario, André Breton y amigos, que os enviase un poco de México mismo comprimido en una de esas piedras precortesianas, en uno de esos cielos petrificados. Aerolitos de una tierra inaudita, de una tierra de sueño. Así sentiríais, amigos de Europa, algo de la formidable fuerza catalítica, algo de su gravitación particular y de su perenne generación de amor. Por el fervor vuestro, por vuestra necesidad de pureza absoluta, por vuestra desesperación, todas estas calcinadas florestas de símbolos reverdecen con nuevos frutos dulcemente fisiológicos.

Nuestros árboles circulatorios, nuestros árboles nerviosos, son prolongación de esa fisiología incandescente. Ese mundo siempre insepulto, jamás olvidado y desaparecido, invisible como presente, y que da satisfacción al tacto, al diente y a la uña, tiene fisiología y suda nuestro sudor, orina, llora y escupe sangre. En las venas de las piedras, del aire, de la gran medusa desnuda y sin sombra de nuestra sensibilidad primitiva,

se genera la misma sangre que engendra el prodigio perpetuo, que nunca forma sedimento y nunca cansa a los ojos asombrados perpetuamente.

Pocos hombres han sentido algo de este fervor, de esta pasión, de esta locura. Aquí lo primero que se ocurre es cerrar el paracaídas. D. H. Lawrence es uno de estos contactos europeos que logró sentir esa levadura, esa pólvora. En uno de sus libros en que encontramos sus más grandes cualidades y sus más grandes defectos, en un folletín lírico, hermoso e insoportable, en su *Serpiente emplumada*, expresa algo de esta vida mítica y positiva, exacta y verdadera. Desde las riberas flotantes en que por México corre el río de Heráclito y otros ríos sin nombre, hemos visto pasar “el Barco Ebrio”. Sobre él han venido los primeros descubridores de México. Pienso en Rimbaud y en los cantos maldoronianos que tanto se parecen a los delirios esculpidos por nuestros primitivos.

Odio lo que no es preciso y claro: lo antipoético. He necesitado de las matemáticas severas del idioma para bosquejar a México apresuradamente. Lo he pesado sobre las alas de las mariposas. Por esa pasión de exactitud, por esa necesidad de lo concreto, se me tiene por surrealista en México. Llegué a esa necesidad y a esa pasión por mi concepto de la poesía, por sufrimiento y desesperación ante la tragedia del artista en México: un árbol podado soñando con las flores de sus ramas.

Hablamos de arte irracional e irreflexivo, automático y onírico, que no es sino pasión de exactitud, de justeza, de nitidez y de todo lo concreto. Amor de la realidad. Realismo y realidad son algo completamente diferente. Formé mi vocación estudiando *La introducción del método*. Descartes es uno de los grandes precursores de la poesía contemporánea. Otro día buscaremos amigos entre los filósofos materialistas de Grecia.

Esto, y mucho más, quería deciros, amigos, acerca de México, yo que soy el más extranjero de los mexicanos, el más mexicano de los extranjeros. Mejor os lo dirá André Breton a su regreso en ese libro que en México escribirá sobre sí mismo para mejor hablar de México; en ese libro en que nos hablará de México para darnos a conocer mejor al gran poeta que es André Breton.

Cuando volvió a publicar la carta, el 24 de abril de 1938 en el suplemento cultural de *El Nacional*, que asimismo presentaba una traducción anónima de “El aire del agua” y un retrato a lápiz de Breton, Luis Cardoza y Aragón agregó estos párrafos de introducción:

Me seduce en André Breton su infinito amor por la libertad, su indomable carácter, su entendimiento arraigado y vívido de que poesía y revolución son sinónimos. Hay en él una gran fuerza que se manifiesta y se recoge en su obra. Su poesía es un hecho, una cotidiana proeza, un objeto que puede ceñirse, una hazaña. Pasión vivida, amor a la acción, simplemente amor dirigido y transformado siempre con dialéctica impecable. Es un temperamento cartesiano que reclama exactitud y libertad total para el hombre haciéndole valer todo lo ignorado de sus preciosas materias oscuras, todas sus misteriosas sustancias traicionadas y sepultas. Veo en él uno de los valores jóvenes más representativos, más creadores y más revolucionarios de la posguerra europea. Su voz ha sido clara, orientada y rebelde en medio del caos y el pensamiento gregario que ha intentado apagarla.

André Breton o el poeta. Saludo en él a la revolución. No ésta ni aquella con programas, disciplinas bovinas y necedades dogmáticas. El fuego que crea y destruye. La pura presión desnuda y fecunda. Una gran fantasía creadora y una lucidez muy grande. Y un gran carácter.

Hace tiempo dije de André Breton que sus obras me recordaban, por su fervor y exactitud, el esfuerzo inmortal de Baudelaire. Y cuando al enviarme uno de sus libros más recientes me hablaba de México como de una tierra espléndida, la tierra que más quiere en el mundo, “su verdadera patria de elección”, depósito enorme de energía revolucionaria, ya imaginaba confusamente la emoción que viviría al encontrarse, de pronto casi, en un amanecer, frente a Veracruz, con el gran Pico Nevado de Orizaba en el fondo, con México todo, de cuerpo entero y presente, frente a él, con su catarata de cosas, de hombres y prodigios.

Alguna vez le escribí a André Breton, respondiendo a una carta suya, estas experiencias mías...

Aparte de los grabados de Posada que Breton publicó en el número de *Minotaure* anterior a su partida, uno podría preguntarse qué más conocía del arte mexicano. Entre todos los artistas latinoamericanos residentes en París en los años veinte, sólo estamos seguros de su amistad con Luis Cardoza y Aragón y con el poeta peruano César Moro. Hay que precisar que la amistad que Breton sostuvo con Octavio Paz, seguramente la más asidua y la más sólida entre todas sus amistades latinoamericanas, comenzó hasta 1946, cuando el poeta ocupó su primer cargo en la embajada de México en Francia.

Gracias a André Coyné, amigo y editor póstumo de César Moro, sabemos que el poeta peruano vivió en París de 1925 a 1933 y que, a partir de 1929, se adhirió sin reservas al surrealismo. Publicó un solo poema: “Renommée de l’amour” en el número 5 (mayo de 1933) de la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Su calidad de extranjero en París no le permitía firmar los manifiestos políticos emanados del grupo. Sin embargo, en 1932, participa en la elaboración de *La Mobilisation contre la guerre n’est pas la paix* que recoge el episodio de los dos marineros peruanos injustamente castigados. Su amistad y su admiración por Breton fueron incondicionales hasta el final de la segunda guerra cuando, a propósito de la revista *VVV* y de *Arcane 17*, Moro hace públicas sus divergencias con el surrealismo. César Moro abandona París hacia fines de 1932 para una corta estancia en “Lima, la horrible”. Un escaso mes antes de la llegada de Breton a México, César Moro se traslada a este país, donde residirá hasta 1948.

Hemos visto que el encuentro de Jorge Cuesta con Breton fue seguramente único y distante. Otro mexicano que pudo haberlo tratado personalmente en París fue Agustín Lazo, pintor, dramaturgo, ensayista y amigo de Xavier Villaurrutia. Sin embargo, en una entrevista concedida en París a José J. Núñez y

Domínguez, en diciembre de 1937, André Breton afirma que mantiene relaciones amistosas con Alfonso Reyes, con Aragón Leyva (escritor y funcionario de la UNAM), con José Juan Tablada, “a quien admira por su sorprendente lozanía intelectual”, con Maples Arce y con “muchos otros poetas y artistas mexicanos”. También afirma que conoce personalmente a Diego Rivera, quien será su anfitrión en México. Hay razones para dudar de estas “amistades”. Paulette Patout, en su *Alfonso Reyes y Francia*, no registra ningún encuentro entre Breton y Reyes en París, mucho menos una “amistad”. Reyes había oído hablar de Breton por Adrienne Monnier, la hospitalaria librera de la calle l’Odéon, y más tarde, por Étiemble, que evocaba a Supervielle y a Breton para su huésped mexicano durante la segunda Guerra Mundial. Sin embargo, en dos ocasiones se verán durante la estancia de Breton en México: la primera con motivo de la exposición de Francisco Gutiérrez en la Galería de Arte de la Universidad, el 22 de abril, y la segunda, el 7 de mayo, en casa de Eduardo Villaseñor. Reyes apunta en su diario: “...voy a casa de los Villaseñor a encontrar a André Breton y grupo de amigos”. En los dos casos, los escuetos apuntes de Reyes no permiten conocer el tenor de las conversaciones ni la impresión que le causó a Breton. Por lo demás, Breton no sabía español y, por lo tanto, es difícil imaginar que hubiera leído a los poetas mencionados en la entrevista. Podría tratarse de un agregado inventado por Núñez y Domínguez con fines de diplomacia periodística.

Aunque no fue publicada sino hasta el 18 de mayo de 1938 en *Revista de Revistas*, la entrevista antecede cronológicamente a la partida hacia México. Ya seguro de la inminencia del viaje, André Breton entrega a José J. Núñez y Domínguez una copia de un retrato suyo realizado por Picasso, el cual acompaña de la siguiente dedicatoria:

A los poetas y artistas mexicanos que tienen el privilegio de expresar el lugar del mundo donde la naturaleza es la más ardiente y de traducir uno de los más altos esfuerzos históricos del hombre para una mayor conciencia y libertad, mando mi saludo fraternal y entrego mi alegría de ir a sorprender en su origen mismo el secreto de su genio.

Si bien la entrevista pretende presentar a Breton y al surrealismo al público mexicano, es conveniente situarla en las vísperas del viaje. Se publicó con el título: “André Breton, jefe del surrealismo” y estuvo acompañada de la reproducción del retrato de Picasso y de una foto de cuerpo entero del poeta “ahora huésped de México”.

La suave luz otoñal que se filtraba por la vidriera de colores de aquel comedor familiar daba tonos extraordinarios a la escultórica testa de André Breton.

Una cabeza numismática, de lineamientos bruscos, enérgicos, pero al propio tiempo reveladores de una neta procedencia racial. La abundante melena leonina, la nariz galo-romana, la boca delgada pero justa de proporciones, se destacaban en la claridad indecisa de la tarde con preciosos detalles. ¡Hermoso tipo varonil, a fe mía!

Tipo que responde a la dinámica interior, porque André Breton, jefe, alma, cerebro y el más ferviente coribante del “surrealismo”, es un tribuno de primera fuerza. Y aunque se dice por allí que los oradores se transforman en el momento más elocuente y si son adefesios se tornan, por el milagro de la palabra arrebatada, en seres de belleza irreal; no cabe duda tampoco de que una buena figura arrogante, viril, agradable, duplica el triunfo de los que dominan la verba en cátedras o tribunas.

En Dantón, picado de viruelas, vasto de fisonomía, que parecía hecha a martillazos, desaparecían todas estas fealdades exteriores cuando sus cláusulas encendidas reventaban como metralla en la convención o en la plaza pública; pero Desmoulins, fino y delicado, con cierto aire de petimetre, con faz de abate adolescente y a la par de “lion”, obtenía más fácilmente la victoria.

Pero aclaremos: André Breton no es sólo orador o, mejor dicho, no es esencialmente orador; es, ante todo, poeta; y más que todo, artista.

En la Francia de la posguerra, estremecida por inquietudes constantes; en el reajuste de los elementos sociales que se desplazan unos a otros para hallar su acomodo en la nueva estructura social, André Breton es un alto valor intelectual, un representante de la moderna ideología. Y para alcanzar en estas tierras de selección espiritual aquel rango, se necesita poseer una vigorosa personalidad, capaz de resistir el aguafuerte de las críticas, como el oro de ley.

André Breton, hombre de su tiempo, al enarbolar la bandera de una revolución literaria, se puso también bajo la bandera de la revolución social. Y no podía ser de otro modo, pues no se compagina un impulso renovador estético con un íntimo sentimiento retardatario.

La luz otoñal seguía iluminando la faz de medalla de Breton, que me hablaba con entusiasmo de su viaje a México. Porque a ese viaje se debía que yo conociera personalmente al jefe del “surrealismo” y que lo tuviera frente a mí, en la decoración bretona de aquella “salle à manger” en donde departíamos.

Suave voz la suya, en la confidencia. Y así como vuélvese torrenciosa en la arenga tribunicia, adquiere inflexiones apacibles en la intimidad de una charla.

—Mi viaje a México es la cristalización de un bello ensueño y de un deseo largamente acariciado. México es para mí la tierra de la “belleza compulsiva”, el inextinguible depósito de energía romántica.

Y Breton, que para algunos es un neorromántico, por el “dadaísmo” convergió hacia esa forma literaria al desgajarse en distintas interpretaciones —la tradicional de Apollinaire, la ortodoxa de Tzara y el “surrealismo”—, traza en meteórico recorrido la evolución del sentimiento romántico de Europa. Y me habla con soltura de las obras que con más profundidad han contribuido a la formación de la sensibilidad específica de nuestro tiempo: Lewis, Lichtenberg, Novalis, Nerval, Rimbaud y la “novela negra” y la liquidación de la época feudal.

Cuando cita la “novela negra” le pregunto por qué ha señalado a México como país de elección del “humor negro”. Y me dice:

—Freud ha declarado que el “humor negro” no sólo tiene algo de liberador, sino aun más de sublime. Los maestros del “humor negro”,

Swift, Quincey, Grabbe, Baudelaire, Kafka, entre otros, han dejado a la humanidad obras que están llamadas a proseguir su carrera deslumbradora, de un “contenido latente”, excepcionalmente rico. Algunos de esos artistas, como Roussel y Lautréamont, han sido los más magnetizadores de los tiempos modernos. El “humor objetivo” de Hegel, dado como fin del arte romántico, no es el “humor negro”, de que México me parece opulento venero.

—¿Y cuáles manifestaciones de ese “humor” encuentra usted en México?

—México, con sus espléndidos juguetes fúnebres, confirma mi concepto. Por otra parte, el artista mexicano Posada, cuyas obras he reproducido en la revista *Minotaure*, está reconocido como el primer artesano del triunfo del “humor” en el estado puro y manifiesto en el plano plástico. Cuando Posada nos hace sentir todos los torbellinos de la revolución de 1910, cuando en sus admirables grabados de madera las sombras de Villa y Fierro se interrogan conjuntamente, estas composiciones nos informan de lo que puede ser el paso del “humor” a la acción.

—Una especie de la continuidad de la vida sobre la muerte —digo por expresar algo—. La ironía sobre lo “tenebroso de la angustia”. —Y le pregunto a Breton si entre los temas de sus conferencias se encuentra el de la pintura.

Porque Breton conoce profundamente la evolución pictórica del mundo. En la última exposición “surrealista” que se efectuó en el local de la *Gazette des Beaux Arts*, hubo tanto público que deseaba oír a Breton la noche del “vernissage”, que sólo a fuerza de puños podía uno abrirse paso. El “tout Paris” de las grandes solemnidades mundanas se había dado cita allí. Era una lástima ajar los encajes y las maravillosas telas de los vestidos de las damas “chic” que verdaderamente se batían para entrar a los salones. Desgraciadamente Breton se había resfriado al estar dirigiendo la instalación de cuadros y esculturas y no pudo decir el discurso de apertura que, sin embargo, fue leído en medio de las ovaciones de la concurrencia, formada no sólo por damas elegantes, sino también por críticos, periodistas, pintores, artistas, intelectuales, en fin, lo que integra aquí “l’élite” de las ideas.

Breton me informa:

—A la par de la literatura, hablaré de la pintura. En un amplio panorama que denomino “Evolución moderna de la pintura”, desarrollaré varias conferencias en que tocaré temas tan apasionantes como los orígenes del surrealismo desde Coubert, pasando por Cézanne, Van Gogh, Picasso, Chirico, Duchamp. Luego disertaré sobre la crisis del “asunto”, del tema, en el curso del siglo XIX y principios del XX; y de la crisis que planteó el invento de los procedimientos mecánicos de representación.

—¿Cuál fue esta crisis? —le interrumpo, pues me parece sumamente original ese detalle.

—El invento de la fotografía y del cinema fue lo que produjo esta crisis, o más bien dicho el que lo llevó a su máximo. Se realizó lo que había previsto Hegel: el tema se volvió de día en día menos “noble”, después se le vio con indiferencia; más tarde se convirtió en una cosa secundaria y a la postre quedó para determinarse “a posteriori”. Se planteó la crisis, pero al cabo tuvo su solución y fue ésta: el modelo, en la época presente, no puede ser tomado en el mundo exterior. La obra plástica debe referirse a un modelo puramente interior, so pena de perder su razón de ser.

—¿Y qué opina usted de la pintura hispanoamericana?

—En Europa, como usted sabe, existe un gran interés por el arte precolombino. El arte se inclina a la “representación mental” y no a la percepción mental; trabaja por la abolición del “yo” e impone una verdadera represión a los comienzos. De allí el interés que se ha producido en Europa, a costa de la antigüedad clásica y a favor de una interrogación, cada día más ardiente y más insistente, de las artes precolombinas. Conozco personalmente a Diego Rivera, del que me he ocupado en numerosas ocasiones. Y también conozco la obra de los pintores modernos mexicanos encabezados por Orozco. A todos admiro. Rindo parias a sus talentos.

Breton, amable, cortés y accesible, me informa por último que dejará para el final de sus conferencias el tema de la evolución moderna de la poesía en Francia, que tal vez será el que despierte más viva expectación en México. Hablará de Baudelaire y de la teoría de las “correspondencias”; de Rimbaud, de la sugestión verbal del simbolismo;

de Apollinaire, del cubismo literario, del movimiento dadaísta y del surrealismo.

Como se ve, este ciclo de conferencias no sólo tiene el atractivo de la novedad sino la palpitación del momento que vivimos. Son teorías que están en marcha; que atraen la atención universal; que van con el ritmo acelerado de la época. Y además, expuestas por un hombre que las impulsa, que combate por ellas, que las realiza en un medio tan complicado como París, donde se las discute por los primates de la intelectualidad.

Breton no tiene una bibliografía extensa, pero su obra práctica es muy vasta. Ha sido, más que un “hacedor de libros”, un realizador. Entre sus obras publicadas figuran las siguientes: *Introduction au discours sur le peu de réalité* (Nouvelle Revue Française); *Le surréalisme et la peinture* (misma editorial); *Les pas perdus*; *Manifeste du surréalisme*; *Nadja*; *De l’humour noir* (Éditions G. L. M); *Position politique du surréalisme* (Sagittaire); *Point du jour*; *L’Amour fou* (NRF); *Le château étoilé* (Skira); *Poisson soluble*; con Paul Éluard, *Notes sur la poésie*, y con Marcel Duchamp, *Au lavoir noir*. Y en prensa *Têtes d’orage*.

Nuestra conversación dislocada iba de aquí para allá, en un chisporroteo de fuego de artificio, pero siempre volvía a su meollo, que en este caso era el viaje de Breton a México. El poeta aprovechaba cualquier circunstancia para pedirme un dato y comprender lo mejor que podía los elogios y ditirambos que surgían de mis labios. Y al saber que preparaba yo este artículo, tomó su pluma fuente y en retrato suyo —¡por Picasso nada menos!— que me obsequió, trazó las siguientes líneas que son su saludo para los intelectuales de México:

“A los poetas y los artistas mexicanos, que tienen el privilegio de expresar el sitio del mundo en que la naturaleza es más ardiente y de traducir uno de los más altos esfuerzos históricos del hombre hacia una mayor conciencia y libertad, dirijo mi saludo fraterno y entrego mi júbilo de ir a sorprender, en su mismo origen, el secreto de su genio. André Breton.”

Efusivo y cordial saludo, que aun mal traducido, conserva su esencia de sinceridad y revela el alma de su autor, quien tiene amistosas relaciones con Alfonso Reyes, con Aragón Leyva, con José Juan Tablada

—a quien admira por su sorprendente lozanía espiritual—, con Maples Arce y muchos otros poetas y artistas mexicanos.

Y cuando nos levantamos para abandonar aquel rinconcito lleno de tibieza en que la solicitud de un buen amigo nos ha librado del frío y nos ha reconfortado con un “grog” menos sabroso que la charla de Breton, el poeta que sale con nosotros, la cabeza al aire, pues nunca usa sombrero. Afuera cae la polvareda de la nieve y bien pronto su cabellera empieza a cubrirse de escarcha. Él no se da cuenta de ello y va con la cerviz erguida. Y entonces recuerdo que Breton dijo alguna vez:

“El hombre necesita tener constantemente conciencia de su superioridad sobre la naturaleza para protegerse de ella y para vencerla.”

EL VIAJE

EL 30 DE MARZO DE 1938 André Breton se embarca en Cherburgo; lo acompaña su esposa Jacqueline Lamba. A bordo del *Orinoco* la travesía se realiza tranquilamente. Las únicas perturbaciones se deben a los cambios en el gobierno francés que suceden durante la travesía: cae Léon Blum, que señala así el fin del Frente Popular, y con él salen los ministros comunistas del gabinete. Lo reemplaza Edouard Daladier. Georges Bonnet recibe la cartera de Relaciones Exteriores. Sin embargo, estos cambios no afectan la misión “extraoficial” que le ha sido confiada a André Breton. Gracias a la sugerencia de Saint-John Perse, conocido como Alexis Léger en su puesto de secretario general del Quai D’Orsay, y de Henri Laugier, director de la investigación científica de la misma secretaría, André Breton impartirá conferencias sobre la literatura y el arte francés del siglo XVIII a nuestros días. La misión había sido respaldada por el representante de México ante la Sociedad de las Naciones y de la Universidad Nacional en Europa: Isidro Fabela.

Para Breton se trataba del primer viaje a América, adonde volvería durante la segunda Guerra Mundial, en 1942, para exiliarse en Nueva York junto con otros intelectuales y artistas perseguidos por el nazismo. Pero no era la primera gira de conferencias que efectuaba en el extranjero. Antes que México había visitado Londres, Praga, las islas Canarias, Barcelona. En todas partes el recibimiento había sido entusiasta, principalmente porque los organizadores eran poetas y artistas seguidores del

surrealismo y vivamente interesados en fomentar, en sus respectivos países, grupos corresponsales del núcleo parisino. Ésta es una gran diferencia con respecto a México, donde no existía la misma inquietud entre la comunidad artística, y esta diferencia también influirá en la recepción que se le hizo a Breton.

Todavía desde Cherburgo, Breton manda un mensaje a la revista *Minotaure* que, por primera vez, saldrá sin su colaboración. El mensaje fue reproducido en el número 11, de mayo de 1938, y registra cierta preocupación de Breton por el porvenir de la revista que atravesaba una crisis de dirección editorial.

Parto hacia México. *Minotaure* saldrá excepcionalmente sin mí. Saben que dos palabras, “el lugar y la fórmula”, ocupan mi espíritu y me revelan dos aspectos de la misma verdad. Pero les hablaré de México más adelante. En materia de pensamiento y de expresión nuevos la consigna sigue siendo para mí: Sigan *Minotauro*, y añado: Cuídense de las contrahechuras, trompos del bazar de los muertos, globos aerostáticos de la falsa ilusión.

El 18 de abril de 1938, la pareja Breton desembarca en Veracruz. Un representante del embajador de Francia en México, Henri Goiran, va a recibirlos. Pero nada estaba previsto para su alojamiento ni sus gastos. Diego Rivera aparece en el momento oportuno para impedir que André Breton y su esposa tomaran en el acto un barco de regreso a Francia. Si bien la misión de Breton no era estrictamente diplomática, al menos estaba avalada por el Quai D’Orsay, lo cual hace inexplicable la falta de previsiones por parte de la embajada francesa. Más inexplicable aún era el hecho de mandar a un representante impotente en cuanto a la mínima asistencia que las representaciones diplomáticas deben asegurar con respecto a sus connacionales. Lo cierto es que Diego Rivera asumió el compromiso de velar por su alojamiento y su bienestar

en México. Además llevaba consigo una invitación para visitar a Trotsky, que tal vez decidió a Breton a arriesgar la aventura de trasladarse hasta la Ciudad de México a pesar de la incertidumbre preliminar.

LA ESTANCIA EN MÉXICO

CASI el mismo día en que Breton se embarcó a bordo del *Orinoco*, comenzó a anunciarse en la prensa mexicana la noticia de su inminente llegada. El 3 de abril, en el periódico *Novedades*, se publicó en primera plana una nota que rezaba: “Viene a México el poeta de avanzada francés André Breton”: “El poeta André Breton, jefe de la nueva escuela vanguardista francesa, salió con dirección a la República Mexicana con objeto de sustentar una serie de conferencias literarias y artísticas, patrocinadas por el gobierno francés y el Comité de Relaciones Culturales Franco-Mexicano, de París”.

El 8 de abril, *El Universal* se suma al anuncio anticipado de su llegada con este comentario un poco más nutrido que el anterior:

VIENE A MÉXICO EL POETA FRANCÉS ANDRÉ BRETON

*Sustentará en esta capital un ciclo de conferencias
Jefe del surrealismo*

El conocido poeta francés André Breton, uno de los más destacados valores intelectuales europeos y el principal animador del movimiento “surrealista” llegará a México en el curso de la próxima semana.

Viene el señor Breton a sustentar un ciclo de conferencias, invitado por una organización cultural franco-mexicana. En lo general, sus pláticas versarán sobre aspectos diversos del pensamiento humano y,

principalmente, sobre lo que podríamos llamar “momentos en la dinámica de la cultura”.

Con motivo de su visita a este país, hemos sabido que en nuestros medios literarios se preparan en honor del señor Breton diversas manifestaciones de simpatía y homenaje.

André Breton es autor de obras poéticas, de ensayos y relatos de índole varia y, sobre todo, ha sido y es el jefe tan indiscutido del surrealismo literario, como Salvador Dalí lo es del surrealismo pictórico. Sus “Manifiestos” surrealistas, sus “Vasos comunicantes”, sus poemas, son muestras del talento multiforme y del inconformismo y constante curiosidad que lo animan.

Efectivamente, dos revistas literarias habían dedicado algunas páginas al surrealismo. La primera era *Universidad*, órgano de la Universidad Nacional, que, en sus “Cuadernos de arte” de marzo de 1938, publicó un extenso y brillante ensayo de Agustín Lazo: “Reseña sobre las actividades surrealistas”. Aunque no sepamos con toda seguridad si Agustín Lazo conoció a André Breton en París, no cabe duda que el pintor y crítico de arte mexicano estaba perfectamente enterado de los orígenes y las realizaciones del movimiento surrealista. Este largo ensayo, injustamente olvidado como el resto de la obra escrita de Lazo, lo demuestra:

¿EXISTE UN ARTE SOBRERREALISTA?

Por poco que se tome en cuenta el compacto grupo de escritores y pintores que integra el sector más audaz y más dinámico del arte contemporáneo, con la brillante actitud de su jefe André Breton y por somera que sea la mirada que se arroje sobre un muestrario de las Bellas Artes, al artista sincero que se formule esta pregunta no le queda más recurso que contestársela afirmativamente. Existe un arte sobrerrealista, un arte basado en los impulsos más íntimos del ser humano, esencialmente diversos a los que determinan el realismo intenso de un

Flaubert o un Renoir, o el clasicismo monumental de un Racine o un Rafael. Esa rama del arte, la más fascinadora y la más inquietante, rechaza también toda aspiración mística que tienda a exteriorizarse dentro de los dogmas de las religiones definidas; lo que se considera como pintura católica del Renacimiento, sólo deja aparecer inquietudes de ese género, cuando se coloca ante la Iglesia en una postura francamente herética: pienso en el Beato Angélico y en el Greco. El bloc imponente del arte egipcio, por muy pendiente que esté de los misterios del más allá y por muy disimulado que lleve bajo el velo de los siglos el engranaje místico de sus dogmas originales, más que una impresión de arte revelado o sobrenatural, nos deja la de un sistema intelectual guiado por la razón más lúcida. El sensualismo bestial del asirio o la ciencia celeste del caldeo, tampoco nos parecen obedecer al dictado íntimo y misterioso del atavismo humano, a esa voz que no parte de la conciencia y se matiza en el cerebro, sino que toma su libre impulso de las capas más espesas de la subconsciencia e impone directamente su dictado a la palabra o al grafismo, sin permitir ni a la razón ni a la memoria, rectificar o ratificar ninguno de sus mandatos.

En cambio, desde los albores de la experiencia humana, dólmenes, menhires, cromlechs, nos parecen rotunda afirmación de la potencia surrealista del pensamiento, ¿a qué fuerza creadora, a qué dogma corresponden esos sombríos batallones de piedra informe?, ¿fueron tumbas o altares esas inmensas mesas fantasmas que tienen un eco remoto en las mesas cubistas del mago Picasso? No ha sido posible encontrar razón lógica a ese pétreo ejército del silencio brotado del suelo, casi solo, como una aspiración subconsciente de las corrientes de lava que hacen estremecer la corteza terrestre. Luego, el genio etrusco, violento y amargo, encerrado en las tumbas, parece la sombra de una danza mágica, fijada de pronto en la pared como una película que se interrumpe, no conducida por sacerdotes paganos, sino por las brujas de Macbeth. Ese despertar del genio toscano es ya un anticipo de los frescos de Pisa, el infierno de Orcagna semeja una vista del mismo infierno etrusco captada por cristales mejor ajustados. Paolo Ucello, con su “Profanación de la hostia”, el Bosco después, Brueghel, Piranesi, Goya, nos conducen por fin al siglo XIX donde Gérard de Nerval, vecino del pintor Gustave Moreau, tiene el primero una concepción definida y moderna de la

gestación sobrerrealista: “Voy a explicarte, mi querido Dumas, el fenómeno que acabas de mencionar. Hay ciertos novelistas que no pueden inventar sin identificarse a los personajes de su imaginación. Sabes con qué convicción nuestro amigo Nodier relataba la desdicha que había sufrido al ser guillotinado durante la Revolución: al escucharlo quedaba uno tan convencido, que llegaba a preguntarse cómo había él conseguido volver a pegarse la cabeza... y puesto que has tenido la imprudencia de citar uno de los sonetos compuestos por mí en ese estado de ensueño —supernaturalismo—, es preciso que los oigas todos. Los encontrarás al final del libro. No son más oscuros que la *Metafísica* de Hegel o *Las memorables* de Swedenborg y perderían mucho de su encanto al ser explicados...” Esto escribía Nerval en su dedicatoria a *Las hijas del fuego*. Párrafos que indican cómo el extraordinario poeta tenía, el primero, la convicción de una escritura diferente a la realista y la creencia en la necesidad de un estado psíquico especial, indispensable para transcribir el funcionamiento real del pensamiento, libre de todo control ejercido por la razón y sin preocupaciones estéticas o morales.

Más clarividente aún y con mayor libertad moral y expresiva, Isidore Ducasse, conocido en las letras por el Conde de Lautréamont, arroja poco después contra la humanidad ese imponente meteoro formado por *Los cantos de Maldoror*. “No encontrando lo que buscaba, levanté los párpados azorados más alto, más alto aún, hasta divisar un trono formado de excrementos humanos y de oro; sobre él tronaba con orgullo idiota, cubierto el cuerpo con un sudario hecho de trapos de hospital no lavados, aquel que se titula a sí mismo: ¡El Creador! Tenía en la mano el tronco podrido de algún hombre muerto y lo llevaba alternativamente, de los ojos a la nariz y de la nariz a la boca; una vez en la boca ya adivináis lo que hacía.” Éste es uno de tantos alaridos extrahumanos que escapan a Maldoror y he aquí algunas equivalencias establecidas entre elementos pertenecientes a categorías diversas, que vuelven prodigiosamente activas sus imágenes poéticas, haciendo de Lautréamont el precursor de la lapidaria poesía sobrerrealista:

“Podría en un momento de extravío tomar tus brazos, torcértelos como un lienzo lavado del que se exprime el agua, o rompértelos estrepitosamente como dos ramas secas...”

“La ola de la emoción sacudía su pecho, como un ciclón giratorio

levanta una familia de ballenas.”

“Vuelve a guardar tus lágrimas en su vaina.”

Frases de donde deriva sola la definición de imagen poética, enunciada por Reverdy: “La imagen es una pura creación del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades, más o menos distantes. Mientras más lejanas y justas sean las relaciones entre las realidades aproximadas, más fuerte será la imagen, mayor su potencia emotiva y mayor su realidad poética”. Ante la ironía, ante el sarcasmo apasionado de Lautréamont, las frases transcritas por los sobrerrealistas, sin previo trabajo de filtración, parecen un eco superviviente a Maldoror: “De diversas esperanzas que he tenido, la más tenaz era la desesperación” (Louis Aragon).

“Las manufacturas anatómicas y las habitaciones baratas destruirán las ciudades más altas” (Philippe Soupault).

“Es una historia muy conocida la que cuenta, es un poema célebre el que releo: estoy apoyado contra un muro, con las orejas reverdecidas y los labios calcinados” (Paul Éluard).

“Un poco a la izquierda, en mi firmamento adivinado, distingo —pero sin duda es sólo un vaho de sangre y de matanza— la brillante opacidad de las perturbaciones de la libertad” (Louis Aragon).

Aquí el espíritu de la poesía sobrerrealista no se presta ya a ninguna confusión y André Breton podrá asentar en definitiva: “El sobrerrealismo reposa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desperdiciadas generalmente hasta aquí, sobre la omnipotencia del sueño, sobre el funcionamiento desinteresado del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los otros mecanismos psíquicos y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida”. Formulado luego a la luz de los tres faros de la poesía moderna (Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud) la famosa génesis del pensamiento sobrerrealista, a partir de Dante, Villon y el Shakespeare de los mejores días:

“*Las noches* de Young son sobrerrealistas del principio al fin; desgraciadamente es un sacerdote quien habla, un mal sacerdote sin duda, pero de toda manera un sacerdote.”

“Lulio es sobrerrealista en la definición.”

“Swift es sobrerrealista en la maldad.”

“Sade es sobrerrealista en el sadismo.”

“Constant es sobrerrealista en política.”

“Chateaubriand es sobrerrealista en el exotismo.”

“Victor Hugo es sobrerrealista cuando no es estúpido.”

“Bertrand es sobrerrealista en el pasado.”

“Poe es sobrerrealista en la aventura.”

“Baudelaire es sobrerrealista en la moral.”

“Rimbaud es sobrerrealista en la práctica de la vida y en lo demás.”

“Huysmans es sobrerrealista en el pesimismo.”

“Mallarmé es sobrerrealista en la confidencia.”

“Picasso es sobrerrealista en el cubismo.”

“Reverdy es sobrerrealista en su casa.”

“Éluard, Aragon, Péret, Desnos, Tzara, Crevel, Braque, Chirico, Duchamp, Picabia, Klee, Man Ray, Tanguy, Ernst, Masson, Miró, Dalí, etc., son sobrerrealistas.” Y agrega en el *Manifiesto*: “Insisto, no son siempre sobrerrealistas en el sentido de que puedo encontrar en algunos de ellos cierto número de ideas preconcebidas, a las cuales, con mucha ingenuidad, se sienten ligados... Fueron o son instrumentos demasiado orgullosos, por lo cual no producen siempre un sonido armonioso”.

Voluntariamente, a golpe de negaciones, de fórmulas que se revisten de facilidad al alcance de cualquiera, Breton propone la asimilación de datos suministrados por el sueño, la locura, lo absurdo, lo incoherente, lo hiperbólico; todo lo que se opone a la apariencia somera de cuanto se acostumbra aceptar como real: “Tanto va la creencia en la vida a lo que ésta tiene de más precario, la vida real, naturalmente, que al fin esta creencia se pierde...”

Inspirada por el positivismo, la actitud realista a la manera de Anatole France le parece hostil a todo impulso intelectual o moral, hecha de mediocridad, de odio y pedestre suficiencia, la culpa de engendrar un sinnúmero de libros ridículos y piezas de teatro insultantes, fabricadas ex profeso para adular a la opinión en sus gustos más mezquinos y recuerda la proposición de Paul Valéry de reunir en antología el mayor número posible de principios de novela, poniendo a contribución autores famosos y cuya insanidad esperaba un índice deprimente para el pensamiento realista. Bajo pretexto de sentido común, de civilización, de progreso, ve al espíritu privado de la quimera, de todo medio de investigación que no

se halle conforme con los usuales, y pide una rehabilitación íntegra de la imaginación, indispensable no sólo al artista, sino al sabio; apoyándose en el caso Freud, quien con justa razón ha dirigido toda su crítica hacia el Sueño: ¿cómo es posible desperdiciar una parte tan considerable de la actividad psíquica, puesto que del nacimiento a la muerte, el pensamiento humano no presenta solución de continuidad y que la suma de momentos de sueño no es inferior a la suma de momentos de realidad? ¿Por qué ha de hacerse tan enorme diferencia entre la importancia de los acontecimientos de la vigilia y la gravedad de los del sueño?; es que el hombre cuando cesa de dormir, resulta burlado por su memoria, quien le devuelve debilitadas las circunstancias del sueño, privando a éste de toda consecuencia actual, sin tener en cuenta el espesor y reteniendo en general sólo lo que pasa en las capas más superficiales; hundiéndose al despertar la parte más trascendente para los problemas vitales. Para subsanar este vicio en que el hábito realista de la vida ha dejado incurrir a la memoria, será preciso someterla a una disciplina que vendrá a tener efectos después del trabajo de varias generaciones: ¿por qué entre tanto no han de empezar los artistas actuales a registrar los hechos más salientes?

También es culpable la memoria por los cortes que hace en la continuidad de su vida psíquica, despreciando la unidad y las transiciones y presentándonos una serie de sueños en lugar del Sueño, ¿y por qué han de ser las horas de sueño las que interrumpan la vida despierta y no ésta quien desarticule la realidad del sueño? Una idea nos apasiona en la vigilia, un rostro nos atrae durante el día, porque nos encadena a la verdad profunda de la cual hemos perdido el recuerdo al despertar. ¿Qué razón confiere al sueño esa apariencia de naturalidad que nos hace admitir sin reservas una cantidad de episodios cuya extrañeza nos es intolerable mientras no dormimos? En cuanto sea sometido a un examen metódico que nos revele su integridad, cuando su curva se desenvuelva en toda su amplitud, lo que aún designamos por misterios, cederá el puesto al gran Misterio, resolviendo en el futuro los dos estados en apariencia contradictorios, “sueño” y “vigilia”, en lo que podríamos llamar realidad absoluta: “La sobrerrealidad”. Cuentan que diariamente antes de acostarse a dormir, Saint-Pol-Roux colocaba en su puerta un letrero diciendo: “El poeta trabaja”.

Nos queda todavía el material suministrado por la locura. Los locos son personas de una honradez escrupulosa, de una inocencia semejante a la del verdadero artista y su libertad interior se ve menos amenazada que la del hombre cuerdo, por presentar mayor resistencia a los asaltos del mundo real. Se les encierra por un pequeño número de actos reprensibles, fuera de los cuales su dignidad personal no sufriría la menor sanción. El profundo desprecio que muestran hacia la crítica de los cuerdos, hacia las correcciones a veces corporales que se les inflige, permite suponer que tienen un refugio ilimitado en su imaginación, que su delirio es suficientemente encantador para soportar que sea válido únicamente para ellos. Poemas y dibujos dan cuenta cabal de su meticulosidad técnica y la estrecha relación de ésta y el libre funcionamiento de la mente, dispuesta a evadirse siempre de todas nuestras convenciones. “Bastó que Colón partiera rodeado de locos a descubrir América, y ved cómo esa locura ha tomado cuerpo y durado.”

La escritura automática es una aportación personal de Breton al dominio sobrerrealista, puesta luego ampliamente a contribución por los demás escritores del grupo. Refiere ampliamente Breton, con la fuerza de convicción que le es característica, cómo una noche, al dormirse, percibió el origen de su nuevo sistema. La frase “Hay un hombre cortado en dos por la ventana”, impuesta por el subconsciente de manera ineludible, acompañada de su representación visual, es el punto de partida que da origen a la minuciosa y científica colaboración entre Breton y Soupault, auxiliados por la doctrina de Freud. Las cualidades particulares que pasan a enriquecer la poesía sobrerrealista a partir de este descubrimiento, son en resumen: novedad excepcional en los elementos emotivos, verbosidad inusitada, calidad no premeditada en las imágenes y un sentido peculiar en el elemento pintoresco subrayado por el sarcasmo y la gracia más agudos; aparte de la ductilidad del texto que va amoldándose sumisamente a las características de la personalidad, totalmente libre de prejuicios literarios.

A partir de este hecho, los poemas automáticos se suceden en la *Revista Sobrerrealista*: Aragon, Desnos, Péret, Char, se ponen a la obra; el pintor Masson los secunda con esos dibujos delirantes, donde es inverosímil la velocidad del trazo y cuya libertad, mayor que la del vuelo de los pájaros, no sería posible, ni en la mano más práctica, al transcribir

un modelo externo. Breton y Soupault unidos ya en estrecha colaboración publican dos libros importantes: *Los campos magnéticos* y *Pez soluble*, donde la nueva técnica toma un impulso ascendente...; los muros de París habían sido cubiertos de carteles representando un hombre enmascarado con un antifaz blanco y que llevaba en la mano izquierda la llave de los campos: “ese hombre era yo”.

El surrealismo, por la escritura automática, el sueño y la imaginación libre, tiende ahora al anonimato poético, a una poesía hecha por todos y el libro *Retardad trabajos*, resulta de la colaboración “Éluard, Char, Breton”; es un juego trágico con lo que no tiene nombre, un asesinato continuo de la personalidad: “la utilidad colectiva hace callar los reproches y fundir las dudas. En la cabeza estrecha como el espacio, los codos no tienen lugar. Las manos están a nivel, el horizonte es vertical y por encima de todo. Entonces es cuando se oye la palabra libertad, pero en el suplicio. Todo es gratuito. Uno tras otro, la poesía sigue su curso como el Tarn en las encantadoras inundaciones del suroeste. Hay que borrar el reflejo de la personalidad para que la inspiración brote siempre del espejo”.

Al enunciar Breton su primer encuentro con la escritura automática, deja también encauzado uno de los afluentes más importantes de la pintura surrealista, pues al declarar que la frase: “Hay un hombre cortado en dos por la ventana”, iba acompañada de su débil representación visual, incluye la idea de que siendo pintor, esa representación debería haber superado a la auditiva y de que, provisto de papel y lápiz, habría podido calcar dicha imagen, perdiéndose al principio, con la seguridad de volverse a encontrar, en un dédalo de líneas, que darían de pronto la impresión de conducir a nada.

En el proceso intentado a lo real por lo maravilloso, la pintura y la poesía quedan íntimamente ligadas, o más bien dicho, ésta se hace bicéfala. Los problemas de volumen, dibujo, luz, color, atmósfera, pesantez, composición, etc., en fin, todos los conflictos técnicos que el análisis exclusivista de la Escuela de París se encarniza en enfrentar y resolver parcialmente en el transcurso del siglo XIX, partiendo del clasicismo de David e Ingres; agitando el romanticismo de Delacroix; ligando el realismo intenso de Corot, Courbet, Manet, Cézanne, Renoir y Derain; iluminando la obsesión atmosférica de impresionistas y

puntillistas; desencadenando el fauvismo que nace de Gauguin y Van Gogh para culminar en Matisse, y definiendo el cubismo, cuya totalidad eclipsa la sombra del planeta Picasso; pasan a segundo término para dejar sitio al problema pictórico total: la Representación Plástica del Pensamiento Poético.

No quiere esto decir que la corriente precursora del sobrerrealismo pictórico hubiera muerto con Goya, quien no en balde encabeza sus *Caprichos* con la frase sibilina: “El sueño de la razón produce monstruos”, para resucitar hasta hoy con Picasso y Chirico: la carcajada siniestra del aragonés, tan afín a las imprecaciones de Maldoror, no es opacada del todo por las discusiones formalistas de neoclásicos y románticos, de impresionistas y constructores; las Bastillas anteriores a la Revolución de 89 no se hundieron sobre un secreto. Piranesi había dejado escapar previamente algunos huéspedes.

Raffet y los desfiles nocturnos de las almas errantes del Imperio, Delacroix con sus matanzas y apestados, la muda protesta de los resignados de Daumier y el delírium cromático de Vincent van Gogh, atestiguan que el poder mágico de figuración no ha sido totalmente desperdiciado y que su intermitencia, como el sueño en la vida, interrumpe la época más racionalmente objetiva en representaciones plásticas.

¿Quién no ha quedado obsesionado por su aspecto sospechoso al visitar el Museo Gustave Moreau? Allí ninguna premeditación estética, en el arreglo de las salas de exposición, ha podido impedir que los objetos de uso personal se mezclen a la vida intensa de los cuadros en una promiscuidad alucinante, que hace pensar en una Mastaba moderna dispuesta para retener el cuerpo astral. Un fenómeno semejante me sorprendió al visitar cierta exposición retrospectiva de pintura cubista, presentada con gran confort y perfecta clasificación en la mejor galería de la calle de La Boétie. Ofrecía el atractivo de contar con salas exclusivas para los tres ases: Picasso, Braque, Gris, aparte del gran salón colectivo. Al recorrer detenidamente la sala de Juan Gris, por ser la primera ocasión que se me presentaba de ver reunidas sus telas principales y por la actualidad sentimental que daba a esta pintura la reciente muerte del autor, me sentí invadido, de pronto, por una intolerable sensación de tedio. Me disponía a ganar la calle, para sacudirla, cuando me vi

precisado a cruzar la sala destinada a Picasso, por conducir directamente a la puerta: al instante desapareció mi fatiga, las ventanas, las mesas, las botellas, las pipas, los periódicos salieron a mi encuentro y me retuvieron allí hasta la hora de clausura. Por las condiciones especiales de mi estado psíquico en aquella tarde, la ciencia, las fórmulas, la perfección material de Gris no habían conseguido interesarme; en cambio, el rapidísimo contacto con el lirismo reprimido del Pintor Excepcional, había bastado para echar a un lado calidades, asunto, austeridad, sección de oro, todas las leyes y limitaciones del cubismo ortodoxo, abriendo de par en par las puertas a la libre circulación poética.

¿Qué revolución se operó en Picasso hacia 1909, entre sus cuadros *Fábrica en Horta de Ebro*, donde la influencia de Cézanne lo había conducido a la exasperación geométrica, y el *Retrato del Sr. Kamveiler*, en que el modelo interior impone al fin todas sus prerrogativas? El hecho es que, a partir de entonces, del laboratorio sin techo de la calle de La Boétie escapan, al caer la noche, seres insólitos que llevan por único nombre “Pintura”, fantasmas de músicos y arlequines, corridas de toros espectrales, escaleras para bajar y subir del Sueño. ¡Y vienen a hablarnos de pintura, a recordarnos ese lamentable expediente de la pintura!, exclama Breton en *Sobrerrealismo y pintura*, y un poco más adelante: “Si el sobrerrealismo quiere trazarse una línea de conducta, no tiene más que pasar por donde Picasso ha pasado y seguirá pasando, y espero, al decir esto, mostrarme muy exigente”.

Cuando hacia 1911 aparece Giorgio de Chirico en el campo de la pintura, toda ella se encuentra obsesionada por las nuevas técnicas: el fauvismo desemboca en Matisse al brillo máximo de los contrastes cromáticos, a una simplificación en el dibujo y colorido que elimina totalmente el claroscuro y la perspectiva, devolviendo a la tela sus dos dimensiones reales y reconstruyendo la forma a golpe de grandes superficies complementarias que eliminan totalmente transiciones y matices. Picasso arrastraba a los espíritus más fuertes tras los cimientos del modelo interior, exigiendo como disciplina la limitación sistemática de los datos objetivos que habrán de servir a la reconstrucción subjetiva. Chirico llega con una técnica enteramente tradicional heredada por su ascendencia italiana de los pintores “cuatrocentistas”: Mantegna, Ucello, Gozzoli. Si acaso, como único signo eterno de modernidad, el injerto en

la vigorosa rama renacentista, del lirismo francamente caricaturesco suministrado por la actual pintura florentina de origen popular. La crítica, el público, pendiente de la novedad espectacular de las escuelas rivales, no puede notar, al principio, la aparición fantasmagórica de esta pintura translúcida, nueva totalmente en su composición interna, pero revestida modestamente de un oficio poco llamativo, hecho ex profeso para mejor cimentar en los ojos incautos que la verán sin mirarla, el desconcierto profundo de su novedad revolucionaria.

Dado un pintor que sabe, consciente o inconscientemente, lo que debe expresar, empleará siempre los procedimientos mejor adaptados a ese efecto, sin que sea preciso que se interrogue muy meticulosamente sobre la técnica; la emoción sabe escoger sola la mejor forma de exteriorizarse. El acuerdo entre el pensamiento y lo que va a transmitir, es el único sentido admisible en la especulación técnica; una vez analizado el oficio de un cuadro, el misterio de su confesión sigue intacto, recetas y fórmulas no servirán nada para dar cuenta de la belleza incluida. Por lo tanto, es cierto que una tela está bien pintada porque es bella y la recíproca: falsa.

Picasso, Max Jacob y Guillaume Apollinaire son los primeros en notar ese orden dentro del caos que parece no tener cuenta de la armonía, del equilibrio y de las proporciones, en las primeras obras de Chirico. Son los primeros en distinguir el fuego sobrenatural de su luz, en apreciar el elemento “fuga” en sus composiciones: fuga de ideas, fuga de imágenes, fuga de trenes que es imposible alcanzar, puesto que la hora de los relojes que marcan sus salidas se ha pintado sola en esos cuadros. Luego, naturalmente, pasa a formar parte del surrealismo militante, pues ya lo era de hecho, antes de encontrarse con sus representantes oficiales.

¿Pero cómo describir el viaje meteorológico que realiza Chirico entre 1910 y 1925? ¿Cómo no enturbiar la profundidad marina de sus telas al tratar de describirlas? Citemos mejor las principales estaciones:

El sueño transformado. 1908

Melancolía y misterio de una calle. 1914

El vaticinador. 1915

Las musas inquietantes. 1917

El contemplador del infinito. 1925

Y oigámoslo expresar algunos de sus conceptos sobre el arte:

“Para que una obra de arte sea verdaderamente inmortal, es preciso que salga totalmente de los límites humanos: el sentido común y la lógica estarán ausentes. Así se acercará al sueño y a la mentalidad infantil.

”Es necesario, ante todo, desembarazar al arte de lo que contiene de conocido hasta aquí, todo sujeto, toda idea, todo pensamiento, todo símbolo deben ser apartados. Lo que se necesita, principalmente, es una gran certidumbre de sí mismo; es preciso que la revelación que tengamos de una obra de arte, que la concepción de un cuadro representando determinada cosa, sin sentido propio, SIN QUERER DECIR ABSOLUTAMENTE NADA, desde el punto de vista de la lógica humana, es necesario, digo, que tal revelación o concepción sea tan fuerte en nosotros, que nos procure tanta dicha o tanto dolor, que nos veamos obligados a brincar, empujados por una fuerza mayor a la que empuja a un hambriento a morder, como una bestia, el pedazo de pan que cae en su mano.”

El sistema implantado por Chirico, consistente en dotar al mundo imaginado de un aspecto sólidamente realista, que le dé validez externa ante la mirada menos experta en asuntos pictóricos, es seguido de cerca por Max Ernst, René Magritte y principalmente por Salvador Dalí. Con técnica de miniaturista, que pide deliberadamente indicaciones a Millet, Meissonier, ciertos primitivos y los peores cromos, decide recrear Dalí un lenguaje traidoramente engañoso que haga ingerir al burgués hipócrita o a la dama timorata, las concepciones más desmoralizadoras y más crudas de las actividades oníricas y paranoicas. Describe así, en forma claramente objetiva, desolados paisajes crepusculares, donde cielos recorridos por nubes entrometidas son cómplices de los sucesos más sospechosos: simulaciones, traumas, neurosis, obsesiones sexuales, delirios, represiones... La flora más turbia creada en el pantano de la subconsciencia, por una falsa moral inhumana y antisocial.

Confeccionada con el deliberado propósito de precipitar el estado de descomposición de un medio decadente y con el deseo pasteurizante de injertar el mal en el mal, es un campo de cultivo fecundo de esas familias de hongos policromos y venenosos, donde el carmín, el bermellón, el cadmium se ven intensificados y contorneados por líneas y puntos de obsidiana oscura. Grandes monstruos híbridos, emparentados al Horus, al Anubis egipcios o a los Querubes asirios, reposan bajo cielos ultramar y

verdenilo exhibiendo cínicamente sus detalles, mientras el suelo palpita de hormigas y microorganismos en intensa actividad. Semeja esta pintura, hecha de esmalte, no de aceite, a una gran flor carnívora madurada al sol sobrerrealista.

Aquí recuerdo una pequeña tabla florentina que me obsesionó hace años en el Museo degli Uffizi. Atribuida a uno de los Lorenzetti, representa la Tebaida; parece un hormiguero visto con lupa: los personajes espían desde sus celdillas, entran, salen, navegan por un río diminuto cabalgando bestias extrañas, emplean medios estrafalarios de locomoción o son inducidos en tentación por el demonio que adopta formas extravagantes o seductoras. Pero no eran los anacoretas y sus actividades lo que a mí me preocupaba en ese cuadro; mi malestar provenía de la incorporación plástica de la arena del desierto que, en su sobrerrealidad, se colaba hasta mis sueños. Recuerdo también una de las mejores páginas de Louis Aragon de su libro *El campesino de París*. Relata minuciosamente y sin retórica, la vida íntima de los escaparates de un pasaje que desemboca a los Grandes Boulevares; describe los objetos absurdos que allí se exhiben: bastones, pelucas, corsés, fajas, piernas articuladas, ojos de vidrio, raíces, fibras, plantas medicinales... el ambiente de acuario provocado por luces y cristales; pero es tan grande la fuerza evocadora y tan justo el contraste y acercamiento de las imágenes, que convierte las vitrinas en escenarios destinados a la más obsesionante representación de una comedia de magia o gran guiñol.

Llegamos con estas reminiscencias a la hora de Max Ernst y la aplicación en un sentido poético del llamado “collage” o montaje de objetos auténticos dentro del cuadro pintado. La oportuna incorporación dentro de los límites de un marco, del elemento “ya hecho”, tomado de la vida, ya sea papel tapiz, tela, periódico, imitación de madera o mármol, arena, cordón... había libertado a la pintura cubista de un viejo ideal reproductor, había liquidado el problema de la semejanza, el miserable equívoco de lo verdadero: “parece la mera verdad”, dice tanta señora ante un calendario. “Quiero un retrato, pero muy parecido”, dice tanto banquero y funcionario, obsesionado de inmortalidad... Una forma recortada de un periódico e integrada a un dibujo o una pintura, incorpora el lugar común, el trozo de vida cotidiana; establece relaciones enérgicas, chocantes podríamos decir, entre dos realidades diversas: la

materialmente objetiva y la otra construida en el espíritu. La diferencia de materias que el ojo es capaz de transponer en sensaciones táctiles, da una nueva profundidad al cuadro donde el peso se inscribe con precisión matemática dentro del símbolo del volumen, y esta nueva densidad, esta consistencia tangible, tersa o áspera, nos pone frente a una verdad irreal dentro de un mundo más cierto, más atrayente, creado por la fuerza del pensamiento y del sueño, invirtiendo totalmente y desplazándolas, las certidumbres habituales. El montaje sobrerrealista, fruto de la imaginación, de la inspiración, transforma la idea en materia; la incorporación en el cuadro del elemento extraño a la pintura concilia lo inconciliable, lleva por la libertad en la experiencia y en el razonamiento a una penetración de lo consciente por lo inconsciente, a una voluntad de análisis que sujeta lo maravilloso a un efectivo rigor poético-crítico. Así el teatro de Luigi Pirandello construye los más líricos andamiajes del concepto, sobre una noticia de periódico y mantiene, ligada a la vida más precisamente anecdótica, la tragedia discursiva de sus personajes, apartándola definitivamente del ambiente un tanto artificioso que se acostumbra dar al poema dramático.

La revolución de noche, *Los niños amenazados por un ruiseñor* y *La bella estación* son obras características de tres etapas distintas en la evolución de Max Ernst; en ellos notamos su procedimiento de revalorización del objeto, pero en formas diversas. ¿Y qué decir de sus magníficos libros de estampa? *La mujer cien cabezas*, *Historia natural*, *Una semana de bondad*, parecen el espejo de Raimundo Lulio, es decir, “un cuerpo diáfano dispuesto a recibir todas las figuras que le son presentadas”. Y cada una de esas figuras ¿cuántos años de agotante cacería no le cuestan a Ernst? El detalle dotado de vida interior y apto para servir de eslabón en la cadena constructiva, se oculta en el archivo de grabados, como la hoja en el bosque. Recrear la composición de cada imagen por una colaboración inmemorial, sin solución de continuidad, requiere de parte de Max Ernst un verdadero estado de gracia. Estos cuentos para adultos vienen a hacer las veces de los viajes de Gulliver de nuestra infancia, ¿qué mejor elogio puede hacerse de ellos?

La superficie de las telas de Joan Miró, el más exclusivamente pintor de los sobrerrealistas, parece no estar agitada por las preocupaciones morales y estéticas de sus compañeros. Parece Miró el sobrerrealista

instintivo, su dibujo antediluviano lo aprendió en una era anterior a la del reno y el mamut. ¿A qué pintura moderna podríamos comparar la anatomía fabulosa de sus animales, el estilo sarcástico de sus paisajes esquemáticos? Es el pintor abandonado al automatismo más puro, más animal, más primario; por eso sus cuadros parecen un bloque íntegro, por eso su mano no duda. Junto a la suya, la experiencia de la escritura automática nos parece casi cercana a la razón, a la inteligencia. En Miró todo es instinto, despreocupación, gráfica infantil: grandes superficies azules, limón, rosa, blancas, de una calidad, de un equilibrio indescifrables, reciben el dibujo negro que aprisiona los volúmenes sin dejar escapar un reflejo, una pausa, una sugestión. La perspectiva somera sitúa los animales, los astros, las plantas, sus raíces; ya en la tierra labrada, ya en un cielo luminar... pero distingamos: lo que en otro artista podría estar al borde de la decoración, en Miró se mantiene siempre en un mundo subjetivo, un mundo que fuera un mapa del conocimiento donde los litorales solos tienen importancia.

Francis Picabia, en pos de la compenetración de la materia; Yves Tanguy, descubriendo horizontes ocultos por su propia sombra; Paul Klee y su minuciosa técnica demente; el fotógrafo Man Ray y los escultores Arp y Giacometti, cierran el cortejo, llevando cada quien una aportación técnica peculiar, una inquietud particular dentro del conjunto estético trazado por Breton y derivado de los principios de Hegel.

Para Hegel, como para Breton, la poesía tiende a predominar sobre las demás artes, a penetrarlas profundamente, a hacerse, de día en día, un dominio más vasto. Es en la pintura donde ha encontrado el campo más propicio, al grado que, en la actualidad, no hay diferencia de ambición fundamental entre un poema de Paul Éluard y una tela de Max Ernst. Pero voy a permitirme aquí una aclaración: el camino sobrerrealista no es una amplia carretera, es un sendero de montaña, exige tobillos, estómago y cabeza sólidos; bordea precipicios vertiginosos, choca a veces con cimas inaccesibles. No es la libertad de expresión inmerecida, ni la fantasía indisciplinada, lo que producirá un cuadro sobrerrealista: la mala literatura, el romanticismo desmelenado, la confusión anárquica acechan en cada encrucijada. Bajo el pretexto de libertad, cuántos “futurismos” y cuántos “Marinettis”, productos del más bajo italianismo; cuántos “Ozenfants” y cuántos “purismos” por pedantería estética. Ni Aubrey

Beardsley en el pasado, ni Marc Chagal en el presente, serán nunca sobrerrealistas; el uno fue víctima de su dandismo plástico, el otro de su prosaica imaginación; ambos son ilustradores al margen de la literatura más dudosa. El sobrerrealismo para exteriorizarse exige una tradición sólida, una disciplina filosófica, absoluta libertad moral y, ante todo, un espíritu crítico implacable.

Complementan las actividades del grupo: la escultura transformada en manufactura de objetos sobrerrealistas, previstos por el vidente Hegel, “estas imágenes apoyadas en la naturaleza, a pesar de ser impropias para representar el pensamiento, pueden ser fabricadas con sentimiento profundo, con riqueza particular de intuición o con elocuente combinación humorística; y esta tendencia puede desarrollarse hasta el punto de excitar sin tregua a la poesía”. Aquí son Giacometti, Arp y Dalí, quienes encuentran las mejores invenciones, precedidos con ventaja por un artista indefinible, de una personalidad casi mítica, intermitente, inmaterial: me refiero a Marcel Duchamp y a sus vidrieras alucinadas; también el cinematógrafo que ya tenía un precedente, en los albores del cine francés, en ciertas películas alemanas, como *Nosferatu el vampiro*, en algunas escenas de Chaplin y Mack Senett y que presta un campo de experimentación, paralelo a los libros de estampas de Max Ernst, es abordado por Dalí y Buñuel con *El perro andaluz*, por Antonin Artaud en *La concha y el clérigo*, por Man Ray en *La estrella de mar* y *El castillo del dado*. Según el principio sobrerrealista, estas películas son poesía fotográfica, desarrollada en el espacio y en el tiempo. Aquí recordemos que el elemento fantasmagórico en estas películas, como en las otras manifestaciones sobrerrealistas, no existe fuera del individuo y que tiene en éste ondas raíces materiales, que es en las profundidades del subconsciente donde tiene vida y que su origen reside en los anhelos reprimidos, en los actos fallidos, en las herencias atávicas; que sus manifestaciones son tan semejantes y válidas desde el punto de vista científico, como los *Espectros* de Ibsen.

Cuando el sobrerrealismo, a la luz del psicoanálisis, por una parte, y a la de todas sus experiencias de orden mecánico inconsciente, en las cuales se ejercita sin cesar, por otra, haya llegado a poner de acuerdo los caudales subjetivos y objetivos que son patrimonio del arte, dará solución al malestar que separa al hombre interno de su superficie y del mundo

exterior, de sus anhelos, de su infancia y de la verdadera noción de sí mismo. Malestar que resulta de la disociación de una facultad única, original, y de la cual existen trazas en el niño y en el hombre primitivo. En el curso de la publicación de *La Revolución Sobrerrealista* y de *El Sobrerrealismo al servicio de la Revolución*, Breton y su escuela adoptan una actitud francamente anticapitalista, antiimperialista y escandalosamente subversiva; relacionando íntimamente sus sistemas de liberación psíquica con sus métodos de desmoralización y confusiónismo contra la sociedad actual, estableciendo un engranaje de combate, que conducirá a la transformación definitiva del mundo por el no conformismo. Toda esta política agresiva Breton la plantea a través de libros, revistas, congresos, reyertas callejeras, manifestaciones, etc. Y, para terminar, transcribo el siguiente párrafo que me parece dar idea del dinamismo atribuido por este grupo al germen poético:

“Desde nuestra posición, sostenemos que la actividad de interpretación del mundo debe estar ligada a la actividad de transformación del mundo. Que corresponde al poeta, al artista, profundizar el problema humano bajo todas sus formas. Que es precisamente la exploración ilimitada de su espíritu en ese sentido, la que tiene un valor potencial de transformación de ese mundo, que tal exploración —como producto evolucionado de la superestructura— no puede dejar de precipitar la necesidad de un cambio económico. Nos declaramos en desacuerdo contra toda concepción regresiva del arte que tienda a oponer el contenido a la forma. La aceptación por los poetas auténticos de hoy, de la llamada poesía de propaganda, puramente exterior, como se ha definido últimamente, significaría para ellos la negación de las determinantes históricas de la poesía misma. Defender la cultura es, ante todo, tomar entre manos los intereses de cuanto intelectualmente soporta un análisis materialista serio, de cuanto es factible en sí, de cuanto puede aún dar frutos. No es por medio de proclamas estereotipadas por lo que llegaremos a libertar ni al espíritu ni al cuerpo de las viejas cadenas que lo aprisionan, de las nuevas que lo amenazan. Es por la afirmación inquebrantable de nuestra fe en las potencias de emancipación material y espirituales que, alternativamente, hemos reconocido, por las que lucharemos y a las que trataremos de imponer como tales.

”Transformar el mundo, ha dicho Marx: Cambiar la vida, ha dicho Rimbaud: esas dos voces de orden para nosotros, forman una.”

El ensayo está ilustrado con reproducciones en blanco y negro de cuadros de Dalí, Éluard, Chirico, Picasso, Goya y Miró. Es probable que el ensayo recoja las conferencias que sobre el surrealismo dictó Agustín Lazo a fines de 1937, en el marco de un ciclo organizado por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

La segunda revista que propone una “introducción” al surrealismo es *Poesía*, dirigida por Neftalí Beltrán. De fecha incierta, pero posterior a abril de 1938, el número 3 de *Poesía* dedica un suplemento a “La poesía surrealista”, realizado por César Moro. A él se deben la selección y la traducción de los siguientes poemas: Hans Arp: “Configuración”; André Breton: “En tu lugar desconfiaría...”; Paul Éluard: “Algunas de las palabras que, hasta ahora, me estaban misteriosamente prohibidas”; Giorgio de Chirico: “Una noche”; Salvador Dalí: “El fenómeno biológico...”; Marcel Duchamp: “Entre nuestros artículos de quincallería...”; Alice Paalen: “La hora del pastor”; Benjamin Péret: “Háblame”; Pablo Picasso: “28 de noviembre xxxv” (original en español); Gisèle Prassinos: “Anuncio”; Gui Rosey: “He aquí todos los siglos pasados a filo de espada”. Además, César Moro, a quien podríamos calificar, junto con Luis Cardoza y Aragón, como el poeta latinoamericano “más surrealista” de esos años, introduce el suplemento con estas líneas de inspiración evidente:

El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la miríada de aves de plumaje eléctrico cubriendo el cielo tempestuoso. La esmeralda de Nerón. Una llanura inmensa poblada de sarcófagos de hielo encerrando lianas y

lámparas de acetileno, globos de azogue, mujeres desnudas coronadas de cardos y de fresas. El tigre real que asola la tierra de tesoros. La estatua de la noche de plumas de paraíso salpicada con sangre de jirafas degolladas bajo la luna. El día inmenso de cristal de roca y los jardines del cristal de roca. Los nombres de SADE, LAUTRÉAMONT, RIMBAUD, JARRY, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio.

También hay que mencionar la publicación de un extenso artículo firmado por B. Molina P., que apareció en *El Universal* del 11 de abril de 1938, y se anticipa a la llegada de Breton a México. Puesto de relieve en la sección de editoriales del periódico, se titula:

ANDRÉ BRETON Y EL SURREALISMO

Para los que se interesan por las manifestaciones más avanzadas del pensamiento actual: científicas, literarias o artísticas, la próxima visita de André Breton a nuestro país es de importancia capital.

Para los no enterados y para los que prefieren no enterarse de que el mundo ha cambiado, de que hoy no se piensa como hace 30 años, el nombre de Breton acaso no diga nada; quizás alguno de ellos haya oído vagamente hablar de “surrealismo” y sin más trabajo, acomodará éste entre tantos “ismos” con los que se ha pretendido atacar su reposo intelectual en los últimos tiempos.

Sin embargo, entre los escritores surgidos de la posguerra, Breton ocupa uno de los puestos más destacados; y el surrealismo del que ha sido maestro y guía, es un movimiento de la literatura para convertirse en una nueva manera de pensar, en una nueva manera de vivir, en una nueva actitud del hombre ante el mundo que lo rodea.

Estamos ya lejos de esa época bautizada con el nombre de “posguerra”, como que estamos en una nueva ante-guerra; pero no es difícil recordarla, con todas sus locuras y su desesperación que

engendraron, junto con el surrealismo, infinidad de escuelas literarias y artísticas que no alcanzaron, como aquél, la fortuna de sobrevivirla. Hacemos mal en hablar de fortuna. La supervivencia del surrealismo no se debió a eso; tuvo causas más profundas. Si ha perdurado hasta nuestros días, con las modificaciones naturales en toda doctrina viviente, se debe a que responde a uno de los mayores anhelos del hombre de hoy: el de libertarse, en su parte más íntima, de todos los prejuicios que durante siglos lo han falseado y obligado a adoptar, inconscientemente en la mayor parte de los casos, una falsa personalidad, un ser postizo sobre el auténtico ser de cada uno. El surrealismo —ha escrito un surrealista que estuvo entre nosotros— nació del asco y nació en las bancas de la escuela. Estas palabras nos ayudan a comprender la génesis de este movimiento. El surrealismo nació del asco profundo que inspiró a la juventud de la posguerra el derrumbamiento de todos los valores morales tradicionales, de todas las afirmaciones de la cultura y de la civilización con que se le había embriagado y que cayeron a tierra al declararse la contienda. Y este asco de la civilización mentirosa y sangrienta nació en las bancas de la escuela, entre los jóvenes que aún no estaban suficientemente envenenados para no darse cuenta del monstruoso engaño. Su primera reacción, eminentemente juvenil, fue destructiva. Se trató de acabar con todo lo que les había sido mostrado como ejemplar y respetable. Se quiso destruir todas las trabas, aun las del idioma mismo, para acabar en una especie de nihilismo ciego y confuso.

Pero este sistema, si es que así puede llamársele, no podía perdurar. Frente a lo que quería destruir no proponía ninguna construcción que lo remplazara. Y lo que había comenzado como una protesta desesperada e informe se organizó hasta formar, ahora sí, un verdadero sistema, no limitado a destruir sino resuelto a señalar nuevos caminos para alcanzar la liberación del espíritu: esto había de ser el surrealismo.

En 1924, Breton publica el primer *Manifiesto del surrealismo*, en donde da a conocer los principios básicos que animan al grupo; en el segundo *Manifiesto del surrealismo*, editado en 1929, se precisan y amplían las tendencias surrealistas, que pueden también estudiarse en *La inmaculada concepción*, escrita por Breton en colaboración con Paul Éluard, lo

mismo que en los *Vasos comunicantes*, sin hablar, claro está, de las obras doctrinales o no de los diversos autores del surrealismo.

El grupo admite, con Freud y con toda la psicología moderna, la existencia de una doble personalidad en el hombre, de dos zonas motoras: la conciencia y la subconsciencia. Es decir, la vida del hombre se integra por dos suertes de elementos: los que domina la razón, la lógica y los prejuicios impuestos por la educación y el medio; en los que el ser humano subordina su personalidad a imposiciones exteriores que determinan su manera de conducirse y hasta de pensar. Estos elementos tienden, fatalmente, a privar al individuo de sus caracteres propios y a sustituirlos por los del conjunto, los de la sociedad organizada. La literatura, el arte, la filosofía han dado preferencia a esa región de la vida “consciente” en la que el hombre controla y dirige sus actos de acuerdo con las reglas establecidas por la sociedad en que vive.

Pero existe, al lado de esa región lícita del individuo, otra no menos importante aunque ilícita, no menos rica y que ha sido descuidada casi por completo cuando menos hasta épocas muy recientes. Esta región es la subconsciencia. Lo subconsciente, podríamos decir, es la parte más íntima del hombre, aquella en que sus deseos, sus impulsos, sus aspiraciones existen en estado de pureza bruta, determinados por las tendencias vitales del individuo. Pero ese conjunto de realidades psíquicas elementales, que tienden a realizarse, a darse a conocer, se ve estorbado continuamente por la conciencia a que se sobrepone a ellos y sólo los deja aparecer después de filtrarlos y depurarlos a su modo. De esto resulta que la personalidad humana se presente trunca, con una de sus partes sujeta, oprimida por la otra, y en constante rebeldía desorganizada contra la opresora.

Partiendo de esos datos, el surrealismo afirma que todos los esfuerzos que se han hecho por llegar al conocimiento del hombre —conciencia, poesía, arte, filosofía— son incompletos y falsos, pues no han presentado más que uno de los aspectos esenciales de la personalidad humana, ignorando, precisamente, el más rico de posibilidades, el más característico, el más individual, que representa al hombre en lo más íntimo de sus procesos psíquicos. De aquí surge una doble rebeldía o, más bien, dos aspectos de una misma rebeldía. En lo que se refiere a la parte meramente especulativa, el surrealismo reclama el derecho de fijar su

atención en lo subconsciente, esa esfera psicológica descuidada por tanto tiempo, y su actitud provoca naturalmente la condenación de una sociedad a la que le interesa que sus leyes, establecidas con fines utilitarios, no sean desobedecidas, puesto que tal actitud implica un hombre que hace a un lado los sedimentos acumulados por inercia en su intelecto y trata de interrogarse en sus profundidades más recónditas. Así, el surrealismo condena a la sociedad que trata de mutilar al hombre para conservar sus intereses, es decir, los intereses de unos cuantos privilegiados.

Pero desentendámonos de las consecuencias políticas o sociales que puedan desprenderse de la actitud surrealista. En lo meramente artístico, el surrealismo, para Breton, es un “automatismo psíquico por medio del cual nos proponemos expresar, ya sea verbalmente, ya sea por escrito, ya sea por cualquier otro método, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral”.

Estas palabras nos muestran el campo vastísimo del surrealismo, sus posibilidades infinitas. Ya no se trata, en poesía, en pintura, en música, en arte, de describir, de copiar simplemente lo que hiere nuestros sentidos a través de nuestras prenociones o de ordenar “razonablemente” nuestras sensaciones. Se trata, y en esto reside la verdadera importancia del surrealismo, de llegar al conocimiento completo de nuestra propia personalidad humana, desvirtuada y bastardeada bajo el dominio exclusivo de lo “razonable”, de lo consciente; es decir, bajo el dominio de una sola parte de nuestro ser, en detrimento de la otra que es acaso la más importante, la que producirá en lo futuro, libre ya de sus ataduras, las obras que una servidumbre tradicional y “traicional” no ha hecho más que entrever.

Por otra nota de prensa publicada en *El Nacional* el 9 de abril de 1938, nos enteramos de algunos acompañantes de Breton a bordo del *Orinoco*:

UN CICLO DE CONFERENCIAS

*Las sustentará en México el prestigiado poeta francés André Breton
Vienen con él otros investigadores de Europa*

Noticias llegadas a esta redacción indican que en el curso de la semana entrante arribará a esta capital, procedente de Europa, el poeta surrealista André Breton, quien viene a México con objeto de sustentar una serie de conferencias, organizada por la Asociación Cultural Franco-Mexicana.

El intelectual francés tiene un largo historial en el campo de la literatura y su personalidad es ampliamente conocida en los círculos intelectuales del país y goza de gran prestigio mundial, ya que se le considera actualmente como el más destacado poeta surrealista de Francia. Su producción literaria es abundante y debido a la Escuela a que se ha afiliado ha sido objeto de serias críticas favorables y adversas, que han originado interesantes discusiones.

La Sociedad Franco-Mexicana está haciendo todos los preparativos necesarios para dar al próximo huésped una cordial bienvenida.

Seguramente la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios patrocinará una serie de conferencias sobre tópicos literarios, a la que se invitará especialmente al intelectual francés.

Acompañan a Breton los profesores Brumpt, psiquiatra, y Claude, parasitólogo.

La profesora Luz Luna de Ibarra, esposa del periodista J. de Jesús Ibarra, durante su estancia en Francia, en cumplimiento de una comisión oficial realizó los trabajos iniciales a efecto de que los pensadores mencionados visitaran nuestra patria.

A su llegada a la Ciudad de México, André Breton y su esposa se alojan por unos días en el departamento de Lupe Marín, la primera esposa de Diego Rivera. De esos días data probablemente la fotografía que reúne a César Moro, Guadalupe Marín, Diego Rivera, André Breton y el periodista Ortega de la revista *Hoy*. Poco después la pareja se instala en la casa de San Ángel que reúne, gracias a un corredor al aire libre, los dos talleres de Diego Rivera y de Frida Kahlo, hoy Museo Diego Rivera situado en la calle

Altavista. Jacqueline Lamba evoca, en una entrevista de 1972 con Arturo Schwarz, la casa de San Ángel: “Dos cubos blancos con la mitad de vidrio, comunicados por una escalera exterior sin pasamanos y una pasarela en lo alto reservada para nosotros. Una india, la cuidadora, preparaba las comidas familiares en el jardín en un brasero; en completa libertad, bajo los árboles, se paseaba un gran oso hormiguero”.

Hay que recordar que, desde tiempo atrás, el oso hormiguero (*tamanoir*) era el animal totémico de Breton, quien le había pedido a Dalí que lo dibujara para su ex libris. Si Jacqueline Lamba recuerda esta extraña presencia en la casa de San Ángel, probablemente se deba a que Breton habrá visto en esta coincidencia un feliz augurio de su estancia en México. Quizá todavía no estaba enterado de los malos presagios que también la acechaban.

El 22 de abril fue la primera aparición pública de André Breton en México. Tuvo lugar en la Galería de Arte de la Universidad, dirigida por Julio Castellanos y situada en la calle de Dolores 11, en el centro de la ciudad, con motivo de la inauguración de una exposición de Francisco Gutiérrez. El nombre (y la obra) de este pintor mexicano hoy está olvidado. Sin embargo, en esos años se le consideraba un pintor surrealista. Acerca de dicha exposición apareció en el suplemento cultural de *El Nacional*, el domingo 1 de mayo, la siguiente reseña:

Siguiendo una tradición ininterrumpida, Francisco Gutiérrez, apasionado del arte francés contemporáneo, es de los contados pintores jóvenes de México que hace intervenir decididamente a la imaginación en su obra.

Numerosas pinturas suyas nos recuerdan aspectos característicos de las tendencias europeas actuales. Le hemos visto enamorado de los más peculiares pintores líricos modernos, y ha buscado, con loable empeño,

dentro de las preocupaciones de estos creadores, manifestar su personalidad naciente.

Muchas influencias se perciben en él, pero todos sabemos que no hay influencias peligrosas cuando se posee talento y sensibilidad. Estas simpatías han hecho crear a Francisco Gutiérrez una obra diversa, pero inquieta. Se ha consagrado a una busca incesante de sí mismo. Y en pocos años nos ha ofrecido ejemplos numerosos de su talento.

Nos agrada en la pintura de Francisco Gutiérrez lo que muchos le reprochan: su amor por la intervención de la fantasía creadora, tal como ya Baudelaire lo comprendió y reclamó claramente. En México, en un plano estrictamente artístico, de creación verdadera, sólo algunos poetas y pintores líricos tienen valor y significación. Gran parte de la joven pintura continúa aún, desgraciadamente, sobre el surco abierto por los maestros que situaron universalmente el arte de México.

Por la preocupación del realismo, por el afán de lograr un arte revolucionario, muchos pintores se consagran a la pintura imitativa, que ya no tiene razón alguna de existir. No olvidemos que en literatura —y es válido, desde luego, el ejemplo— la novela picaresca propone un ejemplo hermoso y perfecto de realismo. Y la novela picaresca crea una realidad lírica invadida de dioses y asunciones. El realismo frío, minucioso de Salvador Dalí —verdadero inventario de la vida irónica— es una continuación fiel y exaltada de esa españolísima forma de expresión. Esta ruta es la que interesa a Francisco Gutiérrez. Y los pocos pasos que ha dado en ella animaron mi pluma para escribir esta nota apresuradamente.

En la Galería de Arte de la Universidad, André Breton pronuncia su primer discurso que lleva como título una idea central del surrealismo: “Cambiar la vista”. Este texto nunca fue publicado por Breton en vida. Lo encontró Marguerite Bonnet, la editora de sus *Obras completas* para La Pléiade (Gallimard), entre los archivos personales del poeta. “Cambiar la vista” para llegar a “cambiar la vida” es el recorrido que Breton escogió trazar esa noche:

Señoras, señores,

Cambiar la vista, esta esperanza que se antoja insensata no ha dejado de ser uno de los grandes propósitos de la actividad surrealista desde hace quince años. El ojo es una casa singular, a veces atiborrada de seres entregados a la confusión de ocupaciones irrisorias con seriedad imperturbable —algo parecido al camerino de los hermanos Marx en su última película—, una casa, decía, alternadamente atiborrada y vacía, pero presa de potencias destructoras entre las más activas y las más perturbadoras —algo así como una casa poblada de fantasmas en medio del campo. Las apariencias comunes, con todo su peso de valor convencional, sólo nos cautivan en la medida en que la mente humana está provista de una pequeña ancla que, por lo demás, descubrirán en el cuadro de Paul Klee colgado a mis espaldas. Por lo tanto, está aferrada con demasiada solidez al mundo de las ideas preconcebidas como para, sin mayor resistencia, cobrar conciencia de su verdadero destino que no es otro que la navegación entre el mundo exterior y el mundo interior, entre lo objetivo y lo subjetivo, entre las representaciones diurnas y las nocturnas. El surrealismo se propuso devolver esta conciencia a su destino. Para impedir toda veleidad de regreso al punto de anclaje, por parte de esta mente que se adormiló en el consentimiento del mundo como en una almohada de arena, al surrealismo no le quedaba más remedio que cortar el cable que la inmovilizaba, transgredir sistemáticamente lo que Freud denominó *el principio de realidad*. El medio para lograrlo consistía en oponerle su antídoto, es decir: *el principio de placer*. Desdeñado el interés inmediato que rige la celosa protección del mundo tal y como está definido, tenía que ir a la búsqueda del genio perdido al salir de los caminos de la infancia, ese genio que nos había dado el maravilloso poder de ver lo que no era, pero que deseábamos que fuera, con sólo taparnos los ojos con las manos. Este genio no es sino el deseo, y la actitud esencial del surrealista aspira a hacer del deseo el dueño del mundo.

Lo que vemos con los ojos cerrados es tan real como cuando los tenemos abiertos, y quizá más real en la medida en que, en el instante en que lo vemos, es lo que realmente nos hace falta, lo que queremos regalarnos con imperiosa necesidad. He dicho que durante mucho tiempo los hombres sintieron la necesidad de remontar hasta sus verdaderos

orígenes el río mágico que corre de sus ojos, bañando en la misma luz, en la misma sombra alucinante las cosas que son y las que no son. Está en juego la recreación final de un mundo viable y habitable, al menos para el ojo, de un mundo al fin aprehendido en su devenir, en otras palabras, de un mundo donde, por así decirlo, la videncia y la vista formaran un todo.

En el marco de una exposición como la que hoy se inaugura, no se podrían precisar las otras formas concomitantes de la intervención surrealista. La definición de 1924, que las incluye a todas, les permitirá todas las posibilidades de generalización: “Surrealismo: automatismo psíquico mediante el cual se propone expresar verbalmente o por escrito (o por la pintura, la construcción de objetos), o de cualquier manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado de la mente en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética y moral”. Así vemos cómo “cambiar la vista”, tal y como lo concibe la pintura, no es sino uno de los medios contemplados por el surrealismo para satisfacer una ambición mucho más amplia que consiste, ni más ni menos, en *cambiar la vida*” [trad. F. Bradu].

En *El Universal* del domingo 24 de abril, una nota anónima hace referencia a la exposición y a la incertidumbre que pesa sobre las conferencias de Breton. Es la primera vez que se menciona la falta de organización alrededor de su visita, pero no se le atribuye ninguna razón específica.

ESTÁ EN MÉXICO EL AUTOR DE LA TEORÍA DEL SURREALISMO

Se trata de M. André Breton, quien sustentará varias conferencias, aun cuando no se han fijado fechas ni lugares

Desde hace algunos días se encuentra en esta capital André Breton, el famoso autor de la teoría del sobrerrealismo (*surréalisme*) que entusiasmó a los poetas y pintores de Europa y valió a su creador algunos encarcelamientos; ahora sigue su curso por medio de los adeptos con que cuenta.

La figura de Breton es connotada y viene a México para dar conferencias.

“Yo tenía entendido —nos dijo al entrevistarlo— que se habían hecho los preparativos para las conferencias que sustentaré aquí; pero en realidad no sé dónde serán, si en la Universidad o en alguna otra parte. Vengo auspiciado económicamente por el gobierno de Francia, pero sin misión o encargo especial.”

Anteanoche fue recibido en la Galería de Arte de la Universidad, al mismo tiempo que se abría una exposición de pinturas de Francisco Gutiérrez, en las que algunas personas tratan de hallar algunas manifestaciones sobrerrealistas en muchos de sus cuadros (será por raros o estrafalarios). El acto de apertura de la exposición llevó a numerosos intelectuales y artistas de México, quienes tuvieron ocasión de conocer a Breton personalmente y también a la señora Breton, que iba vestida exactamente al uso de la Gracia Inmortal, lo que llamó poderosamente la atención.

Breton fue gentilmente atendido tanto por el personal de la galería, bajo la dirección de Julio Castellanos, como por los visitantes.

Este personaje en el movimiento artístico de Francia reunió a un grupo de poetas y pintores, quienes se propusieron exponer sus ideas sin limitaciones de moral o de estética, en pensar en la impresión que produjeran, ni temer a la censura o las sanciones. Hacer expresar el subconsciente. Para ello toman más en cuenta los sueños; las manifestaciones plásticas de los locos, por ejemplo, tienen para los sobrerrealistas una gran importancia; por eso es que los sueños tienen para ellos un valor real. El sobrerrealismo, más que una escuela literaria, es una escuela espiritual que tiende a la liberación del mundo interior del hombre.

Entre los pintores, siguieron la teoría sobrerrealista Picasso y Salvador Dalí, quienes han pintado sus sueños y sus complejos. Entre los poetas André Breton y Paul Edouard [sic].

Louis Aragon, francés que abrazó el sobrerrealismo, fue expulsado del movimiento por haberse sometido a la escuela literaria implantada por el estalinismo, lo cual somete a una estructura de trabajo. Pensamos que los que se embriaguen con peyote podrán muy bien expresarse en sobrerrealismo.

Salvador Dalí definió el sobrerrealismo con las siguientes palabras: “Sobrerrealismo: objeto que se presta al mínimo funcionamiento mecánico y que está basado en los fantasmas y representaciones susceptibles de ser provocadas por la realización de actos inconscientes”.

Breton ha publicado sus dos Manifiestos y ocho obras más.

También comienzan a aflorar las descalificaciones del surrealismo debidas, o bien a la ignorancia, o bien a una actitud perniciosa por parte de los periodistas. Esta manera de deslizar, justo después de aludir a la ruptura de Breton con el estalinista Aragon, “pensamos que los que se embriaguen con peyote podrán muy bien expresarse en sobrerrealismo” es una combinación de imbecilidad y mala fe.

En primera plana de *El Nacional*, el 25 de abril, una nota registra la llegada de André Breton a la Ciudad de México y la visita que le hacen algunos funcionarios de la Universidad Nacional:

ANDRÉ BRETON EN LA CIUDAD

Un distinguido hombre de letras de Francia, el señor André Breton, se encuentra en México desde el día de ayer, atendiendo una invitación que le hiciera en Europa el licenciado Isidro Fabela, para que dictara una serie de conferencias sobre el movimiento literario contemporáneo.

Una comisión de profesores universitarios integrada por los señores Bremer, Aragón y Martínez del Río, estuvo a hacerle una visita al señor Breton, en nombre de la Universidad y a invitarlo a que dicte un curso sobre su especialidad literaria.

El 29 de abril, el secretario de Trotski, Jean van Heijenoort, escribe una carta a un dirigente de la IV Internacional francesa, Pierre Naville, en la cual describe el tenor de las ocupaciones de

Breton en los días primeros de su estancia: “Breton está aquí desde hace algún tiempo, maravillado por el país, por las pinturas de Diego y por todo lo que hay de magnífico en este país. La contraparte es que asiste a banquetes en recepciones oficiales, que está asediado por una enorme multitud de personas...” Van Heijenoort, testigo privilegiado y digno de crédito de las distintas entrevistas entre Trotsky y Breton, conocía al poeta francés desde el otoño de 1936, cuando se realizaron en París los trabajos de la comisión investigadora sobre el juicio de Trotsky. En varias ocasiones lo había encontrado en el café donde se reunía el grupo surrealista ya muy desunido. Después de almorzar con él en un restaurante tradicional de la Ciudad de México, no puede dejar de advertir que el Breton reencontrado aquí es distinto del que había visto desenvolverse en París:

Allí [en París] había visto a Breton actuando como jefe de escuela. En México me encontré con un Breton bastante diferente, había abandonado su tono magistral, todo le provocaba curiosidad, estaba deseoso de ver y de aprender. A veces incluso llegaba a las confidencias: “Si usted supiera cómo me siento lejos por momentos de todo, aun de Jacqueline”, me dijo un día. Trotsky, el hombre, le había causado una impresión fuerte. “Un príncipe de la Iglesia —decía— ¡Y de qué Iglesia!”

Van Heijenoort también había sido el encargado de pedir información a los trotskistas franceses, concretamente a Pierre Naville, sobre la posición de Breton con respecto a Trotsky y la IV Internacional. La respuesta de Naville fue contundente: “Pueden utilizarlo totalmente a favor de L. D. [Trotsky] porque en ese renglón se ha comportado con perfecta claridad y no es un timorato”.

Gracias a la mediación de Diego Rivera, quien luego de su salida del Partido Comunista mexicano había sido uno de los

intercesores ante el presidente Lázaro Cárdenas para conseguir que Trotsky se exiliara en México (Trotsky llegó a México desde Noruega el 9 de enero de 1937), tuvo lugar el primer encuentro entre Breton y el fundador del Ejército Rojo. Debe situarse en los primeros días del mes de mayo y en la llamada Casa Azul, propiedad de Frida Kahlo, donde estaban instalados el matrimonio Trotsky y el restringido cuerpo de seguridad que los protegía. Jacqueline Lamba, que acompañaba a Breton en esa primera e informal entrevista, recuerda el momento:

André estaba extremadamente conmovido y ese estado no hizo sino acrecentarse cuando, después de que franqueáramos las dos puertas vigiladas de la Casa Azul y atravesáramos un fabuloso jardín tropical lleno de monos, ídolos, pájaros y flores extrañas, aparecieron las dos delgadas siluetas de Natalia Sedova y de Trotsky para darnos la bienvenida.

La visita no va más allá de un simple primer encuentro. Trotsky y Breton conversan en francés sobre autores tales como André Gide y André Malraux, sobre la acogida reservada a Breton en México y sobre los juicios de Moscú. Aparecen dos visitantes norteamericanos. Se toman una serie de fotografías en el patio y Natalia sirve un té que detesta Breton pero que bebe a pesar de todo para no ofender a su anfitriona y tal vez para refrescar su garganta seca de nerviosismo.

A pesar de las dificultades que, como se verá, surgirán más tarde entre el poeta y el político, el primer acercamiento entre los dos hombres es positivo. Así lo muestra el testimonio de Trotsky sobre Breton publicado poco tiempo después en la revista norteamericana *Partisan Review*: “André Breton, la reconocida cabeza del surrealismo, ahora está en México. Como ya deben saberlo, en lo artístico y en lo político, no sólo es independiente del

estalinismo, sino también su adversario. Tiene sinceras simpatías por la IV Internacional”. Por su parte, Breton dejó un retrato de Trotsky que, como es de esperarse de un escritor, enfatiza la dimensión moral del personaje a través de la descripción física de sus rasgos y actitudes. El fragmento forma parte del discurso del 11 de noviembre de 1938 que Breton pronunció a su regreso a Francia ante una asamblea de trotskistas franceses.

Los ojos de un azul profundo, la frente admirable, la abundante cabellera apenas encanecida, la frescura de la tez componen una máscara que traiciona el hecho de que ha triunfado la paz interior y que seguirá triunfando para siempre sobre las formas más crueles de la adversidad. Pero ésta no es sino una visión estática porque, cuando el rostro empieza a animarse, cuando las manos matizan con rara finura tal o cual comentario, de la persona entera se desprende algo electrizante.

A la par de este primer encuentro, el suplemento cultural *Letras de México* dedica su edición del 1º de mayo de 1938 a André Breton. La introducción del número 27 fue seguramente redactada por su director, Octavio G. Barreda:

André Breton, el poeta francés, fundador del movimiento llamado *surréalisme*, se encuentra en México. “El surrealismo, en un sentido amplio —escribe Marcel Raymond— representa la más reciente tentativa para romper con *las cosas que son* y para sustituirlas por otras en plena actividad, en plena génesis, cuyos contornos móviles se inscriben en filigrana en el fondo del ser... Nunca en Francia una *escuela* de poetas había fundido de este modo y muy conscientemente el problema de la poesía con el problema crucial del ser.” Y en torno a tan apasionante asunto, el propio André Breton ha escrito: “Todo conduce a creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de ser percibidos contradictoriamente. En vano se

buscará en la actividad sobrerrealista otro móvil que la esperanza de determinación de este punto”.

Letras de México se complace en dedicar algunas páginas al gran poeta francés. El lector encontrará poesías y textos de prosa de André Breton, poesías y reproducciones de obras plásticas de otros poetas y pintores sobrerrealistas, una bibliografía completa de André Breton y una lista de obras acerca del “movimiento sobrerrealista”. (André Breton y sus amigos españoles en París —Dalí, Domínguez, Picasso, etc.— han convenido en traducir *surréalisme* por “surrealismo”).

La precisión del equivalente español de *surréalisme* no carecía de pertinencia porque, como puede verse en los artículos de la época, existía una confusión entre “surrealismo”, “suprarrealismo”, “sobrerrealismo”, que incluso dará pie a perniciosos juegos de palabras (“su-realismo”). Ante la imposibilidad de reproducir aquí la totalidad de las páginas dedicadas a Breton y al surrealismo, nos limitaremos a la enumeración de lo publicado.

En la página 1, además de la introducción de Octavio G. Barreda, aparece un artículo de Breton, “Lo maravilloso contra el misterio: A propósito del simbolismo”, traducido por José Ferrel, que había sido publicado en *Minotaure*, núm. 9, en octubre de 1936, y que el propio Breton retomará en *La llave de los campos* (1953). Ilustra la página un retrato a lápiz de André Breton por Diego Rivera.

En las páginas sucesivas, aparecen los siguientes poemas de André Breton: “Cartero Cheval” (trad. César Moro); “El gran Socorro Mortífero” (trad. César Moro); “Un hombre y una mujer absolutamente blancos” (trad. Xavier Villaurrutia); “La unión libre” (trad. Agustín Lazo), así como los poemas de los surrealistas: Paul Éluard: “La enamorada” (trad. Xavier Villaurrutia), “El universo-Soledad” (trad. Emilio Westphalen) y “Entre otras” (trad.

César Moro); Gui Rosey: “Los sentidos” (trad. César Moro); Benjamin Péret: “Mil veces” (trad. César Moro).

El propio César Moro publica, a guisa de homenaje personal, un poema suyo titulado:

ANDRÉ BRETON

Como piano de cola de caballo de cauda de estrellas
Sobre el firmamento lúgubre
Pesado de sangre coagulada
Arremolinando nubes-arcoíris falanges de planetas y miríadas
de aves
El fuego indeleble avanza
Los cipreses arden los tigres las panteras y los animales
nobles se tornan incandescentes
El cuidado del alba ha sido abandonado
Y la noche se cierne sobre la tierra devastada
La comarca de tesoros guarda para siempre tu nombre.

En la página 5 aparece un fragmento de *Los vasos comunicantes* en traducción de Agustín Lazo y, en la 6 y la 7, con ilustraciones de Magritte, Paalen, Domínguez, Dalí, Hans Bellmer, Hans Arp, Tanguy, Kurt Seligmann, el texto leído por André Breton en una conferencia de la gira a Praga: “El surrealismo y la pintura”. Cierra el suplemento una bibliografía del surrealismo y otra de André Breton, recopiladas por Octavio G. Barreda.

Este número de *Letras de México* representa, sin duda, el mayor y mejor esfuerzo realizado por escritores mexicanos para dar a conocer las tesis del surrealismo durante la estancia de Breton en México. La edición facsimilar de la revista publicada por el Fondo de Cultura Económica pone al alcance de los lectores actuales este número especial, así como todos los demás números donde

aparecen artículos que discuten o francamente polemizan con el movimiento francés.

Antes del segundo encuentro con Trotski, más decisivo para sellar la futura colaboración del *Manifiesto*, Breton dicta su primera conferencia en la Universidad Nacional. Tiene como tema “Las transformaciones modernas del arte y el surrealismo”. Había sido anunciada para el 9 de mayo pero se efectuó el viernes 13 en el Paraninfo de la Universidad, es decir, en San Ildefonso. Según Marguerite Bonnet, no queda huella escrita de esa conferencia que, además, fue la única que Breton dictó en la Universidad Nacional. La situación de crisis por la que atravesaba la UNAM y que provocó su cierre, el boicot de las conferencias prescrito por el Partido Comunista francés a sus compañeros mexicanos y el sacrosanto periodo vacacional de Semana Santa interrumpieron definitivamente la serie prevista después de esta única intervención. Sólo se conoce el contenido de la conferencia a través de las aproximativas reseñas que se publicaron en los días siguientes. Una se debe a un reportero del popular periódico *La Prensa*, que seguramente esa misma noche creyó enterarse de qué trataba el surrealismo:

EL SABIO GALO, DOCTOR ANDREE [SIC] BRETON,
DIO SU PRIMERA CONFERENCIA

El rector de la Universidad hizo en sesión solemne la presentación ante los universitarios de México, del doctor Andree [sic] Breton, maestro francés que se encuentra entre nosotros, y que dará una serie de conferencias, sosteniendo la nueva teoría del Superrealismo, que ha sido motivo de incontables discusiones sin que los grandes pensadores del mundo hayan logrado llegar a un acuerdo.

La sesión solemne a que hacemos referencia tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad, sito en Licenciado Verdad y concurrieron a

ella numerosos intelectuales, que escucharon con toda atención las palabras del sabio galo.

La teoría que sostiene el doctor Breton se basa en que nuestros sentidos nos engañan, y que las impresiones que el hombre recibe del medio externo, no son sino producto del subconsciente a las distintas moléculas humanas.

En las próximas pláticas el doctor Breton presentará algunas proyecciones cinematográficas tomadas en Europa para mejor comprensión del auditorio.

La segunda, un poco más ponderada, apareció en *El Universal*, el mismo lunes 16 de mayo:

CONFERENCIA: “LAS TRANSFORMACIONES MODERNAS
DEL ARTE Y EL SURREALISMO” POR ANDRÉ BRETON
EN EL PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD

El viernes (13) en la noche sustentó la primera conferencia el poeta francés André Breton, fundador del movimiento surrealista, en el Paraninfo de la Universidad Nacional de México.

Antes de abordar el tema “Las transformaciones modernas del arte y el surrealismo”, Breton dijo un elocuente exordio en el que habló del deseo, largo tiempo alimentado por él, de venir a México en busca de lo que él llama “el humor negro” que se encuentra en los grabados populares de Posada.

Hizo el elogio de nuestro país que en su opinión conserva grandes reservas de espíritu romántico, y se refirió de paso a la cuestión de palpitante interés, del petróleo y la independencia económica.

Al entrar en materia, André Breton —que en esta primera conferencia se mostró más bien como erudito que como poeta— hizo una larga enumeración de las obras de aquellos autores que han influido en la transformación moderna del arte y que, por consiguiente, prepararon el movimiento “*surréaliste*”.

Hizo la presentación del escritor francés el doctor Alberto I. Altamirano con elocuente palabra, y presidieron el acto el doctor Enrique O. Aragón (director de la Facultad de Filosofía y Estudios Superiores) y los señores Henri Goiran, ministro de Francia y Lionel Vasse, canciller de la legación de ese mismo país.

Ambos oradores fueron muy aplaudidos por la abundante concurrencia que llenaba el Paraninfo.

Al menos, gracias a esta segunda reseña, se deshace el mito según el cual Breton hubiera dictado su conferencia ante una sala desierta o semivacía. Hasta ese día no se perciben en torno a la misión cultural de Breton sino problemas de organización. El ambiente general todavía no se muestra abiertamente hostil a su presencia ni a su persona. Por ejemplo, la revista *Hoy* publica, al día siguiente de la conferencia, es decir, el 14 de mayo, una extensa entrevista con Breton, que disfraza la primera colaboración mundial del poeta en la prensa. Por eso lleva el llamativo título de: “André Breton debuta en *Hoy*”. Marguerite Bonnet, en su edición de *La Pléiade*, precisa que la entrevista es inédita en francés. La acompaña una fotografía de André Breton sentado junto a Diego Rivera, Guadalupe Marín, César Moro y el periodista Ortega.

ANDRÉ BRETON DEBUTA EN HOY

El gran escritor francés, fuerte pilar del surrealismo, elige a esta revista para dar a luz su primer artículo para periódico

André Breton, uno de los más altos y originales escritores franceses, también uno de los más significativos surrealistas, se encuentra desde hace dos semanas en México. Entrevistado por nuestro redactor Ortega, respondió a las preguntas que éste le formularía con el artículo, exclusivo para *Hoy*, que publicamos en esta página. Hacemos notar que André Breton que, según su propia expresión, se negó siempre en Francia a escribir artículos de periódico, porque necesita, para su obra, la perspectiva del tiempo y la distancia, es la primera vez que dicta uno para una revista, escogiendo para su debut periodístico a *Hoy*, como prueba del apasionado interés que tiene por México.

André Breton examina, con lúcida inteligencia, la situación de la literatura y la pintura francesas; la posición de los intelectuales franceses ante los avances del fascismo en Europa; y, por último, las causas del fracaso del gobierno del Frente Popular.

Situación de la literatura francesa actual

I. Para limitarme, en la novela, a algunos nombres representativos, pienso que la discusión de la situación presente y de la solución que exige, puede situarse, teóricamente, entre cuatro autores, tales como André Gide, André Malraux, Ferdinand Céline y Albert Paraz; sus últimas obras son las que, en Francia, han provocado los más grandes remolinos de opinión. No tengo necesidad de extenderme sobre las diversas reacciones a las que dio lugar, de parte de Gide, la publicación de *Retorno de la URSS* y de los “Retoques”, singularmente agravantes, que la siguieron. Estas reacciones han sido, como usted sabe, del orden del furor o del extremo alivio. Es innegable que la alta autoridad moral de Gide, a despecho de las reservas que a veces me he visto elevado a formular sobre su actitud literaria, permite conceder objetivamente a su testimonio una importancia excepcional. Aunque Malraux, en *La esperanza*, no deje entender nada,

sería sorprendente que él mismo no hubiese sido tocado y conmovido por el testimonio de Gide. El hecho es que abandonando, al menos momentáneamente, la clase de preocupación que usted le conocía hasta ahora, se consagra desde hace muchos meses a la elaboración de una *Estética*. De Céline *Bagatelas para una matanza*, que por mi parte no he podido leer, a causa de la repugnancia, naturalmente, ha hecho las delicias de la derecha, así como las de una ínfima minoría de intelectuales que se niegan, por razones de pesimismo fundamental, a tomar partido en la lucha presente. Este libro ha puesto en desconcierto de todas maneras y con bastante gracia, a los oportunistas de todas clases, que son, en Francia, los manejadores de la revista *Commune*, órgano de la “Casa de la Cultura”, de inspiración stalinista, que habían hecho a su autor los avances más calurosos y más frecuentes. Completamente a la extrema izquierda, Albert Paraz en *Bitru* y en *Les repues franches*, me parece que, mejor que ningún otro, ha prestado una voz maestra al rencor de estos últimos dos años: cualesquiera que sean las simpatías que ciertas ultranzas de lenguaje y otras permitían atribuirle respecto al “lumpenproletariat”, estimo que Paraz, de quien se puede esperar, literalmente, una gran obra, ha expresado perfectamente la profunda decepción causada en Francia por el fracaso del Frente Popular. Me parece calificado para fundar, próximamente, como se lo propone, en París, un semanario de combate, que tendrá por objeto liquidar las ideologías confusionistas y, espero que en esta tarea, contará con las mejores cooperaciones.

Entre las influencias extranjeras, que el examen de las revistas publicadas en Francia permite descubrir en este último periodo, hay que citar, absolutamente en primer lugar, la de Franz Kafka, cuya traducción del *Proceso*, hecha hace muchos años, había sido recibida más que fríamente. Por otra parte, se concede un marcado interés a ciertas novelas americanas: Faulkner, Caldwell, Dos Passos.

El pretendido “realismo socialista” proclamado absolutamente necesario por el segundo “Congreso de los Intelectuales” en la URSS, aunque en contradicción manifiesta con las tesis marxistas sobre la cuestión, no ha dado nacimiento a ninguna obra señalable. Según parece, se trata ahora de sustituirlo por un “realismo mágico”, lo que no sólo implica la confesión de un fracaso, sino que además expresa la necesidad

de imponer un modo literario y artístico en relación con acontecimientos tan extravagantes como los procesos de Moscú.

Creo poder sostener, sin ninguna parcialidad, que el surrealismo conserva en Francia todo su imperio sobre la poesía. Es bastante con decir que la imagen, la metáfora, constituye aquí la verdadera piedra de toque. Se trata, ante todo, de sentir y de hacer sentir el poder de liberación del espíritu que lleva en sí misma toda imagen valedera, de descubrir el medio de amplificar ese poder, de hacer a la literatura más inmediata y más completa. Técnicamente, se puede observar que esta necesidad domina hoy sobre todas las otras y que desde ahora ha hecho rechazar como trabas todas las “reglas” (rima, regularidad del metro, etc.), a las cuales la poesía tradicional pretendía que debía someterse. La aspiración profunda del surrealismo ha sido puesta perfectamente en claro por la publicación de obras críticas muy penetrantes, tales como *De Baudelaire al surrealismo* por Marcel Raymond, *El alma romántica y el sueño* por Albert Béguin, *La experiencia poética* por Rolland de Renéville. Salidos propiamente hablando del surrealismo o en relación poco más o menos estrecha con él, los poemas que pueden pasar más justamente por dar el tono afectivo de nuestra época son los de Paul Éluard, de Hans Arp, de Benjamin Péret, de Pierre Reverdy, de Pierre Jean Jouve y de Jacques Prévert.

Situación de la pintura francesa actual

II. Para comenzar por los viejos, de los cuales algunos permanecerán siempre “jóvenes”, Matisse, contra toda espera, parece deseoso de reanudar su relación con el periodo “fauve” y por esto mismo de dar la razón a los que guardaban, a través de su última producción, de una seducción más fácil, la nostalgia de *La lección de piano*. Kandinsky no ha desmerecido en nada de la admiración que, de un común acuerdo y sin conocerlo, nuestro amigo Diego Rivera y yo le dedicábamos hace largo tiempo. Picasso que, como usted lo sabe, desde el primer día de la guerra, ha abrazado con gran ardor la causa del pueblo español, no ha cesado de extender el campo de sus descubrimientos y de sus intervenciones siempre más audaces en el dominio de la pintura, del grabado, de la

escultura, de la fotografía, de la poesía. En París acaba de celebrarse una exposición internacional del surrealismo que, siguiendo a las de Londres, de Copenhague, de New York, reunía las obras de sesenta artistas, originarios de quince países diferentes. Esta exposición colocaba al visitante en el interior mismo de un “objeto surrealista” concebido en todas sus partes por Marcel Duchamp e incorporando la totalidad de las obras expuestas. Marcel Duchamp, cuyo genio goza entre nosotros de un prestigio único, realizó ahí una de sus obras capitales, cuyo menor encanto fue el de estar fundada en lo efímero. La reputación mundial de Max Ernst, de André Masson, de Joan Miró, de Yves Tanguy, de Salvador Dalí, encontró en esta manifestación su consagración definitiva, al mismo tiempo que se revelaban, con un brillo particular, Wolfgang Paalen y Kurt Seligmann y que se descubría el más admirablemente dotado de todos los jóvenes pintores —tiene veintitrés años de edad—, Matta Echaurren. También aquí, como en el dominio de la poesía, me agradaría hablarle de tendencias nuevas —exteriores al surrealismo— si esas tendencias existieran, pero forzoso es reconocer que todo lo que se desenvuelve al margen de este movimiento es de naturaleza puramente regresiva. Le recuerdo que el mundo de posibilidades que se ofrece al pintor surrealista va del abandono puro y simple al impulso gráfico hasta la fijación en engañifa de las imágenes del sueño, pasando por todos los medios de la actividad “paranoica crítica”, presentida en el surrealismo mucho antes de Salvador Dalí, que la ha sistematizado.

Posición de los intelectuales franceses ante los avances del fascismo

III. Usted no quiere hablar, naturalmente, de aquellos que se regocijan y esperan encontrar su ventaja, lo que es característico de burgueses conscientes y de gozadores profesionales como Lacretelle y Drieu La Rochelle. Entre los intelectuales que se inquietan de ese avance y se empeñan en detenerlo, citaré a los que agrupa el “Comité de vigilancia de los intelectuales antifascistas”, fundado inmediatamente después del putsch fascista de febrero de 1936 por el profesor Paul Rivet, primer elegido del Rassemblement Populaire, y uno de los hombres de los que, por mi parte, aprecio más el carácter. Desgraciadamente este comité está

dividido por las consignas que se empeñan en hacer prevalecer aquellos de sus adherentes que se han inscrito en un partido. Tales divergencias han aparecido, sobre todo, a propósito de la eventual intervención en España y después en ocasión de una guerra europea, enmascarada, para hacerla aceptable, como “cruzada de las democracias”. En fin, el Comité de vigilancia ha perdido mucho de su significación cuando, a instancias de sus miembros stalinistas, rechazó en su seno la discusión pública que exigían los procesos de Moscú. Queda, sin embargo, en el interior de esta organización, un cierto número de intelectuales que guardan el sentido de su misión liberadora, en lo que concierne a la vez al hombre y al espíritu. Por el contrario, no sin estupor hemos podido ver, hace menos de un mes y con el pretexto, una vez más, de que la democracia francesa estaba amenazada a consecuencia de la anexión de Austria por Alemania, a un cierto número de intelectuales a los que se consideraba todavía como dispares, abandonar sonoramente sus disentimientos para dar al país el “ejemplo” de su acuerdo ante el peligro y preparar así con anticipación la “unión sagrada”. El llamado a que aludo estaba firmado por Aragon, Cocteau, Colette, Maritain y algunos otros, entre ellos dos académicos cuyos nombres he olvidado. Los surrealistas respondieron por un llamado en favor de un agrupamiento revolucionario, que me permitirá usted leerle: “Nuestro enemigo mundial es nuestra propia burguesía, no los ejércitos extranjeros formados por los trabajadores víctimas del fascismo, contra los que se quisiera lanzarnos... En el presente episodio no hay ningún problema que aceptemos examinar de otra manera que no sea en función de los intereses de clase del proletariado. Rechazamos toda solución que volviera a poner en cuestión las ventajas adquiridas por los trabajadores. Plenamente conscientes de las amenazas que implican, para la cultura humana, las disciplinas esterilizantes de las censuras, rechazamos la venda o la mordaza que la persuasión o la violencia intentaran imponernos. Resueltos a escapar a todo credo en serie, estamos decididos a no sufrir ningún límite al ejercicio de nuestra indefectible adhesión al principio de la lucha de clases y a la táctica del derrotismo revolucionario en tiempo de guerra”.

IV. El fracaso del gobierno del Frente Popular se explica por la no aplicación del programa del agrupamiento popular, del que salió. Este gobierno se demeritó desde 1936, rompiendo las huelgas de junio y adoptando una actitud de casi hostilidad con respecto a la revolución española de julio. En estas condiciones, sólo secundariamente se puede mencionar que su política económica ha estado lo menos posible en relación con lo que prometía, que de un golpe renunció al control de cambios, a la lucha contra los trusts, etc. La aplicación de las escasas leyes sociales que uno quisiera, a pesar de todo, poner en su activo, se encuentra actualmente más que comprometida por el voto de los créditos extraordinarios de defensa nacional y por haberse desechado la escala móvil de salarios.

Como usted lo ve, se trata, en todos los sentidos, de un balance desastroso, que necesita un completo retorno a los principios. En la primera línea de éstos, esperamos impacientemente que las organizaciones obreras vuelvan a entrar al terreno de la lucha de clases y el internacionalismo proletario, únicos principios capaces de aplastar al fascismo interior y de transformar, en caso necesario, toda nueva guerra imperialista en guerra civil.

Esta entrevista sugiere al menos dos comentarios. El primero tiene que ver con la apuesta literaria que formula Breton por Albert Paraz y su naciente obra novelística. Puede sorprender semejante apuesta ya que el nombre de Albert Paraz, equiparado con los de Gide, Malraux y Céline para dar cuenta del panorama literario de entonces, hoy no dice nada a los lectores. Se sabe que posteriormente Paraz se adhirió a la FIARI, a solicitud de Breton. La segunda observación atañe al contenido político de la entrevista: es la primera vez que Breton habla con tanta precisión, para el público mexicano, de sus posiciones frente al comunismo, al Frente Popular y al problema del avance del fascismo en Europa. La estrategia de resistencia propuesta por Breton provocará una

exacerbación de la hostilidad de los comunistas mexicanos en su contra, puesto que la identificarán con las tesis trotskistas.

Mientras espera la reanudación de las conferencias previstas en la Universidad Nacional, André Breton hace su segunda aparición pública en el Palacio de Bellas Artes con motivo del estreno de la película de Luis Buñuel y Salvador Dalí: *Un perro andaluz*, el 17 de mayo de 1938. La iniciativa de la proyección se debe al fotógrafo y dibujante mexicano Emilio Amero, quien, de regreso a su país después de una larga estancia en Nueva York, se propone organizar un cineclub: 16 mm Cinema, para difundir las películas que no participan en los circuitos comerciales de distribución. En esta empresa lo secunda otro fotógrafo mexicano que pronto ganaría fama mundial: Manuel Álvarez Bravo. La función del 17 de mayo incluía, además de *Un perro andaluz*, *Viajes mexicanos: Taxco y Acapulco*, una película a colores de Rafael García, dibujos animados del ratón Miguelito, una comedia con Lupino Lane: *Tú serás mi rey*, y un documental, *La malaria*, así como tres canciones interpretadas por Lupe Medina, antigua compañera de Amero en los tiempos del Teatro de Ulises. Gracias a Alfonso Reyes sabemos que la proyección sufrió dos contratiempos. El 11 de mayo, Reyes registra en su *Diario*: “A Palacio de Bellas Artes: por segunda vez aplazan films surrealistas”. Reyes sale de México el mismo día del estreno de *Un perro andaluz*, lo cual cancela para él la posibilidad del espectáculo y de más encuentros con Breton.

La participación de Breton en el estreno de la película probablemente se debió a su presencia en el país y le inspiró dos textos. El primero se refiere al cine en general y se conoce con el título de “Nota sobre el cine”, que Marguerite Bonnet encontró en los archivos del poeta. Podemos pensar que el breve texto fue escrito en México: se presenta bajo la forma de guión para una improvisación, pero no sabemos si Breton lo leyó aquella noche. Como retoma algunas ideas de este primer esbozo en el texto de

presentación de la película, es legítimo aventurar que sólo le sirvió para ensayar sus reflexiones sobre el arte cinematográfico:

El cine comparte con la poesía el propósito de representar las situaciones sucesivas de la vida. A diferencia de ella, el cine debe además dar cuenta de su encadenamiento. En la aptitud para satisfacer esta última necesidad reside su genio específico, y no en la especialidad que se hizo de traducir la realidad en lenguaje novelesco. Huelga decir que la peor desviación actual consiste en otorgar tanta importancia a la personalidad de los actores, incluso a la calidad de la fotografía. Se observará que, de manera cada vez más rotunda, encabezan la producción cinematográfica películas que recurren a:

—El resorte satírico (desde las primeras comedias de Mack Sennett hasta *One Million Dollar Legs* y *Animal Crackers*, pasando por los inolvidables Fatty, Picratt y algunos Charlie Chaplin; por numerosos dibujos animados, y más allá de éstos, por el prodigioso collage fotográfico animado de reciente revelación: *It's a Bird*, que descubre las más exaltadas y nuevas posibilidades);

—El resorte de lo maravilloso (las realizaciones primitivas de Georges Méliès, *King Kong*, *El mundo perdido*, y quizá la mejor de todas: *Peter Ibbetson*);

—El terror (*Nosferatu el vampiro*);

—El resorte revolucionario (*El acorazado Potemkin*, *Pancho Villa*);

—Surrealista (*Un perro andaluz*, *La edad de oro*).

Todas estas obras responden a una medida común, describen una misma trayectoria, la única que sostiene el progreso humano en el dominio afectivo como en los demás, atestiguan esta *única* certidumbre según la cual, en arte, hay que partir de lo irracional para fabricar lo real [trad. F. Bradu].

El segundo texto se refiere directamente a *Un perro andaluz* y corresponde sin duda a la presentación leída el 17 de mayo en el Palacio de Bellas Artes.

Señoras,

Señores,

Si existe una forma de actividad específica de nuestra época que, en su conjunto, propicie el examen crítico, se trata de la actividad cinematográfica. Se ha vuelto un lugar común lamentar el uso vilmente interesado que, con creciente cinismo, se ha hecho de uno de los más admirables medios de expresión que el hombre haya creado. Las condiciones económicas de desarrollo de la industria cinematográfica son tales que asistimos con impotencia a la codificación de un género que, de manera perfectamente deliberada, abarata todos los valores espirituales. En vano algunos pioneros se esforzaron por encauzar el cine en la vía donde podía legítimamente volverse un arte; en vano se desvivieron, como era conveniente, por definir sus medios en oposición a los del teatro y de la novela: nada impidió que la confusión ganara y que las “adaptaciones” más o menos abusivas se sucedieran. Si, en la dimensión técnica, el cine cedió así a la peor facilidad hasta el punto de perder de vista los recursos únicos que eran los suyos, ¿qué decir acerca de lo que se volvió en la dimensión intelectual y moral, donde ejerce su influencia como ningún otro medio! Los “noticiarios” que se pelean ferozmente las pantallas del mundo entero, son una muestra notable: las competencias deportivas, las demostraciones de poderío militar, el ejercicio constante del aparato represivo propio del capitalismo, se llevan la mejor parte. Así es como se procura sesgar el esfuerzo colectivo dirigido contra la bestialidad, contra la guerra, contra la explotación del hombre por el hombre, arruinar en cada corazón la esperanza en un cambio radical por un mundo mejor. La comedia y el drama que completan una función de cine a menudo no hacen sino participar vicariamente en este sabotaje reaccionario. No son sino concesiones a la forma más vulgar de pensamiento, a la manera más expedita de juzgar. No son sino premios al sentimentalismo más escurridizo; recursos para que el espectador admita una “moralidad” anodina frente al peor engaño sexual: aquel que consiste en encarecer el famoso *sex appeal* de los artistas. Del interminable rollo de película propuesta hasta hoy a nuestros ojos y que ya se ha esfumado, que nos dio unos momentos fugitivos de diversión a cambio de numerosos temas agobiantes, sin embargo, se salvan algunas obras emocionantes: no podemos dejar de oír, a lo lejos, la voz de lo irracional

que triunfa en las primeras comedias de Mack Sennett, la del desafío en *Intermedio*, la de un amor restituido a su genio primitivo en *Sombras blancas*, la de una desesperanza y de una esperanza igualmente ilimitadas en las películas de Chaplin, la de la parodia embriagadora en *One Million Dollar Legs*, la del ensueño dominador en *Peter Ibbetson*, la del humor puro en *It's a Bird*. Además de eso, *nada* salvo el imperioso llamado a la Revolución en *El acorazado Potemkin* y en *Pancho Villa*, aun cuando esta última película se tome algunas libertades con la historia. Nada, no temo decirlo, fuera del grito de liberación total que atraviesa las dos películas surrealistas de Buñuel y Dalí: *Un perro andaluz* y *La edad de oro*.

Señoras y señores, sólo fue posible ofrecerles esta noche la primera de estas películas ya que la segunda, que se presentó en París en 1930, desencadenó el furor de los derechistas que llegaron a arrojar botellas de tinta a la pantalla y a destruir las butacas antes de abandonar la sala. Desde entonces, en Francia, *La edad de oro* ha sido objeto de una prohibición cuya arbitrariedad no necesito subrayar. En 1935, yo había logrado llevar a Santa Cruz de Tenerife la única copia que existiera, pero, como el clero también consiguió prohibir su exhibición, esa única copia fue confiscada y sin duda destruida en el momento de la sedición fascista.

En lugar de entrar en detalle a las incontables disquisiciones e interpretaciones en exceso divergentes que suscitó *Un perro andaluz*, prefiero dejarles intacta la sorpresa de esta película y hablarles de la personalidad y de la evolución de sus autores.

Al concebir *Un perro andaluz* en 1929, Buñuel y Dalí aportan su sonora adhesión al surrealismo, a ese surrealismo del cual se dijo con toda razón que se proponía extender la Revolución a todos los campos y cuyo objetivo principal consiste en revelar el carácter falaz e hipócrita de las viejas antinomias destinadas a prevenir toda agitación insólita por parte del hombre: razón y locura, sueño y realidad, pasado y futuro, objetividad y subjetividad, etc. El surrealismo se propone rebasar su contradicción aparente y su resolución es creadora del movimiento que debe hacer progresar al hombre. Con temple muy distinto, Buñuel y Dalí llegaron a manifestarnos su acuerdo fundamental con esta proposición: su colaboración muy íntima en esa época no permite discernir lo que se deben uno al otro en la realización de *Un perro andaluz*. La fogosidad de

Buñuel, su facha de novillo siempre dispuesto a embestir el obstáculo, su gran integridad nata, su profunda humanidad, equilibran de la mejor manera posible la habilidad suprema de Dalí, su inteligencia de múltiples facetas, su “aerodinamismo moral” para repetir sus propios términos, su tendencia a hacer prevalecer el arte sobre la vida. Sin duda se presenta la tentación de atribuirle a Dalí la mayor parte de los méritos en la concepción de esta película, y a Buñuel los de la ejecución, pero esta distinción sería demasiado rigurosa... Lo cierto es que, después de *La edad de oro*, Buñuel se ha esforzado por investigar —no sé si lo haya logrado— otra dirección que implica su obediencia a un partido, obediencia que nos ha privado, por desgracia a mi juicio, de toda nueva oportunidad de apreciar las dotes más excepcionales que le conocimos. Le he reprochado vivamente el hecho de que aceptara la difusión en las salas obreras de París de una versión expurgada de *La edad de oro* y que le habían sugerido titular: *En las aguas heladas del cálculo egoísta*, para no tener problema alguno con la justicia. Este título es un extracto de una frase de Marx, cuya aplicación tanto a *La edad de oro* como a *Un perro andaluz*, constituye un contrasentido absoluto y traiciona una indigencia mental, así como muy malas intenciones. Lo quimérico, lo pueril, no es crear *Un perro andaluz* o *La edad de oro*, sino pretender la reducción de tales obras a las reivindicaciones *actuales*, medianas, del hombre. Como ha dicho Lautréamont, “la misión de la poesía es difícil. No tiene que ver con los acontecimientos de la política, con la manera en que se gobierna a un pueblo... La poesía descubre las leyes que dan vida a la política teórica, a la paz universal, a las refutaciones de un Maquiavelo, a los cuadernos que componen las obras de Proudhon, a la psicología de la humanidad”. Buñuel ha abdicado del reino poético.

En cambio, irreductible a toda disciplina ajena al surrealismo, Dalí no se ha desviado en nada de la ruta en la que se había comprometido con Buñuel. De su actividad desde entonces dije que había dotado al surrealismo de un instrumento de primer orden: *el método paranoico-crítico*, que él ha aplicado indistintamente al cine, a la pintura, a la poesía, a la construcción de objetos típicamente surrealistas, a la moda, a la escultura, a la historia del arte e incluso, en su caso, a todo tipo de exégesis. Sin duda, en la medida en que el artista sea capaz de reproducir, de objetivar, mediante la pintura, el cine o cualquier otro recurso, los

objetos exteriores que padece dolorosamente, más escapa de la tiranía de estos objetos y evita abismarse en la psicosis. La *sublimación* en el sentido freudiano del término, que favorece este proceso, salva al individuo de todo accidente debido a la confusión. La gran originalidad de Dalí reside en haber logrado ser al mismo tiempo juez y parte en el juicio del placer contra la realidad. En esto consiste la actividad *paranoico-crítica* tal y como él la define: “Método espontáneo de conocimiento irracional fundado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes”. Logró equilibrar en él y fuera de él el estado lírico fundado en la intuición pura, que no hace sino llevar de un goce a otro (concepción del placer artístico llevado a sus extremos de erotismo), y el estado especulativo fundado en la reflexión, generador de satisfacciones de orden más moderado, pero de una naturaleza lo suficientemente especial y fina como para que en ella permanezca el principio de placer.

Como para Dalí la pintura es “la fotografía hecha a mano y a colores de la irracionalidad concreta y del mundo imaginativo en general”, y la escultura es “su modelaje”, se entiende que el cine no puede ser sino la proyección en movimiento de la irracionalidad concreta y del mundo imaginativo en general. Por consiguiente, la película que van a ver desafía toda interpretación racional, lo cual me lleva a prevenirlos contra un error tantas veces cometido, que es una interpretación *simbólica* [trad. F. Bradu].

Un perro andaluz y las palabras de Breton hicieron correr tinta de muy diversos tonos en la prensa mexicana. Xavier Villaurrutia escribió, en su columna cinematográfica de la revista *Hoy* del 30 de mayo, la siguiente reseña:

Una vez más se organiza en México un cine-club que se propone presentar films que no tienen —por ahora— aceptación en los salones donde se exhiben únicamente films comerciales. El primer programa del 16 mm Cinema tuvo en *Un perro andaluz* su número de fuerza, su platillo de vitriolo.

La obra de Luis Buñuel y Salvador Dalí tiene como virtud esencial producir el desconcierto de los espectadores que inútilmente se fatigan buscando en el film sobrerrealista símbolos y un sentido oculto. *Un perro andaluz* debe verse como lo que es: una serie de imágenes cargadas de erotismo y de crueldad, inusitadas siempre, dentro de una atmósfera densa de angustia. El espectador queda a merced del poder “activo” de la imagen que no le deja un punto de reposo. La sensualidad de este film es algo vivo y lúgubre al mismo tiempo. El ojo cortado por un navajazo y las hormigas en la mano son, entre otras muchas, verdaderas metáforas realizadas.

En *El Nacional*, el martes 24 de mayo, el poeta comunista Efraín Huerta da su primera embestida contra André Breton. El pretexto es la proyección de *Un perro andaluz* y, en un editorial titulado “Fiesta del surrealismo”, inaugura la serie de ataques dirigidos contra el “trotskista” Breton:

Con la sonrisa cordial siempre lista, el excelente fotógrafo Emilio Amero nos advirtió que ya venía a México *Un perro andaluz*, film de Salvador Dalí y fotografía de Luis Buñuel; después que ya estaba aquí y que pronto la proyectarían. Y lo presentaron, escapado por quién sabe cuál milagro de las garras de la censura, entre la sorpresa mal disimulada de numeroso público. Aquello constituyó una verdadera fiesta, o mejor una Fiesta. Un concienzudo profesional de la crónica diría que en la Sala de Conferencias del Palacio de las Bellas Artes no cabía la cabeza de un alfiler, así de cargada estaba la atmósfera de talento, pedantería y honrada curiosidad. Los cafés para la gente de letras se despoblaron; las docenas de poetas y las tres de poetitas brillaban; no faltó la poetisa tan parecida a Gabriela Mistral cuando joven, ni la otra, de quien dicen las lenguas cuadrículadas que es maravillosamente horrenda; estaban también, impertinentes como siempre, cinco universitarios de riguroso luto, como si fuesen las cuñadas de *Bodas de sangre*; y un andaluz auténtico llegó a ver de qué se trataba. En fin, que los mármoles, no mentimos, se cuarteaban de pavor, asombro y piedad. ¿Qué va a pasar

aquí, se preguntaban, con tanto señor, medio señor y señoras intelectuales? ¿Qué clase de bicho raro será ese Perro de que tanto se habla? ¡Oh mármoles ingenuos, cómo sabéis que el “sentimiento de culpa no está lejano”, que dijera, para llegar al grano, el surrealista que nos visita! Pero sí, no lo ignoráis: tenéis la misteriosa sabiduría de lo frío y “marmóreo”, además del grande, universal secreto para producir temblores de tierra. Sólo podéis conjugar: yo sueño, tú sueñas, él sueña, etc. Y permanecéis tranquilos.

Aparece Chaplin, con veinte años auestas. Es *Armas al hombro*, una comedia que es todo un monumento, llevándose las más sanas carcajadas de la temporada. Todo mundo —oh, sombrío mundo intelectual de México, cuya consigna acomodaticia es “no comprometerse nunca”— todo mundo ríe, ríe sin pecado, sincera, apasionadamente, sin posturas como si estuviese en el cine Granat, ni más ni menos. Ríe, momento culminante, cuando Chaplin, hambriento soldado de las trincheras, se come el queso de la ratonera, tragedia comparable únicamente a la danza de los panecillos. Ríen los intelectuales mexicanos —pintores, ensayistas, pensadores que hacen deporte en bicicleta, poetas de juegos florales— cuando Chaplin maneja la ametralladora, caza a Napoleón III y [sic] desafortunadamente para sus soldados en derrota. Ríen los hombres que parlotean el francés y dan clases en la lengua “del buen vecino” a norteamericanas otoñales. Ríen las vedettes, triunfadoras, mostrando en vez de pintureros pañuelos, albos poemas en la solapa y camisas silenciosas, cuando no violetas en el sitio donde los demás llevamos la corbata, o calcetines rayados según el más reciente alarido de la revista *Esquire*. Pero ríen ignorantes del sentido trágico de la comedia. Chaplin, una vez más, ha triunfado convertido en dantesca encina y golpeando a la pedante oficialidad germana. Una victoria del genio siempre renovándose.

Luego aparecen André Breton y su cabellera. Pronuncia varios lugares comunes sobre el Surrealismo —¿por qué el Surrealismo no había de tener también lugares comunes?— y se lanza al rato contra el cambio de título de *La edad de oro*, que hoy se llama *En las aguas heladas del cálculo egoísta*, denostando hábilmente al Partido Comunista español y al pobre de Luis Buñuel, “sometido” a las contraseñas de una internacional que no es la que tiene su sede en Coyoacán, pintoresca villa cercana a la

ciudad de México. Pero, M. Breton, ¿por qué no es usted más discreto? El nuevo título de *La edad de oro* no es tan cruel como quiere usted hacernos creer. Recordemos el párrafo del Manifiesto Comunista: “La burguesía ha jugado en la historia un papel altamente revolucionario. Allí donde ha conquistado el poder ha pisoteado las relaciones feudales, patriarcales e idílicas. Todas las ligaduras feudales que ataban al hombre a sus ‘superiores naturales’ las ha quebrantado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre hombre y hombre que el frío interés, el duro pago al contado. Ha ahogado el éxtasis religioso, el entusiasmo caballeresco, el sentimentalismo del pequeño burgués *en las aguas heladas del cálculo egoísta*. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio”. Una noble, certera, descarnada crítica de la burguesía. Como descarnada, certera y noble es la crítica de Dalí y Buñuel en sus films. Ahora bien, confesamos que no nos inquieta su simpatía por el anciano protegido de Diego Rivera; León Trotski es también, en su género, un surrealista. Sí sentimos en compensación, un poco de pesar, porque su talento, su posible “aerodinamismo moral”, su excelente y mal comprendida poesía y su magnífica prosa —hemos oído a los conocedores decir que el francés de usted, M. Breton, es el más bien escrito del mundo— se merecen mucho, muchísimo más. No podemos creer que usted se sienta muy halagado cuando le llaman “marxista puro”.

Y final, *Un perro andaluz*, acerca del cual Luis Buñuel escribió: “Un film sensacional”, esto es lo que piensa la inmensa mayoría del público que ha visto *Un perro andaluz*. ¿Qué podemos hacer para contradecir a estos adictos de la novedad, de cualquier novedad, aunque ésta lastime sus más íntimas convicciones? Este público imbécil califica de “maravilloso” y “poético” este film que, en realidad, es sólo una pasional invitación desesperada a perpetrar asesinatos. Y lo escrito por Cardoza y Aragón: “La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre. Y *Un perro andaluz*, además de ser una invitación al crimen, es una prueba irrefutable de la existencia de la poesía”. Una película crispante, en suma, todavía aceptable, bien que con dificultades, que finaliza con dos exquisitas palabras: *Au Printemps*, decidida cortesía para la ciudad y la noche. Salimos al mundo primaveral. En un prado de la Alameda Central, con las pupilas rotas y el desengaño auestas, un modesto perrillo nacional ladra soezmente a la luna.

La semana siguiente, el mismo periódico vuelve a atacar desde el anonimato de su columna editorial “La viga en el ojo ajeno”, estrenada con el ingreso de Héctor Pérez Martínez a la subdirección de *El Nacional*. El martes 31 de mayo, un fragmento de la columna reza, en francés:

CHERCHEZ LE CHIEN

¿Quiénes fueron los causantes de que en una de estas últimas noches impidieran dormir al vecindario de la ciudad? ¿Bandas de parranderos inveterados? ¿Por ventura inquisidores del bendito sueño ciudadano? De ninguna manera. No eran tampoco celosos empleados del Instituto Antirrábico; ni directores de cine en busca del sucesor de Rin-tin-tín, ni esquimales a la reconquista del mitológico can polar, cuya sombra de hielo aún se cierne sobre las soledades de Groenlandia.

Lo diremos de una vez por todas: eran brigadas mixtas de intelectuales mexicanos, en tenaz, minuciosa localización del perro más notable de los últimos tiempos: el Perro Andaluz.

¿No decían que el citado animal sólo era una creación cinematográfica y que la imaginación era su única dueña? Pues no. Poco después de la exhibición por 16 mm Cinema de *Le chien andalou*, film de Salvador Dalí y Luis Buñuel, el sesudo, inteligente, mil veces culto público que atiborrara la Sala de Conferencias del Palacio de las Bellas Artes, extraordinariamente intrigado por la ausencia en la pantalla del castizo y misterioso bicho, salió, ya organizado en brigadas volantes, lanzándose por esas calles y jardines de Dios en persecución de la mitológica, sobrerrealista, suprarrealista, superrealista, subrealista y surrealista invención de Dalí, tantas veces defendida, y tan mal, por la palabra de André Breton.

Una brigada investigó por el selvático rumbo de la Alameda Central. Nada. Otro lanzóse hacia las ondulantes, mudéjares piedras del Correo Mayor. Y nada. El de más allá quiso localizarlo en la Plaza Garibaldi. Fracasó. El de mucho más allá, más listo, metióse a las alcantarillas. Ahí

estaba el Perro Andaluz, envejecido, sin dientes, con el arrepentimiento en los ojos y la tristeza de haber nacido en las orejas. ¡Imaginad el escándalo que se armó con el desgraciado encuentro!

Usigli y Breton, estuvieron a un paso del suicidio...

Para cerrar la muestra de reacciones desencadenadas por *Un perro andaluz*, es preciso citar el texto escrito por César Moro y que recoge André Coyné en el libro *Los anteojos de azufre*, una recopilación póstuma de artículos y poemas del poeta peruano. André Coyné no precisa la fecha ni el lugar de publicación de la nota, por lo que ni siquiera sabemos si fue realmente publicada durante la estancia de Breton en México.

Este film parece trabajado en una piedra brillante, pura y negra. El azabache, un azabache más noble e infinitamente más duro que el real, polifacetado hasta el delirio puede darnos una idea aproximativa de *Un perro andaluz*, film que no puede ser clasificado sino como una extraordinaria concretización de mil y mil anhelos y tendencias revelados de la vida afectiva más intensa.

La obra de Buñuel y Dalí, y no principalmente de Dalí, como abusivamente se ha dejado entender en los anuncios, tiene como virtud esencial producir el desconcierto entre los espectadores. La mayoría tiene la tendencia de buscar símbolos o un sentido oculto. La cinta es clara y transparente como el agua: un agua límpida que refleja en su recorrido las imágenes de la poesía. Un tono de poesía al que no nos tienen acostumbrados los melodramas del cinematógrafo ni los innumerables novelones que forman el alimento de resistencia del público.

Serie de imágenes cargadas de erotismo, de crueldad, siempre inusitadas, dentro de una atmósfera de densa angustia. El espectador queda enteramente a la merced del poder “activo” de la imagen. Una presión insospechada se ejerce sobre él para no dejarle ni un instante de reposo. La crueldad abate sus alas inmensas sobre “el amor y la memoria”. Y cuando un hombre cae acribillado de balazos en un cuarto,

resbala su mano sobre el dorso de luz clarísima de una mujer, de la mujer sentada en un bosque, en el bosque.

Una tal clarividencia es el patrimonio auténtico de la poesía. Los que ante esta imagen no han sentido su irrefutable evidencia están ciegos y diez veces muertos de la peor de las muertes. El ciclista y su famosa pelerina y su faldellín visto de espaldas es otra de las imágenes capitales de este film alucinatorio, irracional: verdadera piedra de toque de la Poesía. “*Es un film surrealista.*”

Es casi un hecho que los ataques a Breton no fueran ajenos a la noticia de su segundo encuentro con Trotski, que se efectuó el 20 de mayo, ni a la carta enviada por el Partido Comunista francés para sabotear la estancia de Breton en México y que Diego Rivera dará a conocer el 11 de junio. Siempre gracias al testimonio de Van Heijenoort, conocemos algunos detalles de este segundo encuentro. Al igual que el primero, se llevó a cabo en la Casa Azul de Coyoacán y estuvieron presentes, además de nuestro testigo, Natalia y León Trotski y la pareja Breton. Trotski había pedido a Van Heijenoort que obtuviera en Nueva York algunas obras de Breton: los *Manifiestos del surrealismo*, *Nadja*, *Los vasos comunicantes*, y tal vez *El amor loco*. Es evidente que Trotski pretendía “prepararse” para el segundo encuentro, comprender lo que perseguía el surrealismo antes de proponerle a Breton la redacción conjunta del *Manifiesto Por un arte independiente*. Pero, señala Van Heijenoort, Trotski no agotó la lectura de las obras de Breton. Tenía dificultades para comprender el alcance del surrealismo; sus conocimientos literarios se detenían en el simbolismo y, sobre todo, confesaba su gusto exclusivo por la novela en detrimento de la poesía. Los temas de conversación se limitan ese día a Zola y a la novela naturalista, a Freud y al psicoanálisis y a los fenómenos irracionales. Los apuntes que Van

Heijenoort toma de la conversación nos dan una idea de los intercambios:

TROTSKI: Cuando leo a Zola, descubro cosas nuevas que no conocía, penetro en una realidad más vasta. Lo fantástico, es lo desconocido.

BRETON (molesto): Sí, sí sí, estoy perfectamente de acuerdo, hay poesía en Zola.

TROTSKI: Usted invoca a Freud pero, ¿no es para una tarea contraria? Freud hace surgir al inconsciente en lo consciente. ¿No quiere usted ahogar lo consciente por lo inconsciente?

BRETON: No, no, evidentemente que no. ¿Freud es compatible con Marx?

TROTSKI: ¡Oh! Usted sabe... Esas son cuestiones que Marx no había estudiado. Para Freud, la sociedad es un absoluto, excepto quizás en *El porvenir de una ilusión*; ella asume la forma abstracta de la coacción. Hay que penetrar en el análisis de esa sociedad. [...]

TROTSKI: Camarada Breton, el interés que dedica usted a los fenómenos del azar objetivo no me parece muy claro. Sí, ya sé que Engels recurre a esta noción pero, me pregunto si en el caso de usted, no existe otra cosa. No estoy muy seguro de que no tenga la intención de abrir —sus manos delimitaban en el aire un reducido espacio— una pequeña ventana abierta al más allá [...] No estoy convencido. Por lo demás, usted escribió en alguna parte... ¡ah! sí, que estos fenómenos presentaban para usted un carácter inquietante.

BRETON: Perdón, escribí: “inquietante en el estado actual del conocimiento”. ¿Quiere que verifiquemos?

TROTSKI: Si dijo... “en el estado actual del conocimiento”, no tengo reparo, retiro mi objeción.

El tenor de los extractos sugiere prudencia y recelo de las dos partes. A ratos, hasta se antoja un examen escolar al que Trotski sometiera a Breton. Sin embargo, pues ese mismo día le propone a Breton la elaboración del *Manifiesto*, podemos inferir que Trotski no hace sino expresar genuinamente sus reservas o sus dudas acerca del surrealismo. La invitación a colaborar juntos en el

Manifiesto descartaría la posibilidad de confundir sus preguntas con muestras de desconfianza hacia Breton. El *Manifiesto* en el que venía pensando Trotski desde tiempo antes, serviría de punto de partida para la creación de una asociación de artistas revolucionarios (la futura FIARI), opuesta a la comunista AEAR (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios) que monopolizaba la escena internacional y la LEAR mexicana. Sobra precisar que Breton aceptó gustosamente la colaboración. También desde tiempo antes, tenía la certeza de que era imposible defender las posiciones del surrealismo sobre la independencia del arte en el seno del Partido Comunista. Había sufrido en carne propia los obtusos rechazos de los comunistas franceses. Al respecto, Octavio Paz recapitula la experiencia del surrealismo con la organización política:

Tras varias tormentas interiores, el surrealismo decide adherirse a las posiciones de la Tercera Internacional. Y así, *la Revolución Surrealista* se transforma en *El Surrealismo al Servicio de la Revolución*. Sin embargo, los revolucionarios políticos no mostraron mucha simpatía por servidores tan independientes. La máquina burocrática del Partido Comunista acabó por rechazar a todos aquellos que no pudieron o no quisieron someterse. Durante algunos años las rupturas suceden a las tentativas de conciliación. Al final se vio claro que toda síntesis era imposible [“Estrella de tres puntas: el surrealismo”, 1954].

Por lo tanto, también para Breton, la perspectiva de la creación de una sociedad de artistas distinta de la comunista representaba una puerta de salida que le permitiría articular las tesis del surrealismo con una acción revolucionaria.

Del primero o de este segundo encuentro datan las fotografías del trío Breton-Trotski-Rivera que tomó Manuel Álvarez Bravo. A instancias de Rivera, el fotógrafo mexicano acudió a la Casa Azul

para realizar los retratos que dieron la vuelta al mundo. Además, como se lo había sugerido Rivera, Álvarez Bravo le enseñó a Breton algunas fotografías que luego integrarían la exposición de arte mexicano en la Galería Renou y Colle de París. También ese día se concertó una cita entre Álvarez Bravo y Breton para una sesión de retratos.

Siempre que era posible, Manuel Álvarez Bravo invitaba a sus modelos a posar en el patio de su casa de Puente de Alvarado: la luz era excepcional. Breton accedió a ir una mañana y posó con muda paciencia. En efecto, el fotógrafo y el poeta casi no intercambiaron palabra: el primero no sabía francés y el otro no dominaba el español. No obstante, sin que mediaran las palabras que suelen crear una complicidad entre el fotógrafo y su modelo, sucedió el milagro: un espléndido retrato en el que Breton aparece tomando el sol, tranquilamente sentado en una silla, con su inevitable pipa. Lleva un traje oscuro que se antoja demasiado grueso para el inclemente sol que refleja la pared caliza, y un extraño conjunto de camisa y corbata negras con lunares blancos que delata coquetería y obediencia a la moda de entonces. Como era su costumbre, Manuel Álvarez Bravo tomó un solo negativo. Por eso, ante la calidad del retrato, no es exagerado hablar de milagro.

Hacia fines de mayo parece situar Van Heijenoort el primer viaje que Trotsky y Breton realizan juntos por la provincia mexicana. El destino es Puebla y Cholula. Si sabemos que no los acompañaban Diego Rivera ni Frida Kahlo como sucederá en los siguientes, ignoramos quién o quienes formaron parte de la comitiva. De este primer viaje sólo tenemos el testimonio de Van Heijenoort que, además, se refiere a un episodio aislado del paseo. La escena se sitúa en una iglesia baja y sombría de Cholula. Las paredes y los pilares están cubiertos de exvotos y, asegura el secretario de Trotsky:

Breton estaba tan maravillado que comenzó a deslizar cierta cantidad de esos retablos bajo su chaqueta, tal vez una media docena. No tenía muchos escrúpulos por cuanto se encontraba en una iglesia y consideraba sin duda su acto como una forma de lucha anticlerical. Trotsky estaba muy irritado, lo percibí inmediatamente en su cara. No era ése el tipo de su anticlericalismo. Trotsky estaba además angustiado por el peligro de una denuncia, que comprometería su estancia en México. Trotsky salió de la iglesia sin decir una palabra. Debo decir que en esa ocasión dio prueba de un gran control sobre sí mismo.

Por fortuna, el incidente no tuvo ninguna consecuencia. Gracias a *Souvenir de Mexique* sabemos de otros viajes cortos por los alrededores de la Ciudad de México. Acompañado de Diego Rivera, Breton visitó Chilpancingo, Cuernavaca y Taxco, sobre todo para conocer los murales de su huésped mexicano. A su regreso de Cholula un artículo bastante severo esperaba a Breton. Lo firmaba el filósofo Adolfo Menéndez Samara y lo publicaba *Letras de México*, justo un mes después de las páginas tan abundantes y favorables al surrealismo. Así, el 1º de junio, apareció “¿El surrealismo, igual a cero?” Se anunció que Xavier Villaurrutia contestaría al artículo, pero no existe rastro de la respuesta. He aquí la larga refutación de Menéndez Samara:

Desde varios ángulos enjuiciaré el surrealismo: desde el psicológico, que por su saturación de ideas freudianas sufre el mismo destino (¿peligro?) que el psicoanálisis, aun cuando éste sea depurado; también es posible valorarlo estéticamente y consignar su evolución histórica; usando el “common sense” o esgrimiendo el criterio personal; pero en todo momento antes que utilizar argumentos dimanados de un criterio preestablecido, señalaré los errores y contradicciones en que incurre.

El número anterior de *Letras de México* dio a conocer en el artículo denominado “El surrealismo y la pintura” (prólogo al catálogo de la

exposición realizada en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife), algunos aspectos sintéticos de la teoría bretoniana; pero se hace necesaria una vulgarización de ella antes de analizarla, porque en México, sólo unos cuantos espíritus escogidos la conocen de hace tiempo.

La guerra europea engendró una literatura derrotista. Filósofos y moralistas se espantaron porque el pragmatismo humano se usase destructivamente. De aquí el descrédito de viejos valores, y los hombres jóvenes, sector principal en el que el sufrimiento derribió la espina dorsal, formulan protestas por la inutilidad de la mortífera conmoción y apoyándose en algunos brotes ante-guerra de culto al irracionalismo (Nietzsche, Bergson, Emilio Lask en filosofía, Marinetti en arte, Henri Matisse inventando el término de “cubismo” en 1910) hacen conocer sus sentimientos despreciativos por un orden ético, legal y económico basado en la razón que no supo impedir el hambre, la tristeza y la mortandad.

Por eso Tristan Tzara, en 1918, en el manifiesto dadaísta, insulta el esfuerzo consciente y racional, negando todo valor al producto de la humanidad pasada, pretendiendo trazar un nuevo camino. “¿Por dónde debemos comenzar la vida, dice, por Dios, por la Idea o por otra aparición cualquiera?” Por ninguno de esos lados, porque “todo lo que se contempla es falso”. Pero Dadá proclama y reconoce un solo fundamento cierto: el *instinto*, que es *irracional* por excelencia.

El dadaísmo muere en 1924, quizá por irreverente al pasado, puede ser que por inercia de sus componentes; pero, con mayor seguridad, por su falta de verdad.

En ese mismo año, André Breton publica el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, definiéndolo así: “Es el automatismo psíquico por el cual se trata de expresar, ya por la palabra, la escritura y otros medios, la verdadera función del cerebro, *sin el control de la razón y fuera de las preocupaciones estéticas y morales*”. Breton tenía en aquellos momentos juveniles veintiocho años y vivía en un París caótico, abarrotado de “nouveaux riches”, arribistas norteamericanos orgullosos de su Wilson del Tratado de Versalles, checos incomprensibles, lánguidos rusos blancos y semisalvajes argelinos. Pero se respiraba, sobre todo, un ambiente de sexual derroche, biológicamente importante para reconstruir nacionalidades exhaustas de hombres.

Sigmund Freud, cuyas teorías definitivamente dibujadas casi al

terminar la guerra comienzan a expandirse por círculos científicos y semicultos, constituye una justificación de la embriaguez sexual, que se traduce en un nuevo imperativo moral, muy parecido al bergsoniano: vivir cada quien su vida. Porque Freud no sólo aspira a una explicación psicológico-causal de las neurosis, sino que amplía su dogmatismo pseudofilosófico al campo del apriorismo social e incluso religioso, estético y moral.

Breton se afilia al psicoanálisis (no estimándolo el surrealismo francés como método curativo, *sino como medio para elevar las capas profundas del yo a la superficie*) en alguna de sus partes más interesantes: al inconsciente que gobierna y dirige los elementos capaces de hacerse conscientes, aunque generalmente sin conciencia de ello; así el inconsciente, irracional, verdadero instinto que constituye el último y más profundo estrato del yo, tiene un carácter volitivo que se manifiesta con gran ansiedad en los sueños, en el fenómeno onírico.

Ahora bien, el inconsciente tiene dos aspectos: el personal y el colectivo o absoluto. Interesantísimo es el primero, que constituye la historia de la personalidad; pero mucho más importante es el segundo, el colectivo, que pertenece por igual a todos los hombres, escondiendo la herencia ancestral y sus experiencias. Por esta razón el surrealismo pretende ser universal y “no se contenta, dice Breton en el *Primer Manifiesto*, con ser el medio de expresión de un grupo o de un país, sino que será internacional y acogerá a todos los ismos y reunirá los elementos vivos de cada uno”. Efectivamente, ¿hay algo más universal que el instinto? ¿No es, en cierto modo, el surrealismo una vuelta a la naturaleza, al estilo rusoniano? ¿No constituye, acaso, la victoria del instinto de Tristan Tzara, sobre el racionalismo desprestigiado que produjo la Gran Guerra?

Hay otra relación entre el psicoanálisis y el surrealismo: esa capa de lo inconsciente colectivo que está compuesta de deseos y caracteres infantiles y arcaicos, que constituyen el verdadero modo del ser humano, se manifiestan en sueños, demostrando el conflicto que hay entre su aspiración volitiva y la represión impuesta por el progreso de la humanidad, por el hombre civilizado que, racionalmente, reprueba y desecha la actitud del salvaje y del primitivo. Por eso, dice Breton en el *Segundo Manifiesto*, “querida imaginación, lo que yo amo sobre todo en

ti, es lo que tú no perdonas”, es decir, lo condenado por la imaginación consciente, por el espíritu racional del hombre culto.

Breton no niega la realidad, es más, dice “que sin realidad no hay vida” y el artista debe partir de la imagen del objeto exterior; pero, como lo indica el mismo concepto de surrealismo (sobre realidad), hay la existencia de un mundo psíquico, el subconsciente, que es mayor que el mundo normal, constituido por el de los sueños, expresiones del conflicto de represión entre el instinto y la razón; ahí es donde debe buscar el artista su inspiración, asumiendo la responsabilidad de llegar hasta las profundas capas del subconsciente, porque sólo a él le es dado ese grado de supersensibilidad interpretativa de lo que se presenta en la nebulosa pantalla del sueño. El artista es estimado como el supremo psicoanalista.

En resumen, la tesis bretoniana aspira: 1) a ser universal, porque quiere que el arte imprima el instinto, el subconsciente colectivo llevado a la superficie por lo onírico; 2) con la acoplación del psicoanálisis al arte, se proclama una especie de verdad en donde la razón razonante cesa de tener curso: es, pues, la exaltación de lo irracional; 3) el surrealismo pone de manifiesto, por medio del arte, un modo de *ser del hombre*, no constituyendo, según pretende, una teoría más.

Renato Descartes, Pascal, Kant, Comte, paladines de la razón y campeones del intelecto, son odiados por el surrealista. En cambio, descubre afinidades en Jarry, Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Poe, Litchtenberg, Nerval y, apreciación inexplicable, también Hegel el panlogista y Fichte con su fundamento de la libertad, son tomados como... pródromos surrealistas. Además, Lenin y Marx se convierten en corifeos de esta tesis irracionalista.

Pasemos ahora al balance crítico.

En toda la exposición teórica se descubre una gran superficialidad que raya con lo frívolo, siempre que se abandone la hojarasca literaria y se obtenga la médula de la exposición. Y a pesar de los ingredientes psicológicos, tomados a préstamo de la literatura freudiana, no abandona un solo instante al lector la impresión de vacuidad y falso valor. En una sola frase diríamos que nos encontramos enfrente de una elucubración juvenil con pretensiones de madura seriedad expuesta en léxico de apariencia científica.

A esto se llega sobre todo cuando Breton se respalda con los

pensamientos de Hegel y Fichte, Marx y Lenin. De los dos primeros filósofos se descubre la falta de comprensión, aunada con la falsa interpretación. Con respecto a los segundos nos asalta la sospecha de que se trata de un acomodamiento demagógico, forzado, para lograr carta de adaptación a la posición política de moda. No se comprende la conexión entre un *irracionalismo psicológico* y la dialéctica materialista, pues basándose el surrealismo en el instinto, como lo hace, que es *permanente* al hombre y, sobre todo, *inmutable*, la dialéctica, que es el *perpetuo cambio* de la materia, *se opone a todo lo estático*, que, quiera o no el surrealismo, es la base de su teoría. Por eso si Breton llama burgueses a ciertos clásicos en una conferencia dicha en Tenerife, los califica así nada más porque no los cree surrealistas.

El movimiento que analizamos parte de un postulado: hay una realidad subjetiva que no es racional. ¿Qué tiene que ver esta tesis psicológica con Hegel, cuya Idea es un principio lógico, a la cual es cierto que se la llama irracional, pero de muy distinto modo del que se figura Breton, pues se refiere a que no hay ser humano capaz de pensarla? ¿En qué le interesan al materialismo marxista el instinto y lo onírico? ¿El arte llamado proletario, la poesía revolucionaria abandonarán sus temas, que expresan las ansias y torturas del trabajador, para ocuparse del psicoanálisis en el sentido bretoniano que, a fin de cuentas, por unos es aceptado y por otros rechazado? ¿Será tan real para el socialista la indigencia del campesino como la posibilidad de expresar lo onírico?

Y para hacer más clara la escisión entre materialismo y surrealismo, basta pensar que el último es una rebusca *inmanente, subjetiva, psicológica*, en vez de un concepto de indagación *objetiva y material*.

Además, Hegel es idealista y el aceptar cualquier parte que sea su explicación estética *es afiliarse al idealismo en total*; en cambio, Marx y Lenin son *realistas*, y o la dialéctica que se pretende ajustar al surrealismo es la materialista (que ya hemos demostrado que se opone al principio estático del instinto) o su antitética, la idealista. Porque no es posible formar un eclecticismo de dos cosas que se rechazan fundamentalmente: el pensamiento realista de Marx y el devenir idealista de Hegel.

Y por si no fuesen suficientes las consideraciones anteriores, pensamos que el psicoanálisis quiere explicar la histeria y las neurosis, y

Salvador Dalí, uno de los más destacados surrealistas, no huye ante las consecuencias últimas de la demencia, descubriendo en los fenómenos paranoicos la posibilidad de un método experimental que llama “actividad-crítico-paranoica”, calificada como el único “método espontáneo de conocimiento irracional basado sobre la asociación crítico-interpretativa de los fenómenos delirantes”.

¡Escaso valor tendrían Hegel y Marx, Fichte y Lenin si hubiesen sido unos paranoicos... surrealistas! ¡Escasa sería la propaganda obtenida por los carteles soviéticos si se hubiese encargado de su confección a locos que tienen imagen de doble figuración! (como algún cuadro del propio Dalí, que representa hasta seis imágenes simultáneas: cabezas de un general, un muerto, un león, un caballo con torso de atleta y busto de pastor).

El surrealismo no se refiere al sentimiento humano, sino a lo patológico, a la neurosis. Huye del racionalismo porque es fisiológico, normal. No le interesa la Estética (recuérdese la definición de Breton transcrita en un principio) sino que se ocupa de lo onírico. Pero como el arte constituye lo estético, y los artistas son los que hacen arte, se concluye que no hay arte, ni poetas, ni pintores, ni escultores surrealistas, sino simples taumaturgos...irracionales.

Además, dicen estar fuera de las preocupaciones morales, contradiciéndose a sí mismos, ya que ponen de manifiesto una manera de ser interna del hombre que obliga a determinada forma de actuar, el instinto, debiendo obrarse conforme a sus dictados, obtenidos por la expresión de lo onírico. No hay moral racional, pero sí una irracional.

Otras contradicciones se encierran en este irracionalismo: recuérdese que no sólo hay el subconsciente colectivo, sino también el personal, que puede estar en conflicto con el consciente, manifestándose también en sueños. Ahora bien, si el artista logra dar cuerpo expresivo a su complejo *personal*, resultará que su obra es la plasmación de *sí mismo* y el surrealismo ha dejado de ser universal, porque es sólo de un sujeto.

Pero no sólo acontece esto, sino que lo irracional se convierte en racional, porque el subconsciente sólo es irracional cuando no ocupa el campo iluminado de la consciencia; pero si me hago consciente de lo que residía en mi subconsciente, éste se ha vuelto algo racional. Y me pregunto: ¿podrá el poeta expresar en versos, que ocupan su conciencia,

cuando menos al trazar las letras en el papel, decir cosas irracionales que están en la subconsciencia? Otro tanto pienso del escultor o pintor: ¿las simples sensaciones visuales de los colores o táctiles de la materia plástica con que se modela, son subconscientes? ¿El contenido irracional del sueño, que se ha querido expresar en la obra, ese complejo sumergido, esa pretendida vivencia subconsciente, que dicen que no es consciente, ha sido realizada consciente o subconscientemente? El absurdo surrealista es patente y no puede excusarse diciendo que cabe un pequeño ingrediente de conciencia cuando se describe la represión inconsciente dada en sueños. Aquí no cabe un “*trait d’union*” de los contrarios: o lo consciente es consciente o deja de ser consciente; pero no puede hablarse de lo racional unido a lo irracional.

Para terminar, apreciamos que en toda actitud humana, por falsa y artificiosa que sea, en el fondo, ya que es la expresión del momento histórico en que aparece, hay algo que sintetiza la humanidad en donde nació. Y descubro en el surrealismo alguna afinidad con la filosofía contemporánea, pero en planos muy distintos, pues mientras una es pensamiento serio, ciencia, en una palabra, en el otro no encuentro más que actitudes oníricas, a veces de poeta verdadero en extraño consorcio con teorías justificadoras de *ineptos*, porque nunca han podido “colarse” tantos falsos valores artísticos como en el arte de hoy.

Efectivamente, Max Scheller y Lask, Heidegger y Hunter Guthrie laboran en una filosofía de lo irracional, en una antropología de los sentimientos, llámese Angustia o Inquietud, Elan Vital o Preocupación.

La época actual es un revolverse contra la razón que por milenios dominó al hombre. Pero junto al valor positivo y serio está el pseudovalor, frívolo, y por superficial, sin raíces en el presente y sin vida para el porvenir. Esto último estimo que es el surrealismo.

Se advertirá que, pese a su ofensivo título, el artículo de Menéndez Samara no se inscribe dentro de la orquestación comunista en contra de Breton. Discute los fundamentos filosóficos del surrealismo, en una forma obtusa si se quiere, pero no está animado por el veneno militante que correrá en otras plumas. A

diferencia de los pensadores que también apuntan las contradicciones inherentes al surrealismo para entrever su posible resolución, Menéndez Samara no se tiente para declarar su impertinencia y condenarlo como una “frivolidad” parisina. Pertenece, sin duda, a la clase de críticos “graves” y “demasiado apresurados” que Octavio Paz califica como “enterradores de profesión”, “los notarios del espíritu” que, “no sin placer”, habrían extendido el acta de defunción del surrealismo.

El 16 de mayo comienzan las vacaciones en la UNAM pero, con el regreso a clases, un conflicto interno de la Universidad (acusaciones de corrupción a las autoridades y problemas salariales) aplazan la fecha de su reapertura y, con ella, la reanudación de las conferencias de Breton. Como lo sostienen varios editoriales, entre ellos la virulenta carta de renuncia de Rubén Salazar Mallén, algunas autoridades universitarias son cómplices del Partido Comunista mexicano bajo un disfraz de catolicismo radical. Esto explicaría en parte que la negligencia inicial, aunada a los conflictos internos, se convirtiera en un boicot sistemático y deliberado en el seno de la Universidad Nacional. Además, luego de la euforia por la nacionalización petrolera, el país atraviesa una crisis de gobierno con la breve pero espectacular rebelión del general Cedillo en San Luis Potosí, a principios de junio. Sin embargo, a pesar de que la actualidad se centre en los acontecimientos nacionales, la presencia de Breton no deja de animar la prensa mexicana con artículos y entrevistas. En su edición de junio de 1938, la revista *Universidad*, órgano de la UNAM, publica una extensa entrevista con Breton realizada por el hondureño Rafael Heliodoro Valle. La entrevista se estima, a un tiempo, como una reparación a la falta de consideración hacia Breton por parte de las autoridades universitarias y como una cura en salud de las mismas que así pretendían convencer a Breton de que todo se debía a las malas circunstancias del momento. Hay que

precisar que esta entrevista es inédita en francés. Lleva el sencillo título de

DIÁLOGO CON ANDRÉ BRETON

Lo que el surrealismo se propone es combatir todo lo amargo y paralizante que tiene la oposición inmemorial del ensueño a la realidad.

El surrealismo tiene raíces antiguas y en eso se distingue de los otros movimientos renovadores, el cubismo y el futurismo.

No basta que sea obra de un revolucionario, sino que también sea poesía, para que ésta merezca llamarse revolucionaria.

México tiene en actividad su pasado mítico y tiende a ser una atmósfera surrealista por excelencia, en sus aspiraciones, en su dinámica, en su flora, en su acento individual. México no es un mito, sino una vibración de la realidad. Es un país en el que la tradición popular está más viva que en cualquiera.

Puede ser éste el mensaje que André Breton dirige desde la tribuna de México al gran auditorio americano. Un mensaje de gran poeta, de europeo que vive entrañablemente el momento histórico que nos ha tocado en suerte sufrir. En su visita memorable a esta tierra de prodigios telúricos, de presentimiento y de tragedias, de magníficos anticipos, Breton me confiere el honor de ser uno de los voceros de su pensamiento y me habla con categórica seguridad, se expresa rotundamente al juzgar algunos de los problemas estéticos que conmueven a la cultura occidental en este mediodía, solemne de expectativas. Y le escucho no sólo con la rendida cortesía que se debe a un huésped tan esclarecido como él, sino con la limpieza mental de quien sabe que esta visita es todo un acontecimiento.

Una vez que se inicia nuestro diálogo, André Breton no puede disimular la sorpresa que le ha hecho la prensa diaria de México al no ocuparse de las conferencias a que le ha invitado la Universidad Nacional.

—No le extraña —le digo—, que no se trata del caso particular de usted. Lo mismo se ha hecho con otros, pero no porque haya animadversión o consigna, sino porque a veces el relato detallado de un

crimen es más interesante que la llegada, por ejemplo, de Einstein o el apareamiento de una nueva constelación en el cielo de Anáhuac. El diarismo norteamericano tiene muchos imitadores, y no sólo en México, Breton, sino en otros países de esta bella y dulce América...

—Lo mismo sucede en Francia. De manera que estamos a la altura. Ahora comprendo. Yo creía que...

—Pero usted ha recibido bienvenidas admirables como esa del artículo que el otro día publicó Luis Cardoza y Aragón y que ha gustado tanto, sobre todo porque nos parece que es una de las más felices exégesis del surrealismo.

—He leído lo de Cardoza y Aragón y está muy bien.

—Y Agustín Lazo ha dicho también, en finísimo ensayo que publicamos en *Universidad*, todo lo que sabe —como poeta y pintor— del surrealismo. ¿Es que el surrealismo es tan antiguo como Lazo lo advierte con irónica erudición? Si es así, los mayas fueron en cierto modo surrealistas...

—Ese artículo —responde Breton— me ha parecido tan comprensivo como documentado. Es verdad, como usted parece descubrirlo con sorpresa, que en lo que tiene de esencial el surrealismo no data de ayer, quiero decir del día en que yo lo he sistematizado.

—¿Y el cubismo? ¿Y el futurismo?

—Cabalmente, el surrealismo se distingue en eso de los otros movimientos modernos. El “automatismo psíquico puro” (excluyendo el control de la razón) que preside al surrealismo es tan viejo como el mundo y lo he testificado de conjunto asegurando que en el curso de todas las tentativas de reducción a las cuales me entregué, de lo que se llama comúnmente “el genio”, yo no había encontrado nada que no se relacionase con él.

—¿Fue preciso, entonces, aislarlo?

—Me he limitado a “aislarlo”, como se hace químicamente con un cuerpo simple, y a determinar los medios de obtenerlo.

—¿El surrealismo es sólo para la poesía y la pintura? ¿No tiene horizontes en la música?

—En lo que concierne a la música, me es preciso declinar toda competencia.

—¿Y en la arquitectura?

—En arquitectura, Salvador Dalí no ha cesado de llamar la atención sobre la construcción “modern style” en general, y en la obra de Gaudí en Barcelona, en particular.

—¿Y cuál es para usted la obra arquitectónica que considera más surrealista?

—Por mi parte la única, la que yo admiro sin reservas, es el Palacio Ideal realizado en un rincón perdido de la provincia francesa hacia finales del siglo XIX, por un cartero rural llamado Cheval.

—¿Pero es posible? ¿Pudiera usted darme unos datos?

—Se trata de un magnífico laberinto de cuento, rodeado de gigantescas estatuas primitivas, excavado de grutas y en el que los muros esculpidos desarrollan la visión única que su autor ha tenido en la historia del mundo. Sólo con sus manos, el cartero Cheval ha construido ese palacio en 35 años, extrayendo de sus sueños la inspiración y utilizando por todo material las piedras que en una carretilla podía recoger a diario en sus correrías.

—¿Cómo encuentra México? ¿Es el México que usted soñaba?

—Usted sabe que el surrealismo se ha propuesto, ante todo, hacer cesar lo que la oposición inmemorial del ensueño a la realidad puede tener de amargo y paralizante.

—Ya conozco el mensaje de Salvador Dalí en *Revista Hispánica*, de Nueva York, que dirige a mi amigo Federico de Onís. Y me parece de una claridad extraordinaria, pero yo prefiero oír de usted la más próxima definición.

—He intentado demostrar en diversas ocasiones, autorizándome para ello los ejemplos tomados de mi vida personal que si como lo ha establecido el psicoanálisis, la actividad del sueño depende estrechamente de la actividad de la vigilia que la precede —y permítame usted subrayar lo que voy a decirle—, de la misma manera que la actividad durante la vigilia procede, a lo menos parcialmente, de la actividad onírica anterior. Que el hombre adquiriera conciencia de la interpretación constante de esas dos actividades y le será dado, en el plano sensible, sobrepasar el sufrimiento que engendre en él la lucha del principio del placer y del principio de la realidad, sobre el plano intelectual, conciliar el conocimiento intuitivo y el conocimiento racional.

—Lo que equivale a decir que usted primero soñó a México.

—Soñé a México y me encuentro en México: el paso de ese primer estado al segundo se operó en esas condiciones, sin el menor choque. La referencia a México no podía constituir, por otra parte, más que un caso particular. En efecto, para mí nunca como ahora la realidad ha venido a llenar con más esplendor las promesas de la ensoñación.

—Justamente ya usted nos dijo algo de eso en su primera conferencia en nuestra Universidad.

—En ella he querido precisar las razones profundas que me unían desde lejos a este país, más que a ningún otro, y que ya sobre el lugar no han hecho más que reforzarse: las lecturas de infancia que le prestan una reverberación única, la poesía con Rimbaud, la pintura con Rousseau el Aduanero, convidan a venir a México, y luego su pasado mítico todavía activo, el maravilloso crisol social que constituye la actitud ejemplar que ha tomado en estos últimos años en su política interior y en la exterior, y, aunque esto sea más confidencial, al sentido único con que, en su expresión, da muestra de un valor sensible que me es caro: el “humor negro”.

—Admirable la expresión de “su pasado mítico todavía activo”. ¿México sigue siendo un mito? Hay un México imponderable, hay un México al que todavía los ojos nuevos ven a través de cendales de mitología.

—Pero este México no es un mito. Es un México que está vibrante de verdad, no solamente para el oído del poeta, sino para el de todos los hombres que tienen cuidado de distinguir la condición social de la condición humana, y se esfuerzan, como se hace aquí, en determinar los medios colectivos para asegurar su compatibilidad.

—¿Hay un México surrealista? Si usted cree que lo hay ¿en dónde lo ha encontrado?

—Aparte de todo lo que le he dicho, México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas.

—¿Una de ellas?

—La de acabar con la explotación del hombre por el hombre; así como es una de sus aspiraciones más humildes la de guardar para el más

pequeño objeto usual su acento individual, artístico, imprimiendo en el producto del trabajo la caricia de la mano del hombre.

—¿Y qué sabía usted de México? ¿El fusilamiento de Maximiliano?

—La aventura francesa en México, tan poco prestigiosa como sea posible, es de una calidad pintoresca, demasiado convencional, para haberme retenido mucho.

—Ya Diego Rivera nos había hablado mucho de usted.

—Alrededor del nombre de Rivera tienen, en efecto, tendencia a cristalizar en Europa las grandes ideas directrices del México moderno, o más bien lo que la prensa reaccionaria de allá no puede menos que dejar de adivinar. Las reproducciones de sus frescos nos han hecho entrar, mucho más de lo que ustedes piensen, en la historia emocionante de este país. Ellos nos han ayudado no solamente a conocerla, sino a comprenderla. Ellos enseñan más que la mayoría de los libros que nos hablan de México, y esto en razón de que la obra de Rivera no es solamente la de un gran pintor, sino también la de un hombre que tiene la llave materialista de los acontecimientos, un hombre que en la vida se ha señalado por sus actos sonoros de independencia, de discernimiento y de bravura y que, además, está en posesión de varios secretos.

—Me parece de un extraordinario interés lo que usted dice de Rivera.

—Rivera ha sabido reanudar solo, en el mundo, más allá de las disciplinas teóricas del arte más evolucionado, la tradición popular, más viva aquí que en toda otra parte, y el genio de su raza. Consiento voluntariamente en admitir que lo que he podido saber de México hasta hoy —demasiado poco, supóngase usted, pero bastante para decidir electivamente en mi amor— lo haya aprendido de él, porque mucho de lo que encuentro aquí irradia alrededor de su personalidad.

Y la conversación entra en una atmósfera que necesariamente nos ha llevado al tema de la actual pintura en México. Y pregunto a Breton:

—¿Cómo encuentra usted la pintura mexicana?

—No la conozco bastante bien aún, y su problema me parece demasiado diferente del que tiene que resolver la pintura europea, para poder aplicarle los puntos de vista que me son familiares.

—Pero ¿cuál es para usted lo característico del arte mexicano?

—Me parece que lo es el que se manifiesta en toda su trayectoria, como el producto de una corriente mental ininterrumpida y que, bajo

ningún pretexto, debe dejarse interrumpir. Esto no significa naturalmente que ha de permanecer ignorando las buscas que se prosiguen en otras partes, y, muy particularmente, que no tenga necesidad de aplicarse a resolver la crisis abierta, según creo, por el perfeccionamiento incesante de los medios mecánicos de representación, entre ellos la fotografía y el cinematógrafo. La obra plástica —escribía yo en 1928, en “El surrealismo y la pintura”— para responder a la necesidad de revisión de los valores sensibles sobre la cual, hoy en día, concuerdan todos los espíritus, se referirá a un “modelo puramente interior” o no existirá. Desde entonces no he cesado de darle prisa por llegar a ese refugio. Digo solamente que aquí la pintura se debe a sí misma el no operar esta revolución, sino guardando a todo precio el contacto con el arte popular, al cual se debe, por ejemplo, el admirable cuadro anónimo *Así es la vida* descubierto por Roberto Montenegro y legado por él a uno de estos museos. En relación con esto, no hay actualmente pintura que, tanto en el tiempo como en el espacio, me parezca mejor situada que la de Frida de Rivera.

—¿Cómo ve usted los problemas de la pintura en Francia?

—La pintura en Francia obedece a los tres impulsos muy distintos que, en el periodo que precede inmediatamente a la guerra, le han dado Pablo Picasso, Marcel Duchamp y Giorgio de Chirico, el primero alejándose del aspecto visual del objeto, en busca de su estructura y sustancia; el segundo elevando dudas graves sobre la importancia de las técnicas para poder ceder a todos los caprichos de la inspiración; y el tercero sacando de la aproximación inesperada de diversos objetos más o menos imitados grandes chispas en el sentido de la imagen poética. Estos tres impulsos, compenetrándose, han tenido como resultante el surrealismo. Fuera de él no se sigue con interés más que la empresa de Kandinsky, que tiende a la edificación de un arte “concreto no figurativo”, y no de un arte “abstracto” como se tiene costumbre de designarlo erróneamente.

—¿Quiénes son los más vigorosos paladines que defienden la posición surrealista?

—Ernst, Arp, Miró, Masson, Tanguy, Dalí, Paalen, Domínguez, Seligmann, Espinosa, Matta —usted reconocerá entre ellos cinco españoles— defienden esa posición y con toda su obra testifican que la pintura y la escultura deben ser puestas hoy al servicio de la

representación mental y ya no de la percepción. Fuera de Francia, esta idea no ha cesado, por otra parte, de continuar su curso y puede decirse que ella inclina hacia el surrealismo toda la producción plástica en Inglaterra, en los países escandinavos, en la Europa Central, en Japón, etc., etc.

No puedo prescindir de preguntarle sobre la situación en Francia y sobre los temores de la próxima conflagración mundial.

—¡El diablo quisiera que esa guerra no fuera sino un mito! —contesta Breton—. El hecho es que los espíritus están mejor preparados para esa guerra que en 1914. En el momento en que dejaba a Francia, la anexión de Austria por Alemania era saludada con gritos belicosos y con patéticos llamamientos a la “unión sagrada”, en la cual los dirigentes stalinistas eran, naturalmente, los primeros en llevar la voz cantante. La guerra parece inevitable, y todo lo que se pueda esperar es que ella cree más opositores que la precedente, que la aprovechen para conducir a las masas al abatimiento del capitalismo, de la cual es ella el resultado.

—Acabamos de leer en la revista mexicana *Síntesis* un ensayo de Valéry, en el que insiste en su esperanza de que si hubiera esa conflagración América sería el refugio donde vendrían a parar los restos de la cultura occidental.

—El ensayo de Valéry es un síntoma del estado actual de depresión por el que está pasando Europa, y da cuenta, más que agradablemente, del estado de descomposición en que se hallan los organismos burgueses destinados, en teoría, a favorecer el acercamiento de los pueblos: el Pen Club, el Instituto de Cooperación Intelectual, etc. La decepción de Valéry, quien ha sido, por excelencia, el hombre de esas empresas falaces y el representante oficial del “esprit” francés de posguerra, se resuelve contra él y contra todos aquellos que pretenden operar en la superestructura, en lugar de trabajar verdaderamente por la transformación del mundo, es decir, por el derrumbamiento radical de las condiciones económicas sobre las cuales reposa.

Y como Breton es uno de los grandes poetas de nuestro tiempo, me ha parecido oportuno, para sellar esta entrevista, interrogarle sobre los destinos de la poesía pura, que tan a discusión ha estado en los últimos tiempos:

—¿Es que ya no tiene razón de ser la poesía pura? ¿Es que “toda”

poesía no es revolucionaria?

—Temo mucho que la poesía pura haya ido a reunirse con “el arte por el arte” en el bazar de las curiosidades sin porvenir. Para que una poesía sea revolucionaria, no basta que sea la obra de un revolucionario, sino que se necesita que sea también poesía. Pero toda pretendida “poesía”, cuyo autor no tenga conducta revolucionaria, se relaciona, pura y simplemente, con la impostura.

—En algún comentarista del surrealismo me parece que he leído esta afirmación de usted: “La poesía y la revolución deben ir juntas”.

—Formulada de ese modo, no reconozco esta idea como mía. En la misma medida en que no he cesado de sostener que la poesía está hecha para expresar, no el “contenido manifiesto”, sino el “contenido latente”, que tiene por función objetivar el “mito colectivo” de una época, me he opuesto siempre a que se quiera hacer de ella un instrumento de propaganda, aunque fuese con la intención de propagar la revolución. Mi ruptura con Aragon, en 1930, se debió en gran parte a mi intransigencia sobre ese punto. Dije que la poesía, que es ante todo arte de lenguaje, obedece a determinaciones particulares, se desarrolla según una curva particular que es imposible hacer coincidir con el desarrollo de las reivindicaciones sociales.

—Entonces, ¿cuál es para usted el poeta auténtico?

—El poeta auténtico, para quien se trata siempre de oponer lo que podría ser a lo que es, no puede sobre el plano de la acción práctica dejar de definirse como revolucionario, no puede dejar de hacer suya la causa de la clase oprimida. Y es lo que yo traté de expresar hace tiempo así: “Transformar el mundo” ha dicho Marx; “cambiar la vida” ha dicho Rimbaud; para nosotros, surrealistas, esas dos palabras de orden son una sola.

Simultáneamente a la honesta entrevista de Heliodoro Valle, aparece en el número de junio de la revista *Ruta* un artículo mordaz y a veces críptico de Arqueles Vela: “André Breton globe-trotter aux pas perdus”. Si bien no era órgano del Partido Comunista mexicano, *Ruta* era sin duda una revista literaria de izquierdas bajo

la dirección de José Mancisidor. Hay que mencionar que, según Diego Rivera, la famosa carta del Partido Comunista francés para censurar las intervenciones de Breton en México, fue enviada a Jalapa, a casa de José Mancisidor. Por lo tanto, el presente artículo de Arqueles Vela, ex estridentista, se inscribe seguramente en la campaña de boicot a Breton. Si existiera alguna duda al respecto, su contenido y su tono la despejarán de inmediato.

De todo derrumbamiento social, de toda desolación de los sentidos, de todo desgerminar ideológico, en el proceso del constante devenir cultural, lo persistente es el hombre y sus valores mutables; su UNIVERSALIDAD SUSTANCIAL —tan poco localizada por los surrealistas, no obstante que la utilizan como indicio— y no en el sentido hegeliano, sino en lo que tiene de esencia, de materia prima transformable; no de categoría en sí.

Cuando el INDIVIDUO VIVIENTE ya no se palpa, no se escucha, no se contempla, no se olfatiza con las sensaciones nuevas producidas por otra forma de vida, el hombre que existe en esa individualidad —si no corresponde al nuevo concepto del hombre— regresa, retrotraído en sí mismo, a la antepasada equiparación del hombre. En la imposibilidad de actuar con valores deshumanizados; ante el empuje de los signos en un zodiaco que no está en el pulso de los relojes, sino en el sístole y diástole del brazo fuerte contra la máquina, el hombre se entrega a la desesperación de tiempos viejos y vive del SENTIMIENTO DE LA INUTILIDAD EN LA ENCRUCIJADA SENTIMENTAL; el ACORDEÓN AZUL DE SU ALMA insuflado del deseo de CESAR DE SER; una etiqueta enunciadora de la angustia, COMO IMAGEN ACABADA DE UN TORMENTO QUE PUEDE SER ETERNO, mientras el mundo burgués sostenga su concepto de sociedad desorganizada. El surrealismo es la última expresión del liberalismo forjado en el Tercer Estado. En la tangente de esa barahúnda —idea del mundo capitalista— no es extraño, ni asombroso, ni extravagante, ni surrealista, que André Breton se pregunte: ¿Quién soy yo? La tremenda interrogación que el hombre se plantea siempre que se avecina un desquiciamiento social, también surge ante el hombre surrealista. Louis Aragon se preguntó mucho antes que Breton, un día o una noche, ante la vida o frente a una

mujer: ¿Quién soy yo, dónde estoy? Pero Aragon —hecho de deseos y necesidades humanas, creadas por condiciones objetivas, y no de reflejos — ordena su caos; sabe cuándo es de día y cuándo es de noche; sujeta a un ritmo el movimiento de la vida en balumba; transforma su SENTIMIENTO DE LA NATURA; desciende hasta los precipicios mágicos y dilucida su universo invertido. En el proceso de complicación psicológica —lo que para Breton es magia, fuerza sobrenatural, revelación, esencia inmaterial, cualidad incontrolable— Louis Aragon extrae la inmanencia del hombre y de las cosas —es decir, de su realidad— y su pensamiento es la acción y ambos el Imán del camino. Aragon no camina con pasos perdidos en la ilusoria vía lactosa. Breton, como por prescripción médica, HABITA SU CASA DE VIDRIO, en donde todo está suspendido del plafond y de los muros como por encantamiento; reposa en la noche sobre un lecho de vidrio, con sábanas de vidrio... André Breton es todavía el hombre de aquellos tiempos del hombre de COEUR A BARBE; el hombre de los buenos tiempos de *Nadja* —la querida del paysan de París— que se acostaba por el día, creyendo que era por la noche...

Como André Breton escribe: LOS ACONTECIMIENTOS QUE ME ACAECEN NO ME ACAECEN SINO A MÍ, cree que no existe la geografía, ni la flora, ni la fauna; que nada cambia, que nada se mueve, que lo único que subsiste es él; que el ave del paraíso disecada, es el símbolo de la vida y así canta su canción fonogénica. André Breton cree que en México no vivimos conforme a otro tiempo que ya no es el pasado y para revelarnos el secreto de la creación estética se aventura oficialmente más allá de los confines de su topografía, en un viaje mercurial para descubrirnos un mundo que hace lapsos descubrimos nosotros y enterramos al CLARO DE LA TIERRA. André Breton viene NOCHEMENTE y a leer su mensaje; a proponernos en el mismo tono de Alfredo de Musset, en LA MUSE LA NUIT DE MAI:

eveillons au hasard les echos de ta vie...

Chanter, rire, pleurer, seul, sans but, au hasard...

Y nos invita a cantar lo que nadie oye. A reír con un HUMOR NEGRO, porque México, el Brasil, la Martinica, Cuba, el África del Norte, el

África del Sur, Haití, Liberia, Harlem, la rue Blomet, etc., etc. son los países del HUMOUR NOIR... Pero, sobre todo, México... porque México tiene un gran porvenir para la aviación y para la marina: cuenta con un cielo azul inmenso y con una gran porción de agua profunda, transatlántica y salada; porque México tiene un gran porvenir en el ORO NEGRO, como en el HUMOR NEGRO. Pero —como todo hombre surrealista, entregado al azar—, y como él mismo lo confiesa, parafraseando a Louis Aragon: “No sé por qué, precisamente aquí es donde me traen mis sentidos... siempre sin objeto determinado...”. André Breton está entregado también al azar de una situación política indefinible, sin definirse como hombre, ni como artista... Por una parte, la expropiación del petróleo en México es buena, como sujeto para el HUMOR NEGRO... pero por otra, es inoportuna para LE RIRE D’ARGENT DE L’IMPERIALISME...

Lo único oportuno en su conferencia ante el auditorio del Paraninfo de la Universidad Nacional, es su oportunismo para elogiar al presidente Cárdenas y a México, como asilo de Trotski.

Y aunque Breton no pudo influir en nuestro concepto estético, por lo menos contribuyó a modificar la célebre descripción de lo que era un francés. Según André Breton, francés es un señor, decorado de una barba mágica en forma de servilleta y que no ha viajado, ni siquiera en las cartas del pobre Caballero Errante de Julio Laforgue:

...pase, señor, comida corrida, restaurante...

Pero ellos —ustedes, señor Breton— no pasarán...

Todos los ingredientes imaginables se mezclan en el artículo de Arqueles Vela: la pontificación de una única verdad (“No hay más ruta que la nuestra”), la mala sintaxis, los golpes bajos, la xenofobia y la consigna militante. No es extraño que la caricatura de Breton se recorte sobre la glorificación de Louis Aragon: el escritor francés había firmado también la carta del Partido Comunista francés enviada a casa de José Mancisidor.

A principios de junio, el recién creado periódico *El Popular*, vocero del dirigente cetemista Vicente Lombardo Toledano, dedica

su columna “Figuras en el aire” del 2 de junio a “Diego”. En el editorial anónimo, un ferviente estalinista desahoga diatribas contra Diego y el trotskismo:

Obeso, campanudo, con una sonrisa prófuga de la amargura que lo roe, Diego Rivera ha reingresado a la actualidad.

Para Diego, la actualidad es una obsesión. La muerte le resultaría menos adversa que el olvido. Por eso Diego ha sido, siempre, campeón y víctima de la publicidad.

Desde que estampó en los muros de Palacio Nacional la figura de Calles como numen de la etapa constructivista de la Revolución, su mano, menos manchada que su conciencia, no volvió a pintar en las paredes de los edificios públicos. Los muros eran el sitio más amado por Diego, y su retiro de ellos lo privó de saborear, al par que la única botella de leche que soporta, el placer de sentirse como un escaparate.

Resignadamente Diego se encerró en su taller junto al caballete. Como el dinero, para él, es un lenitivo que le permite sobrellevar adversidades, Diego se puso a pintar cuadros que tuvieran demanda en el rebosante mercado de los turistas yanquis. Y la puerta de Misrachi comenzó a vomitar lindas inditas de piecitos elefantiásicos y otros diversos tipos que los ojos estrábicos de Diego le han arrebatado a nuestros tianguis. A cambio, claro, de los dólares que menudeaban las propincuas manos de los rubios turistas.

Pero la resignación tiene también un límite que no pudo dilatar el alto precio a que cotiza Diego sus “souvenirs” folklóricos. Como entre hormigas se sentía el pintor en su arrinconamiento.

Propicio vehículo para realizar su afán publicitario le había resultado a Diego la participación en cuestiones políticas. Cuando tocado con un altivo sombrero texano y blandiendo un nudoso bastón de Apizaco recorría las calles de México, Diego era además de una curiosa nota decorativa de esta capital provinciana, una figura detonante que trasudaba chispazos revolucionarios. Tales chispazos resultaron ser, a la postre, como de chinampas y Diego fue expulsado de la militancia revolucionaria entre risas y aplausos de otras figuras igualmente folklóricas a las que él no pudo inmovilizar ni con sus pinceles ni con la

enorme pistola que adorna, con arrogancias metafísicas, la imponderable cintura.

Diego no cree en las ayudas providenciales, excepto cuando éstas las dispensa la vacilante mano de Rockefeller. Pero como providencial regalo le llegó, para abrirle ansiados caminos, el efervescente Trotsky *[sic]*. Y he aquí, que del brazo de éste, nuncio de un nuevo método de publicidad irresponsable, desde Coyoacán ha emprendido Diego la reconquista de la detonancia, su paraíso perdido.

Atento a las fulguraciones de la trémula barbilla *trotzkiana*, ansioso de hacer sonar su voz llena de telarañas y su pensamiento exangüe, Diego retorna al camino político vomitando injurias. Ayuno de conceptos, lleno de sordas envidias, desparrama bajezas cimarronas debidamente recalentadas en la cueva de Coyoacán.

El movimiento izquierdista de México pulsa en estos instantes peligros y acechanzas que obligan a los hombres de pensamiento libre a aportar su concurso y a orientarse hacia rumbos que señala el interés común. Éste es el deber inmediato de quienes cobijan legítimos anhelos de liberación.

Meter en las filas populares la falsa moneda de un disfraz revolucionario entraña una maniobra de provocación culpable.

Diego Rivera, secuaz de Trotsky *[sic]*, riega venenosas semillas con su campaña de calumnias que ha sido auspiciada por los periódicos más caracterizados del fascismo en México.

El detonante Diego, monigote de escándalo, no ha trepido en brindarle su contribución a esas dos agencias del fascismo interno nacional, a cambio de satisfacer las dos ambiciones que polarizan su espíritu: el dinero y la publicidad.

Esta campaña perversa podría provocar fatales consecuencias si no fuera porque, afortunadamente, las masas miran a Diego sólo como el único tipo pintoresco y curiosamente mexicano que ha huido de los pinceles del más sagaz de nuestros pintores de exportación.

El 11 de junio, Diego Rivera hace pública por fin la carta enviada por el Partido Comunista francés a casa de José Mancisidor. La da a conocer en el periódico *Novedades*, del que es

colaborador, en forma de editorial: “Clérigo-stalinismo versus cultura y verdad”, con el subtítulo de “Carta abierta a los hombres de letras, ciencias y artes que aun tengan dignidad en México”. Como suele suceder con Diego Rivera, el estilo del artículo es desaliñado pero despeja toda duda acerca de la condena que pesa sobre Breton:

El nivel de abyección que sufren las gentes de letras pertenecientes al aparato oficial en la Rusia staliniana, está demostrado por ellas mismas: “Sol del Mundo”, “Padre de los Pueblos”, son epítetos al dictador, paridos por pseudo-poetas pagados por el “Estado Soviético”. Han sido impresos por los periódicos oficiales *Pravda* e *Isvestia*, (la “Verdad” y la “Noticia”). Desde hace más de diez años, la voz pública en la URSS repetía, en la “Verdad” no hay noticias, y en la “Noticia” no hay verdad. Hoy día ya no hay verdad ahí en ninguna parte —si no conviene a Stalin—, y la organización internacional, ex comintern, se ha convertido en agencia de noticias falsas y de calumnias desvergonzadas e inmundas.

En la Rusia de Stalin se fusila hasta a los astrónomos, si no están “en la línea correcta”. Se mata a los médicos que no se prestan a envenenar —o envenenan mal— a aquellos de quienes el nuevo autócrata quiere desembarazarse. Estos hechos, conocidos del mundo entero, han sido publicados por el mismo aparato oficial de Stalin, en ocasión de los últimos “procesos” que ha puesto en escena.

En Stalinlandia —ex URSS— se falsifica hasta la historia. Tengo a la vista un libro de texto, obsequiado por Stalin a los niños de las escuelas, en que —al revés de lo que antes se escribía allí como verdad oficial—, todos los hechos del zarismo y su expansionismo conquistador, que sometió a su tiranía tantos pueblos libres por medio de las armas, son presentados como una fuerza “civilizadora” actuando para establecer la grandeza y la unidad nacional de una enorme nación. Así, el tirano Pedro el Grande hombre dinámico pero semiloco, padeciendo toda una serie de taras fisiológicas, es presentado como el superhombre que precede en la historia al “Padre de los Pueblos”, “Sol del Mundo”, José Stalin. *Este “criterio” histórico es idéntico al que sustentan nazis y fascistas.*

Así como Stalin ha matado a los héroes camaradas de Lenin por

medio de sus pelotones de ejecución, en su “HISTORIA” que servirá para engañar a millones de niños rusos, los asesina también callando su nombre, o lo que es peor, falsificando sus acciones. Nada puede haber ni más asqueroso ni más vil.

No es pues extraño que los agentes internacionales de Moscú, en el dominio de las letras y las artes, ensucien actualmente el mundo entero con procedimientos semejantes. Tampoco es extraño que Mussolini haya escrito esto en *Il Popolo d'Italia*:

STALIN HACE UN GRAN SERVICIO AL FASCISMO, SEGANDO A GRAN BRAZADA LAS CABEZAS DE SUS ENEMIGOS DECLARADOS.

Esto prueba plenamente que Stalin es un amigo del fascio y que sus víctimas son los verdaderos revolucionarios enemigos del fascismo.

Aquí en México y en escala de “bolsillo”, Pepe Vasconcelos, creyente y cumplido servidor de la Divina Providencia —como él lo proclama a cada paso—, enfermo de presidenciabilis aguda, complicada con complotitis crónica, aspirando a restaurar el poder del catolicismo y latifundismo gachupas —que desgraciadamente están lejísimos de acabarse— asegura que:

A PESAR DE TODO ES NECESARIO APOYAR A STALIN EN LA LUCHA QUE ÉSTE LLEVA A CABO CONTRA EL MARXISMO.

Pues Pepe alega que siendo Marx el anticristo judío y Lenin y Trotsky sus profetas, Stalin resulta ser el restaurador del cristianismo, en Rusia y en el mundo entero, por ser el motor destructor de marxistas que haya alumbrado madre.

El criterio de Vasconcelos está sostenido por los hechos; la política de “la mano tendida a los católicos”, último engendro moscovita, lo confirma así.

Como un corolario de esto, la Universidad Nacional de México —que contiene sedimentos católicos-conservadores en todo su aparato dirigente—, sabotéó, por medio de una acción jesuítica, con apariencia de “descuido” ocasionado por el “estado de inquietud” de la “Casa de Estudios”, el curso de conferencias que André Breton, figura central del actual movimiento literario y artístico en el París progresivo y libre, vino a ofrecer a México de parte de Francia.

El surrealismo es mundialmente trascendental, no sólo porque agrupa a los poetas y pintores de mayor talento durante este momento histórico. No sólo porque la *Revolución surrealista* es un esfuerzo por completar,

sin tapujos ni cortapisas, el campo de acción creadora del arte. No sólo porque da en él toda la inmensa importancia vital que tienen a “los vasos comunicantes” de la actividad durante la vigilia y la actividad durante el sueño del hombre, deparando al ensueño un lugar esplendente, como necesidad-producto y alimento-placer de la imaginación, dentro del criterio materialista dialéctico, que es fuerza directriz medular de la REVOLUCIÓN. También porque los hombres que integran este movimiento, y especialmente Breton, su líder, y Péret, una de sus grandes figuras, actúan como revolucionarios del arte en plena vida social. Nadie como Breton ha sabido romper lanzas por la verdad política sin miedo al burgués, sin miedo al fascio y sin miedo a los esbirros de la GPU para exigir LA VERDAD materialista y dialéctica respecto a los “juicios” de hechicería puestos en escena en Moscú.

Ningún hombre de letras, ningún poeta mejor que Breton hizo llamamientos bellos y brillantes a todos los hombres que conserven aún algo de dignidad humana en favor de la verdad, así como en favor del proletariado español sublime y heroico en su lucha contra las bandas de asesinos fascistas al servicio de la burguesía mundial. Surrealistas como el gran poeta Péret han ido a combatir en las filas de obreros y campesinos revolucionarios antifascistas españoles.

Breton, amante de México, comprendiendo el contenido de belleza, de dolor, de fuerza oprimida, de humor-negro de este país, como ningún otro artista mejor lo hiciera, vino a ofrecernos lo mejor que tiene: la luz de su inteligencia de escritor y de hombre de ciencia, modesto hasta llegar a la ocultación de sus conocimientos, y a ofrecernos el esplendor de su GENIO DE POETA.

Pero una red tupida, extendida por la GPU sobre los soportes clericales enderezados por el aparato jesuítico secreto emboscado en la Universidad de México, se ha interpuesto entre André Breton y el pueblo y los artistas de México.

Los pobres señores profesores, licenciados, literatos y artistas burocráticos de México, han obedecido sumisamente los ocultos mandatos de Sus Santidades el Papa de Roma y el Papa de Moscú, y han hecho el “vacío” alrededor del gran poeta que ofrecía a México lo mejor de su genio. ¿Queréis pruebas? Buscad el medio de anuncio con que la “Casa de Estudios” ha hecho conocer al público de México, cómo y

cuándo se realizaría la serie de conferencias de Breton. Sólo encontraréis un reducido número de invitaciones personales para la inauguración de la serie de conferencias. La primera se dio antes de las vacaciones, éstas interrumpieron SABIAMENTE la serie para permitir que estudiantes y público tuvieran tiempo de olvidar las fechas de la reanudación y lo demás del asunto, sobre el que se hizo cuidadosamente silencio.

Esas conferencias, en Praga, en Londres, en otras partes donde existen hombres viviendo vida inteligente y sensible, poseyendo libertad y dignidad humanas, han producido sensación y aglomeración de gentes ávidas de oír la palabra del poeta. Aquí no podréis encontrar de parte de la Universidad, nada que las anuncie, ni siquiera una miserable inscripción sobre un pizarrón a la entrada del recinto universitario. Enteraos pues de que la UNADM no hizo NADA para preparar, para hacer conocer, para difundir lo que en otros lugares civilizados hubiera sido un evento intelectual. NADA, NADA, NADA.

El vacío “universitario”, POR MIEDO a la excomunión de Roma, el vacío POR MIEDO a la excomunión de Moscú, por parte de los intelectuales “stalinizantes” emasculados por la GPU. Por parte de éstos, también ha habido sabotaje sordo y jesuítico. ¿Queréis la prueba? Leed esta carta que, como ella, hubo muchas:

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE ESCRITORES POR LA DEFENSA DE LA CULTURA

SECRETARIO INTERNACIONAL
29 rue d’Anjou, París 8
C.C. Cheque postal.
René Blech. París.

París, 10 de marzo de 1938
Sr. X.X. (aquí el nombre de un gran poeta joven de México).
c/o José Mancisidor
3ª. de Zaragoza 2, Jalapa, Ver.
México

Querido camarada y amigo:

Nos interesa informarle, rogándole hacerlo conocer a nuestros amigos de México, respecto a la posición de M. André Breton que debe ir a vuestro país para dar ahí conferencias.

Enviado por los servicios de propaganda del Ministerio de Negocios Extranjeros, del cual, todavía hoy, la política reaccionaria es bien conocida, André Breton ha tomado siempre posición contra el FRENTE POPULAR y con este objeto se ha aliado con elementos políticos de los más turbios. Su acción contra la República Española ha tomado las formas más pérfidas, aunque reclamándose de un vago revolucionarismo verbal.

Admirador declarado de Trotski, se ha levantado siempre contra todas las acciones de la Asociación Internacional de Escritores, y a este título, le fue rehusada la palabra cuando el primer Congreso de Escritores.

Temiendo que se puedan producir malentendidos, hemos querido teneros al corriente de la situación real de André Breton que no representa de ninguna manera el espíritu revolucionario de la literatura en Francia.

Creed, querido camarada y amigo, a nuestros sentimientos más fraternales.

POR EL SECRETARIADO INTERNACIONAL
Firmado René Blech.

(el original en francés)

El señor BLECH es un oscuro literatoide que en París hace grandes zalemas ante André Breton cuando lo encuentra en la calle. Además es stalinizante. Así actúan contra la cultura y el arte los tartufos aliados clérigo-stalinianos. ¿Qué piensan y qué harán ante esto los hombres que aún se conserven libres y tengan dignidad humana, en México?

DIEGO RIVERA
Villa Obregón, junio 9 de 1938

P. S. Acabo de leer en los periódicos de la tarde que el rector, oficial mayor, etc., de la Universidad Nacional Autónoma han renunciado. ¿Sabrán sus sucesores corregir la indignidad a que se refiere mi carta? A ellos y a todos los hombres dignos de México queda responder, de palabra y acción.

Persiste el enigma acerca de la identidad del “gran poeta joven” a quien hubiera estado dirigida la carta. Se podrían aventurar dos hipótesis. La primera es que efectivamente la carta llegó a México en las condiciones que describe Diego Rivera y que Carlos Pellicer fuera la persona aludida. Podemos estar seguros de que Breton conoció a Pellicer durante su estancia en México: lo menciona en *Souvenir du Mexique* entre los artistas entrañables que encontró. Por lo demás, Octavio Paz recuerda que uno o dos libros de Pellicer, dedicados a Breton, se hallaban en la biblioteca del poeta francés, en su apartamento de la rue Fontaine. Hondas diferencias los separaban, en particular el catolicismo de Pellicer, y sin embargo, parece que un germen de amistad los unió durante el breve tiempo de la estadía de Breton en México. Pero resulta muy difícil imaginar que el Partido Comunista francés recurriera a Carlos Pellicer para semejante fin. Además, el cuarentón Pellicer ya no cabe en la categoría de “gran joven poeta” que propone Rivera. La segunda hipótesis, tal vez la más probable, es que la carta hubiese sido remitida directamente a Breton desde París por algún simpatizante que quiso advertirle del boicot tramado por los comunistas franceses. En todo caso, nada nos autoriza a desentrañar el misterio a favor de una hipótesis u otra.

La publicación de la carta origina una protesta por parte de artistas e intelectuales independientes del Partido Comunista mexicano. El 18 de junio se imprime un cartel que denuncia el maltrato propinado a Breton en México. (El cartel fue reproducido en el catálogo *André Breton. La beauté convulsive*, en un formato 46 por 32.5 cm.) El texto de la protesta se publicó el lunes 20 de junio en el periódico *El Universal* con el título de

EXTRAÑA ACTITUD CON RELACIÓN AL POETA
ANDRÉ BRETON

Al público de América Latina y del mundo entero, principalmente a los escritores y artistas y hombres de ciencia, hacemos la siguiente declaración:

El poeta francés André Breton, figura central de la poesía contemporánea, vino de Francia a México en calidad de huésped de la UNAM, para ofrecer a nuestro país lo mejor que podía darnos: su arte y los conceptos que respecto al movimiento surrealista del que es creador y cuya importancia, gústese o no de su producción, no puede escapar a nadie ni puede ser negada, ya que es universalmente conocida.

A principios de abril del presente año el señor Isidro Fabela, representante del gobierno mexicano ante la Sociedad de Naciones y también de la UNAM en Europa, invitó personalmente a André Breton a ser huésped de dicha universidad para exponer sus ideas poéticas y tener contacto con los intelectuales de México. El ilustre escritor francés salió de París rumbo a México con una representación extraoficial del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, sin otra misión que la de explicar los orígenes y desarrollo de su obra literaria. Al llegar a la ciudad de México, André Breton encontró una situación, respecto de él, extraña al principio e incalificable después. En efecto, el poeta francés se ha visto injustamente desairado por las autoridades universitarias del modo más contrastado que pueda imaginarse, pues si en un principio el Lic. Luis Chico Goerne, rector entonces y hasta hace pocos días de nuestra Casa de Estudios, presidió la primera de la anunciada serie de conferencias de A. Breton, después de esa fecha el escritor francés no ha encontrado sino descortesías tan indignas de él como de nuestra propia universidad. Las fechas dadas a Breton para sus conferencias por el rector Chico Goerne, nos hacen sospechar de mala fe respecto de las autoridades universitarias, pues la primera conferencia se realizó el 13 de mayo, víspera de vacaciones de primavera, y la segunda se anunció —en el mismo volante de la primera— para el día 3 de junio. Veinte días separaban así la primera conferencia de la segunda, y ésta no fue anunciada o recordada oportunamente en los periódicos ni por volante alguno. El señor Breton se presentó el 3 de junio en el salón indicado para realizar su conferencia y lo encontró vacío. Un empleado le dijo que allí no se tenía noticia alguna a propósito de la conferencia. No se envió a André Breton la menor excusa por semejante descuido, si de algún modo puede a esto llamársele.

Después, en las fechas 6, 10 y 13 de junio siempre escogidas por el ya mencionado rector, el poeta francés halló las puertas cerradas y apenas logró saber que a causa del estado de agitación política de la Universidad, no podía concederse el referido salón (Paraninfo de la Universidad). Pero fue el colmo cuando el día de ayer, 17 de junio, fecha dada para la última conferencia, André Breton se presentó al referido lugar, y no sólo halló las puertas cerradas, sino que en un principio nadie salió a darle explicación alguna. ¿El porqué de todo esto? ¿Es que la Universidad en todas partes del mundo no representa, por excelencia, a la intelectualidad de un país? Cuando el señor Chico Goerne y sus colaboradores se vieron obligados a renunciar a sus altos puestos universitarios, las personas que en este momento dirigen la Casa de Estudios, ordenaron que continuasen las conferencias de André Breton. Y así tenemos que la conferencia que debió realizarse ayer fue anunciada por radio y recordatorios en los periódicos. Pero algo inesperado ocurrió. El escritor francés halló las puertas cerradas y alguien anunció poco después —gran mentira— que Breton había anunciado telefónicamente que no iría a dar su conferencia. ¿De dónde partió ese telefonema? ¿Era continuación del sabotaje iniciado contra Breton? Es sencillamente bochornoso que a un gran escritor huésped de la Universidad Nacional se le trate de tal manera. Ninguna excusa es suficiente. ¿Quiere decirnos algo acerca de este último incidente el licenciado Julio Jiménez Rueda, en estos momentos director del Colegio de Filosofía y Letras y a quien por tanto incumbe la responsabilidad del último hecho arriba anotado?

En lugar de sentirse honrada nuestra Universidad con la presencia en ella de un huésped ilustre, lo maltrata a extremos ya expresados. Cualquiera que sea el huésped, si se le ha invitado, la cortesía es cosa elemental, la decencia está indicada.

Las ideas poéticas de André Breton han producido la mayor inquietud en todo el mundo. Los pintores, Picasso a la cabeza, exigen que se les cuente entre los afiliados a las ideas de nuestro admirado visitante. Poetas de todo el mundo buscan orientación en la labor artística y altamente revolucionaria de André Breton.

Nosotros protestamos, con la mayor energía, por la incalificable conducta de las autoridades universitarias, en este caso y en otro cualquiera, dejamos al público el juicio que merezcan dichas autoridades

e invitamos al mismo a escuchar al gran poeta francés en las conferencias que dará los días martes 21 y sábado 25 de este mismo mes en la sala de conferencias del Palacio de Bellas Artes a las 8 y 30 de la noche.

México, sábado 18 de junio de 1938.

Firman: Francisco Marín, Frida Kahlo, Julio Bracho, Adolfo Zamora, César Moro, Miguel Montemayor, J. de Jesús Marín, Manuel Álvarez Bravo, Antonio Ruiz, Guadalupe Marín, Antonio Hidalgo B., Santiago R. de la Vega, Jacobo Dalevuelta, Agustín Lazo, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Juan Luis Velásquez, Diego Rivera, F. Zamora, Xavier Villaurrutia.

Gracias a la protesta se conoce el detalle de las sucesivas cancelaciones de las conferencias de Breton en la Universidad Nacional y así se confirma el hecho de que la del 13 de mayo fue la única que dictó en la casa de estudios. El 22 de junio se designa al doctor Gustavo Baz, más simpatizante de la educación cardenista que su predecesor, como nuevo rector de la Universidad, pero el nombramiento no modifica la situación para Breton. Durante todo el cardenismo, las relaciones entre la Universidad y el Estado fueron difíciles. Diversos grupos académicos se opusieron a la “educación socialista” promovida por el cardenismo. Esgrimieron para combatirla la libertad de cátedra y el respeto a la autonomía universitaria. El general Cárdenas intentó sojuzgar a la Universidad Nacional mediante la presión económica. Pronto la Universidad Nacional se volvió un crisol de agitación social que culminó en la fuerte crisis de 1935. Con el nombramiento de Gustavo Baz en 1938, se intentó realizar una negociación entre las fuerzas comunistas de Educación Pública y los grupos “idealistas”, identificados con el clero y la reacción, que dominaban ciertos sectores de la comunidad universitaria. De todas formas, a ninguno de los extremos que controlaban la Universidad le parecía oportuna

la presencia de André Breton en sus recintos. Es probable que, luego de las negociaciones que resultaron de la huelga de 1938, nadie quisiese volver a atizar el fuego recién apagado al propiciar la aparición pública de un poeta que hubiese disgustado a todos los bandos en pugna.

A diferencia de otras conferencias que dictó Breton en México y de las cuales no existe transcripción, paradójicamente se dispone del texto o, al menos, del borrador de dos que seguramente estaban previstas para la serie en la Universidad Nacional. Las dos fueron encontradas por Marguerite Bonnet en los archivos del poeta. Aunque no fueron pronunciadas, las reproducimos a guisa informativa. La primera se titula “La obra de arte y el pensamiento filosófico” y se supone corresponde a la que pensaba dictar el 3 de junio. Se indican los fragmentos de las obras de Breton que él mismo proyectaba incluir en la conferencia.

Señoras,

Señores,

En mi primera conferencia me propuse destacar las raíces más profundas del romanticismo y, más allá de este romanticismo, de las maneras de sentir que nos son hoy las más próximas, voluntariamente al margen de la mayoría de las historias literarias que todavía se siguen escribiendo. Recordarán que llamé su atención sobre la “novela negra” inglesa, las obras de Lichtenberg y de Arnim en Alemania. Intenté mostrar a qué determinaciones sociales, filosóficas, respondían estas obras; por un lado, cómo expresaban el contragolpe de las sacudidas revolucionarias que habían asolado la Europa de fines del siglo XVIII y, por el otro, cómo se consumaba en ellas el fracaso del racionalismo cartesiano. Es notable que semejantes obras, en las cuales la más elevada *fantasía* se desarrolla en plena libertad, aparezcan tan ligadas a la condición del hombre de su tiempo cuando se someten al análisis; es notable que no puedan sino aparecer como la traducción a un lenguaje imaginario de las esperanzas y los temores de este hombre. De esta observación se deriva la impresión de

una estrecha dependencia, a la cual la obra de arte en vano intentaría sustraerse. Se quiera o no, es el resultado de las contradicciones vitales que afectan no solamente a su autor, sino también a todos los hombres de su época. El hombre sólo se constituye como tal en el *pensamiento*, en la *conciencia*, en la medida en que sus contemporáneos se afirman a sí mismos incluidos en la masa, es decir, como seres vivientes. El poeta, el artista necesita el trampolín que le otorga toda la *potencia práctica* de la que disponen sus contemporáneos en conjunto. En el momento en que esta potencia práctica se encuentra en su grado más alto, como en Europa en los tiempos de la Revolución francesa, en Alemania durante la resistencia contra la invasión napoleónica, en Francia en la víspera de la Comuna, la creación artística, así como la filosófica, alcanza su apogeo. A cada esfuerzo de liberación del hombre parece haber correspondido un salto del espíritu hacia adelante. Queda por saber hasta dónde ha conducido cada uno de estos saltos; qué sistemas filosóficos o de otra índole se han sucedido para expresarlo; a cuál de estos sistemas podemos hoy atenernos para prever un nuevo salto; también qué precauciones deben tomarse para que este último sistema no se convierta en dogma y siga siendo una teoría general del conocimiento vigente, gracias a su capacidad para asimilar las nuevas conquistas científicas. No se trata aquí de esbozar, ni siquiera a grandes rasgos, la historia del materialismo francés luego del idealismo alemán, en fin, del materialismo dialéctico que desemboca, por la negación parcial de cada uno de ellos, en su conciliación. Esta historia, al menos en los países libres como México, ocupa buena parte de todos los manuales. Siempre desde el punto de vista del interés actual de las obras, de su valor vivo más que desde la perspectiva de la curiosidad histórica, me limitaré a aislar en sistemas caducos como el materialismo mecanicista y el idealismo, los ingredientes que siguen activos a pesar de todo y que el sistema de conocimiento en vigor debe incluir necesariamente. Después, intentaré resaltar en el materialismo marxista algunos problemas que le plantean el desarrollo de las ciencias y de las artes, la evolución general de la superestructura ideológica y, en su caso, discutir algunas soluciones apresuradas que fueron propuestas.

Si es cierto que Marx y Engels tuvieron muy en cuenta a Diderot, cuya obra *El sobrino de Rameau* la consideraban una obra de arte única;

si no vacilaron en ratificar que “el comunismo desarrollado coincide directamente con el materialismo francés”, e hicieron así amplia justicia a los Enciclopedistas, sería apresurado, demasiado expedito pensar que toda la savia de las obras de Jean-Jacques Rousseau, de La Mettrie, de D’Holbach y algunos otros, está seca hoy día porque no alimentó al socialismo en su primera modalidad: la modalidad *utópica* representada por Saint-Simon, Fourier y Owen. A mi juicio, se concluyó con demasiada premura que el *Contrato social* y *El discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres* habían preparado el triunfo de la república democrática burguesa, porque da a entender que su fuerza allí se agotó y que hoy están desprovistos de toda eficacia. Afirmo que, además de su capacidad para resolverse en una dimensión política que sigue siendo muy teórica, hay en ellos algo más profundo, que no puede reducirse fácilmente a esos fines sociales, cuyo aspecto improvisado, pueril, tan claramente ajeno a las condiciones reales de la vida hoy percibimos con claridad. No olvidemos que los materialistas franceses se han sublevado contra toda autoridad, cualquiera que sea su origen, ni que la religión, la familia, la sociedad fueron sistemáticamente objeto de su acusación, ni que a esos hombres los animaba un espíritu de lucha que sigue siendo ejemplar, ni que de su total rechazo a homologar los prejuicios de su tiempo se desprenda lo que puede haber de más elevado, de más eterno en la voluntad revolucionaria. Hay en ellos una apetencia de reinicio absoluto de la vida social sobre nuevas bases, una nostalgia por regresar a las formas primitivas de la civilización, una necesidad de remontarse a la época en que los instintos del hombre aún no habían sufrido una desviación cuya resonancia afectiva rebasa con mucho el alcance inmediato de los hechos. Percibimos su poderoso eco en toda la poesía posterior, en particular en la de Baudelaire y de Rimbaud. Es importante subrayar que estas disposiciones no dejan de acarrear un cambio muy significativo en el comportamiento individual de estos autores. El “yo”, tanto tiempo considerado como odioso, vuelve a imponerse con ellos: así se vuelve evidente que la expresión de este “yo” estaba proscrita porque se trataba de salvaguardar unos cuantos principios “sagrados”, y que las autoridades del clero y de la nobleza podían molestarse con su afirmación. Inaugura el género de la confesión pública y sincera, sin complacencia para sí mismo ni para los demás, es decir, con

el dejo de cinismo que le confiere el valor de un arma agresiva desde el punto de vista moral, el género de la confesión en el cual Rousseau y Restif de la Bretonne fueron los primeros maestros. La tendencia a la confesión libera las potencias de la introspección que, anteriormente, estaban encadenadas y que tomarán una amplia licencia en el siglo XIX con Benjamin Constant y Stendhal. Finalmente, la percepción de la naturaleza que se origina en la obra de Rousseau no sólo seguirá extendiéndose a partir de él hasta la época moderna, sino que, mejor aún, necesitará de la elaboración de una *filosofía de la naturaleza*, cuyo problema crucial aún es lo esencial de nuestras preocupaciones y consiste en saber cómo conciliar los fines naturales y los fines lógicos; es el problema que ocupa toda la filosofía hegeliana, atraviesa de manera fulgurante la obra de Lautrémont y constituye el eje del surrealismo. Pero el materialismo francés no sería a mi juicio tan importante si no incluyera una de las actitudes humanas más irreductibles, una obra cuyo desarrollo subterráneo sin parangón sólo comienza a desprenderse de los lodos ensangrentados que encubren la más estremecedora significación, una actitud y una obra que atestiguan presentimientos infinitamente más vastos que los anteriores, al tiempo que se mantienen en estrecha relación con éstos, me refiero a la actitud y a la obra del marqués de Sade.

[Breton se propone intercalar aquí la nota introductoria a Sade de la Antología del humor negro.]

Si la obra de Sade sólo empieza en nuestra época a vencer la proscripción que la condenó en su origen, si por primera vez hoy día se percibe que, al mismo tiempo que participa de una ideología común con la de D'Holbach, al menos en parte, es decir, antes que nada materialista, abunda en perspectivas más amplias que todas las de su tiempo, un creciente desdén de otra índole, muy perjudicial no sólo para la cultura general, sino para la causa revolucionaria, amenaza una obra de la que se puede decir tiene una envergadura única y que, a pesar de algunas reservas válidas que suscitó, aún encierra una enseñanza inagotable: se trata de la obra de Hegel. Esta obra conoció la suerte singular de ser rechazada a la vez en sus premisas y en sus conclusiones por los dos hombres que mejor se adentraron en el método que la inspira, que mejor entendieron que este método es insustituible porque es la *clave de la liberación humana*. Este método no es otro que el método dialéctico. Y

ésta fue la actitud de Marx y de Engels frente al edificio hegeliano. Es una lástima que esa distinción hecha de manera extremadamente contundente haya exigido un esfuerzo de comprensión y de discernimiento, del cual carecieron aquellos que los reivindicaban y para quienes el método dialéctico sigue siendo una curiosidad de museo en lugar de constituir el *instrumento* más apropiado y el *arma* por antonomasia. Algunas *boutades* de Marx y de Engels, citadas hasta el cansancio, constituyen para algunos un argumento tan fácil como irrefutable contra la totalidad de la obra de Hegel. En algunos medios que se pretenden revolucionarios basta pronunciar el nombre de Hegel para que las frentes se ciñan. Todo lo que quieren saber de Hegel es que con él la dialéctica “andaba de cabeza” y que, por fortuna, Marx la volvió a “poner de pie”. Mucho se desconcertarían si se les hiciera notar que esta imagen de interés puramente polémico proviene del mismo Hegel, quien observó que con la Revolución francesa, por primera vez se vio “al hombre ponerse de cabeza, es decir, fundarse en su pensamiento y construir la realidad a su imagen”. Así, al mismo tiempo que se conserva la fachada, se logra fácilmente poner en tela de juicio el método dialéctico, desecharlo poco a poco para regresar al viejo y cómodo materialismo mecánico, mucho más accesible a la masa y de inmediato apuntalado por el sentido común. A menudo se olvida que Marx siempre devolvió a Hegel lo que era de Hegel: afirmó expresamente que “Hegel es el primero en exponer las formas generales del movimiento de una manera comprensiva y consciente”. En el prefacio a *El capital*, se empeñó en subrayar que, en su forma racional, la dialéctica heredada de Hegel es “esencialmente crítica y revolucionaria”.

De entre las más sólidas visiones de Hegel deben figurar en primer lugar las que atañen al devenir de la creación artística. Voy a abrir aquí un largo paréntesis para someter estas visiones a la prueba de los hechos y mostrar que en Francia, a lo largo del último siglo, abarcan la evolución poética en toda su extensión. Permítanme una incursión en un dominio que es, ante todo, el del lenguaje y deja de lado —volveré sobre esto más adelante— las tendencias sociales del artista. Se quiera o no, las transformaciones profundas operan en una dimensión sensible, moral, por el solo efecto del lenguaje. El lenguaje, en particular el lenguaje poético de una época, es el lugar donde se resuelven algunas de las antinomias

más graves, más secretas y opuestas al progreso humano, según un proceso peculiar que requiere un análisis peculiar. Las sucesivas innovaciones del lenguaje deben considerarse necesarias, al menos en la medida en que dejan tras de sí una huella perdurable. En este punto como en otros, en conformidad estricta con el sistema dialéctico, el reconocimiento de tal necesidad sería en sí mismo un paso hacia la libertad.

[Breton indica aquí un fragmento de Posición política del surrealismo, que retomará en la conferencia dada en France-Mexique y que ilustra en ese momento con poemas de Rimbaud, Apollinaire, Éluard, Péret. No incluye en la conferencia el poema de Dalí que aparecía en ese libro.]

Señoras, señores, como lo acaban de ver, la poesía moderna por más indisciplinada que parezca, no hizo sino cumplir con los deseos de Hegel o, mejor dicho, justificar todas sus previsiones. Queda por preguntarse acerca de las condiciones en las que aparece, y que están en completo desacuerdo con las tesis que hoy día prevalecen entre los medios políticos de izquierda. Sabrán ustedes que estas tesis que pretenden ser marxistas le discuten al artista el derecho de expresión al margen de los conflictos sociales, lo conminan a no emprender nada que no tuviera que ver con la emancipación del proletariado. Por mi parte, nunca he dejado de sostener que se trata de una lamentable confusión. En realidad dos problemas se plantean aquí. El primero es el del *conocimiento* que, a principios del siglo xx, pone a la orden del día las relaciones entre lo consciente y lo inconsciente. El surrealismo, por ejemplo, tiende a resolverlo aplicando un método particular que le parece el más adecuado aunque sea perfectible. Ninguna razón podría hacernos renunciar a él. El otro problema es el de la *acción social* pendiente. Nosotros nunca la rechazamos y afirmamos que encuentra su método propio en el materialismo dialéctico; por lo demás, no podíamos desinteresarnos de ella ya que nos adherimos sin reserva al materialismo dialéctico y consideramos la liberación del hombre la condición *sine qua non* para la liberación del espíritu, y sólo podemos esperar esta liberación del hombre de una revolución proletaria. Estos dos problemas son esencialmente distintos y estimamos que se llegaría a una desastrosa confusión si no lo fueran. Es preciso revelarse a toda tentativa de fusión de sus coordenadas

y, sobre todo, rechazar la conminación que se le hace al poeta y al pintor de abandonar las investigaciones específicas que son sus prerrogativas para dedicarse a la poesía y al arte de propaganda.

Un sistema, un dogma no muere sino a causa de su petrificación. Es paradójico y cruel que percibamos que esta petrificación amenaza, no la dialéctica marxista, puesto que cumple la función de expresar “el ritmo mismo de la realidad que se transforma”, sino el sistema abusivamente simplificado, abaratado que, en nuestros días, prevalece a causa de la pereza intelectual y de las necesidades de una causa tan indefendible como la pretensión de “edificar el socialismo en un solo país”. Me parece que para sostenerse y, más aún, para exaltarse en la duración, la dialéctica marxista debe volver a cada instante al conocimiento de sí misma, oponerse sin temor a todas las ideas antagónicas, empezando por el materialismo primario que necesitó superar para definirse, y, sobre todo y antes que nada, renovarse con respecto de las adquisiciones de la ciencia, lo cual omitió prácticamente desde hace cincuenta años.

Si se recuerda que tres grandes descubrimientos científicos (la célula, la transformación de la energía, el descubrimiento darwiniano) permitieron la edificación del sistema materialista dialéctico de la naturaleza y ayudaron correlativamente a la comprensión de las leyes generales del desarrollo de la sociedad, no se puede dejar de exigirle al marxismo que adapte su proceder a los progresos considerables que, desde Marx, han realizado las ciencias química y biológica. Por otra parte, si se tiene en cuenta el hecho de que el estudio de la geometría no euclidiana, de la mecánica no newtoniana, de la física no maxweliana, desde hace medio siglo ha modificado enormemente la posición filosófica de los sabios, con mayor razón se le puede exigir que participe en la realidad del nuevo espíritu científico, al que Gaston Bachelard bautizó como el *racionalismo abierto* o *surracionalismo*. Conforme con el lema hegeliano: “Todo lo real es racional, y todo lo racional es real”, es de esperarse que el racionalismo abrace el devenir de lo real en todos los aspectos; efectivamente, la razón de hoy se propone la asimilación continua de lo irracional, asimilación en la cual lo racional debe reorganizarse continuamente, para afianzarse y crecer a un mismo tiempo. Es notable que esta disposición sea hoy la misma en ciencia y en arte. Hay que ver un *signo de los tiempos* en el hecho de que el *surrealismo*

poético se acompañe de un *surracionalismo* científico que lo duplica y lo mide.

En el plano psicológico, también es imposible que el marxismo se abstenga más tiempo de tomar en cuenta la base científica de las investigaciones sobre el origen y el cambio de las imágenes ideológicas. En este sentido merece una atención particular la psicología de los procesos del sueño en Freud y, de manera general en este autor, todo lo que atañe a la exploración de la vida inconsciente, fundada en la investigación clínica.

Estas rápidas consideraciones nos permiten aquilatar mejor el papel, a mi juicio muy erróneo, que algunas organizaciones que más o menos abusivamente reivindican el espíritu de Marx, pretenden atribuir a los intelectuales, cuando, en realidad, éstas sólo ostentan una etiqueta revolucionaria y una impostura cultural.

[Aquí Breton planea citar un fragmento de la segunda parte de Los vasos comunicantes.]

Mayo de 1938
[Trad. F. Bradu]

La segunda conferencia se hubiera titulado “Surrealismo y conocimiento”. Por la referencia a la intervención del “martes pasado” con la que Breton encabeza su texto, se puede suponer que se trata de la conferencia dictada el sábado 25 de junio en el Palacio de Bellas Artes, efectivamente precedida por la del *martes* 21. Pero ésta no es sino una especulación que no tiene más base que la coincidencia de los días. Por otro lado, es probable que se trate de las mismas conferencias, pues no pudo dictarlas en la Universidad, Breton decidió darlas en Bellas Artes. El borrador del texto es el siguiente:

De sobra sabemos qué es la inspiración [...] La escritura automática de la cual les hablé el martes pasado, es ante todo un instrumento para “forzar” esa inspiración, para provocarla a cualquier hora y ponerla al alcance de todos. Gracias a ella creímos responder con óptima eficacia el dictado de

Lautréamont que figura en el frontispicio del edificio surrealista: “La poesía debe ser hecha por todos, y no por uno solo”. Como lo expuso brillantemente Max Ernst, “las investigaciones sobre el mecanismo de la inspiración, que llevaron a cabo con sumo fervor los surrealistas, los condujeron al descubrimiento de otros procedimientos de esencia poética...”

[Breton hubiera introducido aquí un texto de Max Ernst citado en Posición política del surrealismo.]

El procedimiento del *frottage*, también descubierto por Max Ernst, responde a la misma necesidad que el anterior pero descansa en la posibilidad de *intensificación mecánica de la irritabilidad de las facultades mentales*. Consiste en colocar azarosamente una hoja de papel o incluso una tela en una tabla de madera y en tallar la hoja o la tela con plumbagina. En la tabla también se pueden colocar unas hojas de árbol con marcadas nervaduras o un hilo, o los bordes deshilachados de una tela de yute, o las huellas de la espátula que se utiliza en la pintura “moderna”, etc. Una serie de interpretaciones se proponen al considerar la imagen obtenida. Nada más fácil que darles cuerpo, que *objetivarlas* al subrayar algunos trazos.

A estos dos procedimientos que tienden a restringir al máximo la participación activa del espíritu en la creación de la obra de arte, de manera que se exteriorice el deseo subconsciente, se añadieron varios otros. Mencionaré el *décollage*, que consiste en desprender trozos de un cartel en los grandes muros de las ciudades, para hacer aparecer las diferentes capas de carteles superpuestos, y en especular a partir de la virtud desconcertante de la imagen obtenida. Otra receta, ideada por Óscar Domínguez: con un pincel grueso se extiende una capa de gouache negra más o menos diluida en una hoja de papel blanco satinada y se cubre de inmediato con otra hoja de papel similar que se presiona con la mano como cuando se usa un papel secante. Se levanta lentamente la segunda hoja. El resultado es un paisaje, una escena inmediatamente descifrable. Sólo queda inventarle un título de acuerdo con la primera impresión que despierta para tener ante los ojos una verdadera *decalcomanía* del deseo. Wolfgang Paalen obtuvo resultados significativos y de alcance similar con el *fumage* de una superficie blanca o de un vidrio mediante una vela.

El *frottage* de Max Ernst, el *découpage*, la *decalcomanía* de Domínguez, el *fumage* de Paalen, deben considerarse como variaciones técnicas y hasta cierto punto perfeccionamientos de instrumentos ya utilizados en la pintura. A fines del siglo xv, en Italia, Piero di Cosimo “se abismaba en la contemplación de una pared cubierta de los añejos escupitajos de enfermos y veía en ella batallas de caballos, las ciudades más fantásticas, los paisajes más grandiosos que jamás se habían visto; le sucedía lo mismo con las nubes”. Leonardo recomienda a sus alumnos que busquen un tema original, se absorban en la contemplación de una vieja pared decrepita o en las cenizas del fuego, o en las nubes, o en el lodo: “No tardarán, les decía, en observar cómo poco a poco se van formando escenas que se irán precisando... No les quedará sino copiar lo que están viendo y, en su caso, completarlo”.

Esta idea de Cosimo, de Da Vinci, según la cual “en las cosas confusas el espíritu despierta a nuevas invenciones”, fue retomada en particular por Salvador Dalí. Con él y dentro del surrealismo, desembocó en la “actividad paranoico-crítica” o “método espontáneo de conocimiento irracional fundado en la objetivización crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes”.

[Breton se propone citar aquí un pasaje de ¿Qué es el surrealismo?]

Aparte de la tendencia que la escritura automática comparte con los procedimientos plásticos que acabo de enumerar, por mi parte me ocupé en someter a un análisis profundo los dibujos y los textos de clarividentes. Estas producciones, en general desprovistas de toda preocupación artística preconcebida, me parece que encierran una rica enseñanza desde el punto de vista que nos interesa.

[Breton remite a un pasaje del artículo “El mensaje automático”, Point du jour.]

Por lo demás, creí legítimo generalizar las conclusiones a las cuales se había llegado a partir de semejante método y extender estas conclusiones a una verdadera inteligencia clarividente de la vida. A mi juicio, la gran lección de Cosimo, de Leonardo, todavía está lejos de haber sido comprendida.

[Breton piensa en un pasaje de El amor loco.]

El *découpage*, tan caprichoso como posible, de papeles doblados, para obtener una silueta humana más o menos adornada, que también

practicaron los surrealistas, desembocó en la creación de personajes de tipo primitivo muy variados, cuya analogía con los que ejecutan los brujos indios, mediante la misma técnica, en las hojas de *amatl* y que poseen virtudes protectoras, lo pude comprobar aquí con enorme sorpresa.

El surrealismo llamó la atención sobre el provecho que podría sacarse de algunos juegos infantiles y, en particular, de los que estimulan la imaginación al desencadenarla a propósito de las relaciones insólitas entre palabras e imágenes, como aquellas que se desprenden de una colaboración entre varias personas en las condiciones del juego llamado de los “papelitos”. Esta forma de colaboración recibió en el surrealismo el nombre de “Cadáver exquisito”, en memoria de la primera frase obtenida gracias a este mecanismo: “El cadáver exquisito beberá el vino nuevo”. Dentro de un momento se les proyectará un dibujo resultado de la misma técnica colectiva. El juego de las definiciones que también practicamos mucho consiste en escribir por ejemplo en un papel: “¿Qué es el día?” y, en la completa ignorancia de la pregunta formulada, el siguiente participante habrá de responder: “Es una mujer que se baña al anochecer”. A este juego se añade el de las *suposiciones* (“Si tal cosa fuera...”) y el de las *previsiones* (“Cuando tal cosa sea...”). En sentido poético, estos ejercicios no son nada pueriles: el gran interés que presentan reside en abrir el espíritu a una fuente inagotable de imágenes *inencontrables* y en contribuir al perfeccionamiento de “la expresión bufonesca y extraviada” preconizada por Rimbaud como uno de los medios para “llegar a lo desconocido”.

En el mismo orden de ideas, nos entregamos a diversas experiencias que pretendían alcanzar el conocimiento *irracional* de un objeto. Por ejemplo, ante un retazo de terciopelo rosa, de la bola de cristal de un clarividente, se trata de determinar entre varios si este objeto es macho o hembra, a qué lugar del cuerpo humano mejor se aviene, lo que sucede si se moja en leche, a qué época de la historia corresponde, etc. Es notable que las respuestas obtenidas —por supuesto, ignorantes de las otras— atestiguan a menudo un acuerdo imprevisible de lo más singular.

En esta vía de la conquista de lo irracional, es decir, finalmente, de la *reducción de lo irracional a lo racional*, me parece que una de las empresas más sobresalientes del surrealismo ha sido la tentativa de

estimulación verbal de los principales delirios que presentan una estructura sistemática. Al presentar dichos textos en un libro escrito en colaboración con Paul Éluard: *L'Immaculée Conception* (1930), advertí al lector que lejos de sacrificar...

[Breton remite a un párrafo del texto escrito por él en la introducción a "*Possessions*", *L'Immaculée Conception*.]

...facultad de equilibrio. Les leerán dentro de un momento uno de esos textos: el "Ensayo de estimulación de la parálisis general".

El problema que más apasiona al surrealismo es el rompimiento de la oposición entre la realidad y el sueño en la medida en que, más que ninguna otra, es generadora de melancolía y pesimismo absoluto en cuanto al valor de la agitación humana. Este último sentimiento se expresa con el mayor vigor en los versos de Baudelaire:

Cierto yo saldré por mi parte satisfecho
De un mundo donde la acción no es la hermana del sueño.

En el que considero mi mejor libro, *Los vasos comunicantes*, me esfuerzo por mostrar que esta oposición entre el sueño y la acción es mucho más aparente que real. Gracias a ejemplos tomados de mi vida personal, intento demostrar que, como lo estableció el psicoanálisis, si bien la actividad del sueño depende estrechamente de la actividad de vigilia que la antecede, asimismo la actividad de vigilia procede, al menos parcialmente, de la actividad de sueño anterior.

[Breton utiliza aquí un pasaje de *Los vasos comunicantes*.]

En *Nadja*, luego en *Los vasos comunicantes* y *El amor loco*, no dejé de perseguir la reducción de otra antinomia más perturbadora, más extraña aún que las anteriores. Se trata de la oposición entre la necesidad natural y la necesidad humana (o lógica), y de su posibilidad de reducción, tan escasamente entrevista, en una nueva categoría a la cual aludí hace rato y que Hegel bautizó como el *azar objetivo*. El azar objetivo es una especie de azar a través del cual se manifiesta de modo muy misterioso para el hombre una necesidad que se le escapa aunque la perciba vitalmente como necesidad. Aunque el orden, el fin, en la naturaleza no se confunda objetivamente con lo que representan en el

espíritu del hombre, sucede que la necesidad natural coincide con la necesidad humana de una manera lo bastante extraordinaria y perturbadora para que las dos determinaciones resulten indiscernibles. La región del azar objetivo, casi inexplorada antes de nosotros, es el lugar de manifestaciones sumamente exaltadas para el espíritu; en ella se filtra una luz tan cercana a la de la revelación que me propuse situarla con exactitud y dibujar el primer mapa. A lo largo de mis investigaciones en este campo adquirí la certeza de que: 1) el hallazgo, por ejemplo, en una tienda o en un mercado, de un objeto totalmente inesperado cumple rigurosamente el mismo papel que en el sueño, en el sentido en que libera al individuo de ciertos escrúpulos paralizantes, lo reconforta y le hace comprender que un obstáculo en apariencia infranqueable ha sido sorteado; 2) un *encuentro*, en particular los que una persona determinada puede considerar capitales en su vida, exige un concurso de circunstancias que, como lo revela el análisis, es capaz de poner en evidencia los lazos de dependencia que unían las dos series causales (natural y humana), lazos sutiles, fugitivos, inquietantes en el estado actual del conocimiento, pero que, sobre los pasos más inciertos del hombre, hacen surgir los más vivos esplendores; 3) semejante encuentro puede estar prefigurado en el pasado hasta en los menores detalles, ya que la naturaleza misma de esta prefiguración muestra que las nociones de causa y efecto son prácticamente intercambiables, permite *comprender al instante* cómo estas nociones, según las palabras de Engels, “se concentran y se entrelazan en la de la interdependencia universal, dentro de la cual la causa y el efecto no dejan de permutarse”.

Me queda por hablarles del *objeto* surrealista, que no deja de aparecer como la síntesis concreta de este conjunto de preocupaciones. En 1924, en la “Introducción al discurso sobre la poca realidad”, había propuesto fabricar “algunos de estos objetos que sólo se ven en los sueños y que parecen tan poco defendibles tanto desde el punto de vista de la utilidad como del gusto”. Así, escribía yo, [...]

[Breton remite a un pasaje de la “Introduction au discours sur le peu de réalité”, Point du jour.]

Sin embargo, sólo hasta 1930 nace el objeto surrealista. Responde entonces a la definición de Salvador Dalí: “objeto que se presta a un mínimo de funcionamiento (definición de Dalí de los ‘Objetos de

funcionamiento simbólico’) actos inconscientes”. Dalí apuntó que la construcción de tales objetos fue considerada “después de” [...]

[Breton se refiere a su propia fórmula en Posición política del surrealismo.]

a partir de 1914.

La predeterminación en el hombre...

[Final de la conferencia de Praga, “Situación surrealista del objeto...”, Point du jour.] [Trad. F. Bradu]

Al día siguiente de la publicación de la protesta, el martes 21 de junio, la columna anónima “Por el ojo de la llave” de *El Universal* retomaba “El caso Breton” para reiterar la indignación causada por el boicot sistemático.

Realmente es muy raro lo que ha ocurrido con el poeta francés André Breton. Fue invitado, según se ha dicho, por el señor Isidro Fabela, representante del gobierno mexicano en la Sociedad de las Naciones y de la Universidad Nacional en Europa, con el fin de que expusiera su doctrina literaria, estrechamente vinculada con su obra poética. Sin embargo, una vez que llegó a México, trayendo inclusive una representación extraoficial del ministro de Relaciones Exteriores de su país, no solamente se le impidió desarrollar el programa de conferencias proyectado, sino que además se le ha hecho víctima de verdaderos actos de descortesía con el aparente fin de obligarlo a callar y a marcharse.

El señor Breton es un hombre de notoriedad mundial, jefe reconocido de una corriente artística que cuenta con seguidores y devotos en las naciones más civilizadas del globo. Se puede no compartir su credo estético y hasta no gustar de las obras que se han inspirado en éste, pero es innegable que se trata de una personalidad que ha abierto hondo surco en la historia del arte contemporáneo. Sin duda alguna, la invitación que el licenciado Fabela hizo al señor Breton, a nombre de la Universidad, se fundó en ello. Y sólo así se explica también que el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia le confiara una misión que,

precisamente por no ser oficial, recibía su pleno avaloramiento de la calidad personal del comisionado.

¿A qué atribuir entonces la serie de positivos desaires que el señor Breton ha sufrido de parte de las autoridades universitarias, y la conspiración del silencio que la intelectualidad ligada con la burocracia ha hecho en contra suya? ¿A una rectificación del juicio que sobre la obra artística de Breton habían pronunciado sus invitadores antes de que él llegase? ¿A un cambio en el tono de la sensibilidad estética de quienes lo invitaron porque antes vibraban al influjo de las creaciones superrealistas, y ahora obedecen a otra medida de onda? ¿A un eclipse momentáneo de las tan merecidamente alabadas cortesía y hospitalidad mexicanas?

Es imposible suponer que la opinión sobre el valor de la personalidad estética e intelectual del distinguido huésped haya variado tan radicalmente en quienes ostentan la representación más visible de la intelectualidad nacional, durante el breve plazo transcurrido entre la invitación y la llegada del invitado, como para hacerles olvidar hasta las más elementales obligaciones de buena crianza que impone el acto de invitar.

Hay, por lo tanto, que buscar la explicación de lo ocurrido, no en el campo del arte, sino en el lodoso terreno de la política.

Gran parte de la extraña actitud adoptada por la Universidad Nacional ante el escritor francés, puede achacarse a la infortunada circunstancia de que vino éste en los momentos en que comenzaba la crisis universitaria. Gran parte, pero no toda. Las autoridades universitarias de entonces se hallaban enfrentadas con una crisis que, como la inmensa mayoría de las que padece la Universidad, tuvo fuertes resonancias políticas. La lucha dentro de la institución, las preocupaciones que llevaba aparejadas para el rector y sus colaboradores inmediatos, hubieran explicado ciertas omisiones y pequeñas faltas de cortesía hacia el ilustre huésped que acababa de llegar. Pero las verdaderas e injustificadas ofensas que se le infirieron, no.

Para encontrar la explicación de ellas hay que recurrir a las complicaciones políticas que adquirió la crisis universitaria, apenas iniciada. Breton fue precedido, acompañado o seguido a México por denuncias de carácter político en las que se le acusó ser adversario del régimen que Stalin preside en la URSS según nos informan sujetos al

parecer bien enterados. Porque —agregan nuestros informantes— en Francia condenó abiertamente los crímenes perpetrados por ese régimen.

Y si esto es cierto, lo ocurrido aquí se aclara perfectamente. Las autoridades universitarias no quisieron dar nuevo pábulo a la inquina de sus más enconados enemigos de la hora, acogiendo a Breton con las consideraciones a que tenía derecho por su valer personal y por su calidad de huésped, pues sabían que esos enemigos son irreductibles cuando se dificulta su labor de absoluta sumisión a las órdenes que les llegan desde afuera. Ciertamente Breton no venía a pronunciar conferencias sobre política, sino sobre arte y literatura; pero nadie ignora que la pérdida de la gracia emanada del Kremlin significa la de toda virtud y todo derecho para quien la sufre. Breton, por lo tanto, que la experimenta, padeció junto con ella la de su condición de invitado, de poeta famoso y de representante extraoficial del ministro de Relaciones de un país amigo.

Reconozcamos, sin embargo, que hay en todo esto muchas cosas lamentables: que la política sectaria tenga fuerza suficiente aún para hacer olvidar la gloriosa tradición de la cortesía y la hospitalidad mexicanas; que los secuaces de esa política sean capaces hasta de estrangular dentro de la Universidad la libertad de opinar de sus huéspedes más distinguidos; que gran parte de la intelectualidad nacional se halle enmarcada dentro del férreo cuadro de una organización burocrática, que no sólo obedece a impulsos de origen interior; y que las exhalaciones de los regímenes totalitarios puedan, aun a la distancia, invalidar de hecho en México, la eficacia de las instituciones democráticas, aquí existentes de derecho.

Las conferencias programadas para el martes 21 y el sábado 25 de junio en el Palacio de Bellas Artes cobraban entonces un aire de desafío frente a la hostilidad comunista. De tal modo que, como nos informa Alain Dugrand en su libro *Trotsky, México 1937-1940*, Trotsky envió a la sala de Bellas Artes un discreto cuerpo de seguridad para proteger a Breton de las eventuales provocaciones comunistas. El cuerpo estaba compuesto por obreros de la construcción que, en México, eran opositores al estalinismo. Van Heijenoort comenta acerca de la previsión: “El hecho de que

Trotsky no hubiera vacilado en apelar a los miembros de un grupo político para asegurar la protección de una conferencia literaria de Breton, muestra toda su buena voluntad hacia él”. Por la reseña periodística sabemos que la primera conferencia versaba sobre la “Trayectoria del surrealismo”. *El Universal* publicó, el jueves 23 de junio, la siguiente información:

Ante selecto público, sustentó en francés André Breton antenoche la primera de las dos conferencias patrocinadas por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública: “Trayectoria del surrealismo”.

Al principio, el conferenciante hizo un paréntesis para referirse a sucesos de la política actual, pasó en seguida a hablar de la primera época del movimiento surrealista, la llamada intuitiva, que abarca de 1919 a 1924, y después de hablar del escritor Aragon, pasó a la segunda época del movimiento, la llamada por él época razonante, que abarca los años de 1924 a la fecha.

Dentro de una y otra épocas, se refirió a la lucha contra el racionalismo positivista; al llamado que se hizo al automatismo psíquico puro para rehabilitar lo maravilloso. Definió el surrealismo y habló de la inspiración y su mecanismo, que aquél explica. Situó al movimiento en relación con los problemas sociales, para justificar la posición que ocupa. Por último, dijo cómo se ha enfrentado contra las desviaciones de izquierdas y de derechas.

Cuando el señor Breton concluyó, en medio de aplausos, el poeta Xavier Villaurrutia leyó varios poemas surrealistas de escritores europeos; entre otros, uno del mismo Breton.

Finalmente, el jefe de la sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes, Rodolfo Usigli, leyó la traducción de la conferencia, y se proyectaron en la pantalla diapositivas de pinturas y objetos surrealistas.

Antes de la segunda conferencia, el viernes 24 de junio, *El Universal* publicó el siguiente anuncio:

MAÑANA ES LA SEGUNDA CONFERENCIA DE ANDRÉ BRETON

Mañana a las 20:30 en la Sala de Conferencias del Palacio de Bellas Artes se efectuará la segunda actuación de André Breton, jefe del movimiento surrealista de Francia, y quien visita México actualmente. La primera plática se refirió a la trayectoria surrealista en los términos que sintéticamente tenemos publicado. La conferencia de mañana será dedicada a estudiar las perspectivas del surrealismo. Terminada la conferencia, el poeta mexicano Xavier Villaurrutia leerá algunos poemas surrealistas de autores extranjeros.

El señor Breton sustenta sus conferencias en idioma francés pero se hace simultáneamente la traducción al idioma castellano.

Desgraciadamente los textos de ambas conferencias se han extraviado, salvo que se trate de los textos previstos para las conferencias de la Universidad, reproducidos más arriba. Se sabe que, al terminar la segunda, el sábado 25 de junio, se ofreció un banquete en honor de Breton en un restaurante del centro de la ciudad. Ese mismo día Diego Rivera volvía a atacar a los “estalinistas gepeuizantes” desde las páginas de *Novedades*, donde desahogaba la diatriba titulada:

MÁS LETRAS ANTES DEL PAN

*Los clérigos stalinistas gepeuizantes y el caso del gran poeta
André Breton:*

Me proponía tratar en este artículo sobre el problema del pan, pero el de las letras me retiene todavía. Se trata de algo que exige comentario inmediato; dejo, pues, para la semana próxima el turno de los tahoneros monopolizadores. Dediquémonos hoy a estos otros bandidos — disfrazados a veces de “intelectuales” — que son los agentes y amigos de la GPU, con la turba de gente que arrastran tras de sí por medios más o menos vergonzosos y abyectos.

Esos miserables, lambiscones y tirabachines del asesino Stalin, están encargados por éste de sojuzgar al pueblo de México —hasta en el terreno de la cultura— para atarlo al Carro Sagrado, enorme y pesado, cargado con el hacinamiento piramidal de la innumerable neo-aristocracia burocrática soviética, que como montón de víboras retorciéndose entre excrementos, porta en su cúspide el trono del inmundo tirano del Kremlin.

Jaghernahut siniestro del que tiran, uncidos, millones de obreros y campesinos rusos “destajanovizados”, es decir, obligados a trabajar a destajo, como nuevos esclavos en que se les ha convertido. De tiempo en tiempo, algunos imbéciles fanáticos se arrojan bajo las ruedas del Carro, en holocausto al nuevo dios, quien se ofrece a los católicos como aliado del de ellos. Mientras tanto, desde lo alto de jaghernahut, se arrojan monedas, nombramientos de empleos, promesas de ediciones, halagos a la vanidad, pitanzas para los estómagos, colaboraciones en revistas, billetes de viaje de ida y vuelta a la ex URSS, etc. Esto hace que se integre detrás del Carro un cortejo de limosneros elegantes, oportunistas, que se llaman a sí mismos “Sociedades de Amigos de la URSS”, “Ligas de Escritores y Artistas Revolucionarios”, “Asociaciones procultura”, etc. Toda la guardarropía ridícula que emplea el stalinismo para sus llamadas “organizaciones de periferia”.

Esas “organizaciones” no son sino agencias policiacas, oficinas para conseguir empleos por compadrazgo y reclutamiento de soplones. Además, sirven de cuartel general a los espías más viscosos y abyectos. No hay traición, calumnia ni mentira que no mane de ellas en verdadera abundancia. En su aparato burocrático, no hay mediocre ni fracasado que no encuentre refugio. Son verdaderas fábricas de trabajos “científicos” a los que distingue la inepticia y la falsificación, de “poesías” serviles de calidad estética baja y abominable, de obras de “arte” plástico fastidiosas, ininteresantes, inmundas, perfectamente inútiles y que no sirven sino para descrédito de la “causa” que les paga. Pero también tienen para Stalin y su GPU una función interesante y eficaz, sirven de instrumento de base para la penetración burocrática staliniana en el aparato de administración pública de los países que interesa al dictador Stalin sojuzgar. Tal es el caso de México.

En la burocracia educacional de nuestro país es donde mejor ha

conseguido la GPU obtener el control. Con un secretario “simpatizante” la Secretaría de Educación Pública y Bellas Artes se encuentra literalmente infectada de stalinoides y gepeuizantes. Casi no hay jefe de departamento que no sea de manera más o menos vergonzante “miembro del partido” (stalinista, claro está). Esta circunstancia por que atraviesa la SDEP y BA no es exclusiva de ella. Otras dependencias del Ejecutivo están permeadas también por los stalinistas gepeuizantes. En Educación, por lo que hace al magisterio, sus miembros están totalmente acaparados por cetemistas y stalinistas, que los dividen. En todo caso el reinado de la GPU allí, es perfecto; y este hecho indiscutible no es uno de los menores peligros que amenazan a la administración progresista de Cárdenas y al país entero; hay que decir de paso que se trata también de un avispero para el futuro periodo electoral. Allí está el Estado Mayor y la Infantería del futuro candidato de la GPU; esto no quiere decir que el candidato se encuentre en esa dependencia. Los maestros urbanos y rurales serán usados como excelentes agentes electorales.

En cuanto a la Universidad, la penetración ha sido menos completa. Hasta la caída del rector Chico el mangoneo de la “casa de estudios” se dividía entre católicos disimulados (con disfraz “socializante”, ocultando su verdadera calidad de miembros de la Compañía de Jesús o la ACJM) y toledano-stalinistas.

Por eso no es extraño que toda esa red de espías de la contrarevolución internacional haya servido a maravilla para molestar, sabotear y tratar de esterilizar en México la siembra de belleza nueva del grano que nos traía André Breton. Este gran poeta está a mil leguas de ser un político. No es sino un gran artista, pero también es un hombre valiente y honesto, un verdadero y puro revolucionario en el arte. Sus búsquedas y sus descubrimientos conectan directamente a los productores de belleza con el materialismo dialéctico de Engels y Marx. También con los descubrimientos de Freud que dan la llave del conocimiento de la materia humana en todo un mundo nuevo de ella. La historia es siempre admirable, inexorable, nada valen ante ella ni gepeus, ni rezos, ni “manos tendidas”, ni ningún otro asqueroso expediente. Mientras la barbarie patológica del nazismo hitleriano se traga a Austria y al perseguir a sus hombres de ciencia encarcela a Freud, al que deja ir mediante medio millón como rescate, confesándose al fin el nazismo como lo que es, una

vasta banda de bandidos plagiarios, en México, por desgracia y vergüenza nuestra, los miserables bandidos al servicio de Stalin atacan y sabotean el trabajo del artista conectado directamente con el hombre de ciencia. Con eso LA HISTORIA HA PROBADO QUE ENTRE ADOLFO HITLER Y JOSÉ STALIN YA NO HAY NINGUNA DIFERENCIA. La persecución contra Freud coincidiendo con la persecución contra Breton, son un suceso histórico de una importancia tal que sólo será percibida en una perspectiva profunda dentro del tiempo.

Pero para nosotros los mexicanos es ya lo suficientemente clara como nuestra propia perspectiva. En ella se ven con toda precisión las posibilidades del desarrollo histórico de estos hechos. Se ve cómo, de no ser extirpado a tiempo el cáncer stalinista gepeuizante, de no ser combatida la sífilis política que lo acompaña, nos veremos amenazados de ser convertidos en siervos del monstruo dictador de Moscú, cuyo hocico, manos y patas chorrean sangre de los verdaderos revolucionarios que ha matado. Él mismo se encarga por otra parte de hacernos ver claro en el asunto. La Iglesia católica, en México, como en España, como en todas partes donde la condición es de país semicolonial, ha sido la aliada fiel del ala extrema derecha de la sociedad, es decir, de los restos de feudalismo que sobreviven en esos países. La hemos visto luchar aquí contra la independencia, excomulgando y raspando las manos de Hidalgo y Morelos, consagrandose emperador al asesino Iturbide, bendiciendo a su alteza serenísima don Antonio López de Santa Anna, traidor y vendedor de la mitad más grande y más rica del territorio nacional de México, pronunciándose con los polkos en la Profesa en favor del jefe de Estado del país invasor del nuestro, Polk; recibiendo al jefe del ejército yanqui bajo palio a su entrada a San Luis Potosí (oh, general Cedillo, la historia es recta y justa, las señoras viejas y los petroleros rezan ahora, allí, por usted); luchó contra Juárez por medio de toda una caterva de militares y civiles que culminó con el pobre Maximiliano, imperio-feudalismo, intento siempre de entregar nuestro México al poder del capital extranjero para ayudar a los retardatarios feudalizantes de aquí; cristerismo, Cerro del Cubilete (oh, señor licenciado Rodríguez), toda la tradición visible o encubierta de las fuerzas negras que atajan el desarrollo nacional de México, hacia una economía propia, hacia una cultura suya. Es a esa Iglesia católica a quien Stalin y sus asquerosos “comunistas” le tienden

ahora una mano amiga (mano que chorrea sangre y está sucia de toda abominable porquería). Más que en ningún otro país, en México esto es TRAICIÓN AL ESFUERZO HISTÓRICO PROGRESIVO. Los stalinistas toman posición clara y precisa contra la independencia de nuestra vida nacional, contra la libre expresión de todo lo que como conocimiento y belleza es útil a nuestro pueblo productor. En favor de todo lo que significa aherrojamiento, sumisión, servilismo, jerarquía inamovible con un mandón en la cúspide:

STALINHITLERMUSSOLINI-EL PAPA-DIOS

Ninguna duda puede caber.

Pueblo productor de México, productor manual y productor intelectual, líder nacional de este pueblo, Lázaro Cárdenas, ¡ALERTA! El enemigo interior es muchísimo más peligroso que el exterior.

San Ángel, 23 de junio de 1938

Desde el frente de *El Nacional*, el obsesivo autor de la columna “La viga en el ojo ajeno” embiste a Breton y, al paso, a los ex Contemporáneos que lo acompañan, el viernes 24 de junio. La nota menciona una obra de teatro: *Minnie la Cándida* de Bontempelli, que el grupo Orientación había estrenado el 2 de junio en Bellas Artes, bajo la dirección de Xavier Villaurrutia y con una escenografía de Agustín Lazo. La nota anónima lleva como título:

SURREALISMO SIN NORTE

Como una gota de lluvia en el mar, como una arena más en la playa, el surrealismo en México, completamente sin norte, total y definitivamente desorientado, interesa sólo, y acaso aparentemente, a Minnie la Cándida, esa surrealista.

El Sumo Pontífice de esta capilla tuvo que refugiarse, no obstante su “fuerza revolucionaria”, con las gentes más reaccionarias de México.

México es muy superior, con su realidad, a las elucubraciones más frenéticas de los más desenfrenados surrealistas. ¿Consigna, censura, Moscú o Burgos? Nada de eso. El surrealismo no interesa en México. Tenemos libertad de expresión. Aquí no quemamos libros como en la España nacionalista, como en Alemania, ni perseguimos judíos...

La Universidad se olvidó hasta de ella misma. ¡Y claro que del surrealismo! Eso fue todo. El señor Breton ha encontrado ¡por fin! tribuna pero ¿a quién interesa su “receta” para hacer cocteles?

La tradición artística universal, la esencia de la poesía, su carácter alógico, su realidad con norte, es peculiar de las manifestaciones que mejor resisten al tiempo, de las que son clásicas, y esta peculiaridad data de la más remota antigüedad.

Crear una nueva receta para hacer arte no tiene importancia. ¿No es verdad, oh Dante, el de los Sonetórpidos? Los artistas que la “escuela” surrealista reclama como propios están dentro de una tradición anterior y posterior, desde luego, a cualquier “ismo”.

¿Qué hay de más insoportable, de más pedante, de más antipoético, de más surrealista, que un truco para hacer poesía?

El domingo 26 de junio se efectuó una reunión organizada por la recién creada Asociación Mexique-France, gracias a la iniciativa del francés residente en México: el profesor Michel Berveiller. Si bien la Asociación agrupaba a la colonia francesa de México, no habría que confundir la iniciativa con un acto oficial de la embajada francesa. Michel Berveiller era un hombre interesado en las letras y su paso por México dejaría una huella significativa unos años más tarde, durante la segunda Guerra Mundial, con la creación de la editorial Quétzal que emprendería la publicación de autores exiliados de Francia por la ocupación nazi. La intervención de Breton ante sus compatriotas consistió en una lectura de poemas que introdujo con el siguiente preámbulo:

En las dos conferencias que esta semana pronuncié sobre el surrealismo, insistí en el hecho de que el arte de hoy debía poder justificarse como la consecuencia lógica del arte de ayer. La mejor manera de dar cuenta de esta filiación consiste en leer algunos poemas extraídos no sólo de las obras surrealistas, sino también de aquellas que estas obras reivindican como sus precursoras. En cuanto a estas últimas, me limitaré a autores franceses, no porque estos autores sean los únicos que hayan influido en la poesía moderna, sino porque la poesía es ante todo *arte del lenguaje* y así resulta más fácil comprender la continuidad del linaje lírico que nos ocupa y ubica en un lenguaje único. Por lo demás, poco importa puesto que todo verdadero lenguaje poético tiende por definición a ser universal. Con admirable lucidez y audacia como siempre, Hegel estimaba que “una obra poética puede, sin alteración esencial, ser traducida en una lengua extranjera e incluso ser traducida en prosa. La relación entre los sonidos, añadía, puede ser así totalmente modificada”. Las obras poéticas que me propongo hacer entrar de lleno entre las contemporáneas gozan de una fama internacional. Ellas mismas son tributarias de toda la vida afectiva anterior y está claro que incluso una sola página puede dar cuenta de todo el pasado poético de la humanidad.

Antes de proceder a la lectura, cumpliré el deseo expresado por el señor Berveiller en nombre de Mexique-France, de contestar a algunas preguntas que surgieron de mis conferencias del martes y de ayer. Sé perfectamente que estas preguntas pueden ser numerosas: en la medida en que me fueron planteadas —créanme que no me las escatimaron desde hace quince años— procuré contestarlas sin rodeos. Pero no podría mencionarlas todas para contestarlas una por una en esta breve exposición. Por lo tanto, frente a la necesidad de escoger algunas, me limitaré a dos que me parecen capitales.

Primero: ¿En qué medida puede garantizarse la autenticidad de la *escritura automática* que ocupa un lugar tan primordial en el surrealismo? ¿Qué tanta oportunidad tiene su autor de evitar el control de la razón, de desprenderse de toda preocupación estética y moral?

Respuesta: Huelga precisar que nunca pretendimos ofrecer el menor texto surrealista como un ejemplo *perfecto* de automatismo verbal. Incluso en el mejor caso, es decir “el menos dirigido”, se perciben, hay que confesarlo, algunos retoques (aunque se pueda esperar que un día

encontraremos el medio para evitarlos). Nunca se me ocurrió ocultarlos e incluso los menciono en el primer *Manifiesto del surrealismo*. Desde cierto punto de vista la historia de la escritura automática sería, no temo decirlo, la de un continuo fracaso. Pero también sostengo que no son las protestas mezquinas de la crítica, particularmente agresiva y atenta al punto, las que me impedirán reconocer que, durante años, consideré la avalancha de la escritura automática como una manera de lavar definitivamente las caballerizas literarias. Sobre este punto, la voluntad de abrir de par en par las esclusas quedará como la idea generadora del surrealismo. A mi juicio, partidarios y adversarios de este movimiento seguirán distinguiéndose fácilmente ya sea que se preocupen únicamente por la autenticidad del producto o, al contrario, deseen hacerlo entrar en unión con otras creaciones. Como en todo, la calidad se confundió con la cantidad. Si la producción fue abundante, nunca se intentó hacerla pasar públicamente como fuerza de subversión (miles de cuadernos, *igualmente válidos*, se han quedado en los cajones). A fin de cuentas, lo importante es que sigan llenando cajones con incontables, anónimas producciones y que así el *mito colectivo* que queremos alcanzar siga elaborándose. La “escritura automática” o, como se le ha llamado, “mecánica”, o bien “inconsciente”, siempre me pareció el *límite* al que debe aspirar el poeta surrealista, sin perder de vista que, a diferencia de lo que se propone el espiritismo, es decir, disociar la personalidad psicológica del clarividente, el surrealismo no se propone sino *unificar esta personalidad*. Es cierto que los términos *escritura automática* se prestan a discusión pero, de partida, me pareció sumamente difícil y casi superfluo estorbarnos con una división entre la escritura llamada comúnmente “inspirada” que queríamos oponer a la literatura calculada, y la escritura “mecánica”, la “semimecánica” o la “intuitiva”, ya que estos tres calificativos no dan cuenta sino de diferencia de grados. Se trataba de ir *lo más lejos posible* en una vía que habían abierto Lautréamont y Rimbaud y que ciertos procedimientos de la investigación psicoanalítica habían vuelto particularmente apetecible. Es mucho más importante considerar que lo propio del surrealismo consiste en haber proclamado la igualdad total de todos los seres humanos normales ante el mensaje subliminal, y en haber sostenido que este mensaje constituye un patrimonio común. De paso, quiero señalar que, a mi juicio, se habla erróneamente del poder

visionario de algunos poetas. No, ni Lautréamont ni Rimbaud han visto, ni gozado *a priori* lo que describían —lo cual equivaldría a decir que no *describían*—, se limitaban a escuchar en los corredores oscuros del ser la voz que hemos llamado surrealista.

Me han preguntado: 2) ¿Por qué no admite usted que un arte de acción revolucionaria, de combate social, pueda mantenerse como tal de un modo duradero? ¿Estima usted, sin embargo, que tenga razón de ser en un periodo de crisis?

Respuesta: Me apoyaré una vez más en Hegel. ¿En qué condiciones, según él, podía haber poesía en su tiempo? Era preciso: 1) que el sujeto no fuera concebido ni bajo la forma del pensamiento *racional* o *especulativo*, ni el lenguaje bajo la forma del sentimiento paralizante, ni con la precisión de los objetos sensibles; 2) que este sujeto se despojase, al entrar en la imaginación, de las particularidades y de los accidentes que destruyen su *unidad*, así como del carácter de relativa dependencia de estas partes; 3) que la imaginación quedase libre y elaborara todo lo que concibe como un mundo independiente. Estos mandamientos ya eran de una naturaleza tan imprescriptible que toda la batalla poética se libró en torno a ellos. Debido a la necesidad de sustraerse cada vez más a la forma del pensamiento real o especulativo, hace un siglo el sujeto en poesía no podía considerarse como *indiferente* y desde entonces dejó de plantearse *a priori*. Dejó de plantearse *a priori* en 1869, cuando Lautréamont lanzó en *Maldoror* esta frase inolvidable: “Es un hombre o una piedra o un árbol que comenzará el cuarto canto”. Los poemas que escucharán en un momento les demostrarán que la interdependencia de las partes del discurso poético no dejó de ser atacada y minada cada vez más a lo largo de estos últimos cien años.

Sin embargo, pienso que un *arte dirigido* hacia la lucha revolucionaria, en periodo de revolución o en el periodo que inmediatamente sigue a esta revolución, puede existir perfectamente. Basta evocar aquí la obra mural de Diego Rivera para convencerse de que tal arte puede incluso resultar magnífico, grandioso. Pero, *en lo general*, sostengo que, de la misma manera en que el hombre puede mantenerse despierto y dispuesto a la acción durante varios días, gracias a cierto adelanto previo al sueño, gracias a cierto excedente de *fuerzas reparadoras* producidas durante el sueño, el poeta, el artista viven *muy*

pasajeramente en la superficie de un mundo de emociones elaboradas en su mayoría durante la infancia. El pensamiento lírico no puede sino ser *momentáneamente* dirigido. Después es importante que la subjetividad artística regrese, más o menos rápido, al *fuego vivo* a partir del cual puede irradiar todas las cosas, desde donde es susceptible de alcanzar *en profundidad* el corazón de los hombres.

Pero no quiero prolongar la espera de los poemas prometidos, aunque dude de que se puedan entregar poemas a la discusión e incluso de que sea legítimo leer poemas en público. En la medida en que la poesía tiene dos enemigos mortales que son la elocuencia y el pensamiento prosaico, desconfío en general de las reacciones que pueda suscitar semejante lectura. Un poema admirable —tomemos por ejemplo “Igitur” de Mallarmé— sólo admitiría como soporte una voz extremadamente cerebral, mientras otro poema admirable como “Vértigo” de Rimbaud, un estado cercano al trance. Más allá de lo que la voz traiciona o perjudica y, a partir de la más alta poesía de un siglo, intentemos dibujar con un solo trazo la cuesta levemente inclinada que conduce al surrealismo:

“El desdichado” de Gérard de Nerval

“Recogimiento” de Charles Baudelaire

“Libertad” de Charles Cros

“El río de Cassis” de Arthur Rimbaud

“Cuarteta”

“Cada noche...” de Lautréamont

“Soneto” de Stéphane Mallarmé

“Epílogo” de Alfred Jarry

“Poema” de Guillaume Apollinaire (“En la alta...”)

“Los semejantes” de Paul Éluard

“La sangre vertida” de Benjamin Péret

Y terminaré, disculpándome, con un poema mío:

“El gran socorro mortífero”.

[Trad. F. Bradu]

EL VIAJE A MONTERREY

EL 28 O 29 DE JUNIO, Breton se marchó de la Ciudad de México, en compañía del doctor Leónides Andreu Almazán, hermano del general Juan Andreu Almazán, a un viaje por el norte del país. Con el fin de situarlo, se podría añadir que el doctor Leónides Almazán había participado en la lucha revolucionaria bajo el mando de Zapata y que, con el general Lázaro Cárdenas en la presidencia, ocupaba el cargo de jefe del Departamento de Salubridad. El periódico de Monterrey *El Porvenir* publica el viernes 1 de julio la noticia de la llegada del doctor Andreu Almazán y de André Breton a la capital regiomontana y, además, comenta el previo recorrido de los viajeros:

Procedente de la ciudad de México llegó ayer tarde el doctor Leónides Andreu Almazán, jefe del Departamento Autónomo de Salubridad. Lo acompaña el vanguardista de la literatura francesa señor André Breton y su señora esposa, quienes atendiendo a una invitación que les hiciera, aceptaron hacer el viaje.

En entrevista que nos concediera en la Ciudad Militar, donde fue a saludar a su hermano el general Andreu Almazán, jefe de la Séptima Zona Militar, nos habló ampliamente.

Inició la plática refiriéndonos que su viaje es de inspección general a las Delegaciones Sanitarias Ejidales y Rurales, tanto por la carretera nacional como las instaladas en esta región.

A su paso por las Unidades Ejidales de Axtla, S.L.P., Tamazunchale y El Mante, su sistema de higiene le llamó mucho la atención al señor

Breton, quien tiene aproximadamente un mes y medio de estar en México. En Ciudad Victoria, Tamaulipas, el señor Breton saludó al señor Ing. Marte R. Gómez, actual gobernador de aquel estado, a quien conoció desde cuando estuvo de Embajador en Francia y tuvo con él una amena plática [...]

A continuación el reportero informa que el grupo visitó la Ciudad Militar ese mismo 30 de junio por la tarde. Se trata del moderno cuartel, innovador para la época, planeado y dirigido por el general Juan Andreu Almazán en la ciudad de Monterrey. Dejemos a Breton la iniciativa de la descripción del lugar:

La visita de la Ciudad Militar de Monterrey, cuya planeación había presidido Almazán, me iba a reservar una de las mayores sorpresas de mi estancia. Cuando entramos en ella, el general, de camisa junto con otros oficiales, rebotaba una pelota contra una pared con un poderoso revés de su raqueta. Apenas pudo abandonar a los jugadores, con la mayor amabilidad del mundo, se unió a nuestro grupo para hacerle los honores del lugar. Los edificios que componen el cuartel forman una ciudad entera de aproximadamente siete mil habitantes. Sus avenidas y sus plazas son de lo más anchas que pueda concebirse. Su arquitectura y su decoración sobria pero acogedora, se oponen radicalmente al estilo cuartel. Albercas y amplias canchas de tenis, nunca vacías, quioscos de periódicos típicos de balnearios, numerosas bancas cubiertas con mosaicos de buen gusto, dan fe del predominio de la libertad, del juego, sobre todos los otros que concurren en esta perfecta organización. Llegamos a las casitas luminosas, alineadas sin tediosa uniformidad, saludables, donde cada soldado vive por separado con su familia. Después, el refectorio blanco, bien ventilado, donde hombres, mujeres y hasta pequeños niños, sentados en altos taburetes de bar, pueden a toda hora del día pedir un platillo o la bebida que deseen a unas amables meseras. Luego, los centros de abasto: una panadería, una carnicería, una tienda de frutas y verduras, cuya presencia sólo se explicaría en el marco de una exposición universal. También hay una tienda de modas para que

las mujeres dispongan de las mismas tentaciones que en otros sitios. Luego, la escuela. Luego, el taller de costura donde la ruedita para dibujar y el pedal de las máquinas hallan su feliz complemento en el diseño del respaldo y de la silla de hierro, la sala de dactilografía en la deslizante perspectiva de los teclados. Luego, la larga biblioteca. Luego, los salones de billar donde, ese día como en ningún otro, la entrada del general no inmutó a los jugadores. Cuando terminó esa inspección familiar de los locales, que remató la contemplación de una espléndida sala de cine al aire libre, el general Almazán —ése es el único acto de autoridad que le observé— ordenó una distribución de helados para todos los niños. Les dejó imaginar la agitación y el concierto encantadores que provocó. Estaba claro que, incluso sin la generosidad que acababa de mostrar, tenía ganado todo su afecto. Dueño del arte de convivir con todos, de ser accesible a todos, se paseaba con dos niños de la mano que sólo dejaba para subir a unos más pequeños en sus hombros mientras otros, de pie en la cantera de una fuente en forma de estrella, entonaban para él una bella canción de su país. No pude dejar de sentir una singular simpatía por ese hombre de magnífico rostro claro que, antaño, abandonó sus estudios para sumarse a las filas bajo las órdenes de Zapata y que, en la fase ulterior de su actividad, no dejó de buscar la felicidad de la gente. No pude renegar de esa simpatía incluso cuando Trotski, con quien elogí las condiciones de estos soldados de Monterrey, tuvo esta desconcertante réplica: “Y, ¿qué hacer, *en caso de necesidad*, con semejante ejército?”

No me importa que me digan que mi indulgencia, mi complacencia hacia México, no tienen límite. No se confundan: lejos de esperar, de desear, que otros lugares se inspiren en los métodos de Monterrey, lo que no dejo de reiterar en cambio es la realización de las condiciones que llevarán a la supresión definitiva de todo ejército. Pero la obra, una actitud como la del general Almazán, incluso si admitiera que proviene de ilusiones reformistas, no deja de estar, a mis ojos, perfectamente situada en el marco del México actual [*Souvenir du Mexique*, trad. F. Bradu].

Al día siguiente de la visita, Breton otorga una entrevista a *El Porvenir*, que se publica el 2 de julio con llamativos titulares:

EL LITERATO FRANCÉS ANDRÉ BRETON ELOGIA A LA CIUDAD DE MONTERREY

*De la Ciudad Militar dice: Es la obra más magnífica
realizada que he visto sobre el plan social*

En entrevista especial con el culto literato francés André Breton, quien con su esposa acompaña en su viaje a esta parte del norte al doctor Leónides Andreu Almazán, jefe del Departamento de Salubridad Pública, nos expresó sus puntos de vista acerca de lo que es México en comparación con los países de Europa.

Como lo abordamos después de haber visitado la Ciudad Militar, inició su plática diciéndonos: “Esta Ciudad Militar es la obra más magnífica realizada que he visto sobre el plan social. Nunca hubiera creído que, en un régimen como en el que vive actualmente México, se realizara el más grande de los ejemplos socialistas para el mundo entero. Los cuarteles europeos están basados en amenazas y miedo, están rodeados de altos muros que dan un aspecto triste, siendo difícil distinguir un cuartel de una prisión.

Maravilloso Chipinque

Hoy estuve a comer en la Mesa de Chipinque, lugar tan bello y maravilloso que no alcanzarían los superlativos para ponderarlo.

Me agradaría —nos agregó— dijeran que me ha sido muy satisfactorio acompañar al doctor Almazán en su viaje a lo largo de la carretera hasta llegar a esta ciudad de Monterrey, pues me he dado perfecta cuenta de la gran labor que el Gobierno del general Lázaro Cárdenas está desarrollando. El general Cárdenas, como gobernante, es al único que en el mundo admiro sin reservas. Lo único precisamente que lamento, es el no haber encontrado en esta ciudad al general Cárdenas, para ponerme a sus órdenes, ofreciéndole mi modesto contingente para la causa.

Lo que piensan en París de México

En mis círculos literarios en París, siempre hemos tenido fe en los destinos de México, especialmente en la actual época oscura en que se vive en Europa.

El acto de la expropiación de las compañías petroleras extranjeras, llevado a cabo precisamente por el general Cárdenas, lo consideramos en París como un acto de liberación humana de primer orden. Este asunto del petróleo en México vino a contrabalancear el espíritu de la clase obrera en Francia, ante el fracaso del Frente Popular, la anexión de Austria y los acontecimientos de España.

Los stalinistas en México fracasarán

Las actividades de los stalinistas en México, tengo la seguridad que, como en todo el mundo lo han hecho, tratarán de desarrollar trastornos en la vida nacional, pero la política suficientemente clara y firme del general Cárdenas dará al traste con todas estas actividades.

Finalmente nos refirió que el día de hoy se regresaría a la ciudad de México.

El episodio de Monterrey es seguramente el más oscuro de la estadía de Breton en México. Prácticamente desconocido para sus biógrafos, el viaje al norte está mal situado en la cronología de su estancia y peor aún explicado. Se sabe que, luego de su ruptura con Trotsky en enero de 1939, Rivera fue partidario de la candidatura a la presidencia del general Almazán. No era el único simpatizante si se ha de juzgar por el resultado de la votación. Según varios analistas, el voto dio la victoria a Almazán sobre Ávila Camacho quien, a pesar de todo, fue el sucesor del general Cárdenas en la presidencia del país. Tampoco es el único episodio desconcertante o turbio en la controvertida trayectoria política de Rivera. ¿Cómo, en escasos meses, transitó del trotskismo al conservadurismo

almazanista? Los biógrafos nunca profundizan en la explicación de la simultaneidad política de Diego Rivera; algunos simplemente omiten mencionarla. Es probable que una relación amistosa ya uniera a Rivera con los Almazán en los tiempos de la estancia de Breton en México y que él hubiera sido el enlace entre Breton y el hermano del general. Pero, incluso en el marco de una visita “amistosa”, la actitud de Breton es poco comprensible. La subyugación que traicionan los párrafos dedicados a la visita del “cuartel ejemplar” en *Souvenir du Mexique*, sugiere una ingenuidad y un embelesamiento poco acordes con la perspicacia que lo caracteriza. Resulta difícil imaginar a Breton rodeado de generales, coroneles y funcionarios locales, aunque fuera en el espacio de una comida “en bien del soldado”. Hemos de suponer que se trató de un viaje muy al estilo mexicano, es decir, colmado de atenciones y cortesías para el extranjero de paso por el país.

El poeta y su esposa deben de haber regresado a la Ciudad de México el 3 o el 4 de julio, para volver a viajar casi de inmediato en compañía de Trotsky y de Rivera.

Durante la ausencia de Breton y para no desmentir las denuncias hechas por Diego Rivera y los firmantes de la protesta, Efraín Huerta retoma la batuta de la orquestación comunista con unos ofensivos editoriales contra el poeta francés. Para el efecto, inventa un personaje llamado Henri Kloz que no es sino una burda caricatura de un defensor del poeta francés. El primero aparece en *El Nacional* el 2 de julio y se titula:

HENRI KLOZ EN EL VALLE DE MÉXICO

El traído y llevado Surrealismo, esa doctrina estética de tanta sencillez y tanta confusión, tiene en su haber el nacimiento y desarrollo de ciertos tipos ejemplares, o prototipos, de los cuales se valen sus cada día menos abundantes partidarios para hacer más efectiva su labor apostólica. No

nos referimos concretamente a ningún progénito surrealista, ni tampoco cometeremos la torpeza de decir, por ejemplo: ah, esa limitada novela, *Nadja*, del diafanamente puro André Breton. Desde luego que no. Por la razón sencilla de ser atacado sin descanso, el Surrealismo ha llegado a convertirse en un lugar común, y no nos creemos en la obligación de citar tal o cual personaje: cualquier empleado de tercera de la Secretaría que ustedes quieran podría, si se lo pidiese una comisión idónea de intelectuales mexicanos, dar amplias charlas sobre los dictados del pensar con ausencia de todo control ejercido por la razón, es decir, del automatismo psíquico puro. ¿Se entiende? Si no, aclararemos que nuestro rumbo se encaminaba a demostrar lo corriente que es ya el Surrealismo entre todos los hombres, a pesar de quererlo tener guardado como oro en paño sus procreadores. La gran revolución, en vez de hacerse añicos o enmohecerse en lo que pudo convertirse en su tumba, rebasó su cauce inundando con su maravilloso evangelio los humanos entendimientos, antes de su sagrado rocío tan sedientos y desorientados.

Un prototipo surrealista, Henri Klotz, ocupará por hoy nuestra atención. Que no se alarme la reacción por lo que vamos a escribir; la libertad de prensa, que otros confunden con la publicación de libelos, nos ampara. Además, la solvencia de la patria ideal de cuyo seno es hijo Klotz, sería, en dado caso de que nos procesaran, nuestra máxima defensa.

Henri Klotz es un joven pequeño burgués, estudiante de ciencias químicas, ex futbolista y desde su llegada al mundo, incondicional apasionado del Surrealismo. Buen chico, por lo demás, y muy sentimental cuando lo espían. Las malas lenguas —escribir la filosofía de la mala lengua es como una conminación—, que abundan en todas partes y se reproducen por millares, aseguran por su salvación que Henri Klotz es producto del talento creador de Ramón Gómez de la Serna. (Pensamos que, de haberlo conocido la deliciosa Minnie, se habría suicidado en la primera mitad del segundo acto.) Habiendo vivido muchísimo tiempo desterrado de su país de origen, el dulcísimo suelo francés, acusado por autorizados alienistas de cometer punibles actos en contra de la santa moral y pretender, queremos decir propugnar, en tumultuosos mítines de franco carácter o matiz subversivo, la desaparición inmediata de la cortesía y del aburrimiento, por considerar que estas virtudes son contrarias al espíritu progresista del siglo xx. Nadie sabe dónde pasó los

días, seguramente negros de su destierro, siendo lo más seguro que los haya pasado en las profundidades desérticas del Sahara, o en el fondo del mar, en busca de la piedra filosofal o surrealistamente enamorado de una sirena veleidosa. Nada se sabe de cierto, repetimos, sobre el asunto de su auxilio. Pero es el caso que hoy, cuando su recuerdo comenzaba a borrarse de la frágil memoria de los hombres, aparece en México, ante el jubiloso asombro de nuestra planetilla intelectual y de la sabida región más transparente del aire.

Henri Klotz, en consecuencia, es un viajero nada común. Apenas tiene días contados entre nosotros y ya el valle está bajo su dominio, a la merced de su juvenil impulso, pues según su propia confesión, Klotz no puede vivir tranquilo sin imaginarse, sin soñarse dueño, si no de todos los mares, continentes y constelaciones, sí de varios kilómetros a la redonda del suelo que sus pies de impaciente máximo pisan. No llegó a México por ninguna de las vías ordinarias: descendió con la primera lluvia de junio, goteando brillantes estrellitas como cualquier Liliom. Declaró venir directamente de una zona celeste donde todo es “atmosféricamente anonadador” y son desconocidos los actos de cortesía, de tedio, de disidencia y sabotaje; que ahí, en fórmula que a nosotros nos extrañó por lo poco original “había pasado los mejores años de su vida”. A los periodistas dijo venir a romper lanzas en defensa de M. André Breton, injustamente atacado, quizá por la envidia y la falta de capacidad comprensiva de los tipos del altiplano patrio, o sea, del Anáhuac romántico y legendario. Que, con honradez que también nos extrañó, habíase cumplido la profecía de su mismísimo padre, de Ramón el de las greguerías, que fue, según versión del propio Klotz, de esta guisa: “Quizá algún día quede sólo sobre cubierta Breton aguantando el fuego de todas las escuadras”, lo que en regular romance significa que Gómez de la Serna pronosticó, señaló el momento solemne en que Breton se quedaría clamando en el desierto. Henri Klotz trae, pues, una honrosa misión: la defensa del incomprendido, del abandonado por la traición de sus antiguos cofrades de parto. Felicitémosle, porque nos ha demostrado que todavía hay sobre la tierra abnegación y fidelidad; y felicitémonos de poder contar, con los dedos naturalmente, a otro heroico surrealista. No todos los días nos es dada la dicha de palpar una existencia como la de este desmesuradamente rebelde Henri Klotz.

Pero, en vista de que los linotipos no esperan y esta crónica, por su importancia informativa, tiene que ser dada a conocer sin más tardanza, suspendemos aquí la presentación de Klotz, prometiendo en cercano número de nuestro periódico dar detalles exactos de su labor reivindicadora.

Haciendo eco y coro a Efraín Huerta, el ya mencionado autor anónimo de la columna “La viga en el ojo ajeno” de *El Nacional* publica a un costado del editorial sobre Henri Klotz una breve nota irónicamente titulada:

EL AMIGO BRETON

Breton es todo un hombre: él solito ha realizado lo que un legendario joven hindú, que fue a ver a Yama, el dios de la Muerte, y regresó con el secreto del más allá. Sólo que Breton ha hecho más: ha buceado en Freud y ha formado una escuela, la del surrealismo (en buen español), que consiste en exponer cadáveres al sol. Estos cadáveres son imágenes mentales disociadas, personajes vagabundos del subconsciente y emparentados con los alcaloides, ensueños, posiciones horizontales y fumaderos de opio. Pero si Breton es hombre sano, que mira, como nuestro colega, “por el ojo de la llave” lo que hace el subconsciente, sus discípulos en cambio, carentes de un ojo así, andan hurgando con el dedo algún huequecillo en la pared menos gruesa del espíritu, con la curiosidad del loro que aprendió a hablar. Y a veces toman por imágenes disociadas el humo de su propio cigarrillo; confunden unos anteojos con un búho y a la novia con la casera, de donde resulta que son sus propios persecutores y andan huyendo de sí mismos. Sólo de Breton no huyen, porque Breton es su padre putativo y su dios Yama, poseedor único del secreto freudiano y del arte subrealista. Confesemos, sin embargo, que los discípulos de Breton llevan una ventaja: el día que se mueran, realizarán plenamente su “arte”. Verán todo lo que han soñado ver, hasta saciarse, o si no, no se darán cuenta tampoco. ¿No es eso una ventaja?...

En la revista *Futuro*, otra trinchera de Vicente Lombardo Toledano, un artículo anónimo de la sección “El perfil del mes”, julio de 1938, reparte unos crípticos palos a André Breton y a Rubén Salazar Mallén. Sólo reproducimos aquí los que le tocaron a Breton:

¡AHÍ VIENE EL TEACHER!

Por barrios de Peralvillo deambula una pintoresca figura de borrachito, a quienes algunos por broma han apellidado el “teacher”, dio alguna vez clases de lengua inglesa. Sabedor de ello, un destacado reportero de *El Universal* que, probablemente, “venía de hacer lo mismo”, empenóse a entrevistar al “Profesor”, recién salido de una piquera, con objeto de obtener una interviú para los desprevenidos lectores del diario grande. Afortunadamente alcanzó a pescarlo cuando el “Profesor” estaba a punto de dar el diario “costalazo” en la bienolorosa puerta de “La Rusia”. “Río Tlacoyan.”

El surrealista reportero y el “decadente” profesor —no se vaya a confundirlo con el físico André Breton, que vino a México a descubrir los principios activos del vacío— trabaron una amenísima charla, salpimentada de hipos a dúo y finiquitada con un aire memorable, a dos voces, en mitad de la calle que conduce a “La Rusia”. Al siguiente día la gente “bien” de México se desayunaba con una escandalosa “entrevista con un distinguido profesor recién llegado de la URSS”.

Desgraciadamente, probablemente a causa de que el linotipista era también afecto a los viajes de ida y vuelta a “La Rusia” por sólo doce centavos el litro, el artículo apareció “empastelado”: Sólo se alcanzaban a deletrear tres o cuatro manidas frases de don Antonio Caso, de “Pallaritos” el joven, y la impresión personal del reportero con respecto al paraíso soviét... artificial y a bajo precio...

El 7 de julio, *El Universal* anticipa unas conclusiones sobre el viaje de Breton a México. El editorialista Fígaro (Antonio Villalobos), autor de la columna “A punta de lápiz”, se aventura a

predecir: “El fracaso de André Breton”. Anuncia que Breton ha regresado a Francia pero, para desgracia suya, sólo está de viaje en la provincia mexicana en compañía de Trotski y Rivera.

Ahora que André Breton se ha ido y que no puede acusarnos de descortesés al huésped —cosa que a pesar de todo seguimos respetando— habrá que hablar de su fracaso, aunque sólo sea como quien dice al desgaire.

André Breton es un escritor talentoso y un verdadero supercivilizado en sus costumbres. Es autor de una escuela artística que se llama sobrerrealismo (*surréalisme*). Consiste la tal escuela en la revelación de lo inconsciente por medio del arte, ya sea éste dibujo, pintura, escultura, poesía, etc. Proviene, en línea recta, de la teoría freudiana. Breton pretende, pues, crear un arte freudiano, en que prisa sobre todo el mundo de los sueños. Pero como casi todo sueño al ser sometido a la lógica de la realidad resulta un disparate, las obras inspiradas por la escuela de Breton resultan unos disparates fenomenales, despampanantes, apocalípticos. La revista, órgano del sobrerrealismo, que se publica en París y que se llama *Minotauro*, ostenta en su carátula un cuerpo de hombre con cabeza de toro (sin faltarle los cuernos, naturalmente) y se envuelve en una toga negra que más parece sudario. Es algo que produce escalofríos. Pero en el interior y texto de la revista podemos sorprender cosas que convierten a la carátula en una inocente estampa de Epinal. Se ven allí mujeres despeinadas, surgiendo del fondo del Océano en forma de pólipos o de plantas extrañas; narices descomunales, deformadas; ensoñaciones, o mejor dicho verdaderas pesadillas como las que nos sobrecogen cuando por la tarde, a la hora de la siesta, nos quedamos dormidos un minuto. Todo este desparpajo artístico, este disparate psicológico ha surgido en una época en que se considera que lo menos poético y estimable que puede haber es lo que está hecho con la lógica y para el sentido común. Es posible que los artistas modernos tengan razón y no vamos a entrar ahora en la querella, pero mientras no nos acostumbremos a ese estilo, las producciones de los artistas de vanguardia no servirán más que para espantar a los niños y a los filisteos, que formamos la mayor parte de la humanidad.

Por otra parte, Francia —y con especialidad París— constituyen una verdadera fábrica de teorías literarias y artísticas con destino a la exportación. Y no es extraño que los franceses exporten la última novedad en la poesía, en el arte, como nosotros exportamos la última cosecha de bananos o la última tonelada de palo de tinte que se recoge en los vírgenes bosques de Campeche. A veces, estas teorías nos llegan demasiado tarde —un año, diez años, cincuenta años—; otras, como en el caso de Breton, demasiado temprano. Y no tan temprano, porque según parece, el surrealismo ha pasado ya de moda en París. Pero, para nosotros, llegó a destiempo y en condiciones muy desfavorables. Digo esto porque, sin necesidad de teorías surrealistas, nosotros estamos haciendo y escribiendo locuras desde hace mucho. Últimamente, casi puede decirse que no hacemos otra cosa. El mismo Breton se habrá asombrado al encontrar que aquí cualquier dibujante popular fabrica arpías y monstruos tan horribles, y aún más que los suyos. Que se asome, si quiere, al patio de la Secretaría de Educación y verá que más parece un manicomio. Es decir, trató de impresionarnos con una cosa que ya conocíamos, aunque con distinto nombre.

La introducción de teorías y escuelas literarias en México es algo que casi nunca falla. Pero requiere tiempo. El francesismo ya nos había invadido, desde antes. Pero si algunos todavía no han digerido a Victor Hugo (véase cómo lo citan a cada rato los oradores y los periodistas), ¿cómo queremos ser ya sobrerrealistas, dadaístas, tatatistas? Recuérdese que apenas ayer, Gide que no pertenece a ninguna escuela, como no sea a la de los que escriben bien, estaba de moda y sin embargo no entraba en el gusto de las “masas” (quiero usar un término de moda, también). Si apenas se está digiriendo a Victor Hugo y Gide aún no entra en turno, ¿cómo habríamos de volvernos sobrerrealistas, de la noche a la mañana y sin previo aviso siquiera?

El fracaso de André Breton estaba, pues, determinado. Que recoja sus materiales de exportación y que se conforme, durante su viaje, con haber aprendido algo de nosotros, ya que nada nos pudo enseñar.

Una vez más, el viernes 8 de julio, “La viga en el ojo ajeno” de *El Nacional* se lanza contra Breton con un comentario que alude al

artículo de “Fígaro”. El sarcasmo se asoma en el título:

ALGO NOS HA ENSEÑADO

“Que se conforme con haber aprendido algo de nosotros, ya que nada nos pudo enseñar”, dice en letras de molde “aquel que ayer no más era una flor” y que gusta de hacer todas sus cosas a punta de lápiz. (Y esto último no quiere decir que tenga punta.) ¡Cómo! ¿Qué es eso de que nada nos ha enseñado Breton? Y, ¿qué es eso del fracaso de Breton? Nosotros insistimos en que el discutido francés no sólo aprendió mucho de nosotros, sino que nos ha “enseñado” algo muy importante, de luminosas líneas aerodinámicas; algo que nunca sospechamos a pesar de todas nuestras sospechas. Porque Breton nos ha “enseñado” en forma por demás “elegante” que no sólo hay en México quien pueda escribir sobre el turismo vernáculo, paseándose impunemente en la selva, sino que también puede, y por poder, escribe acerca del sobrerrealismo. Ya nos parece escuchar a Breton: “He aquí que ustedes tienen un crítico ‘lapizlazuleante’ del sobrerrealismo. ¿Cómo debo decir esta palabra en español? Pero no discutamos ahora. Expongamos. Tienen ustedes un crítico que se las trae. Me hace vivir ratos deliciosos. A través de su temperamento he conocido este país maravilloso. Mas debo confesar que me llevo una desilusión profundamente amarga. Ha dicho ese señor de mí que soy un ‘verdadero supercivilizado en mis costumbres’ y que, además, soy un escritor de talento. Pero no discutamos: exponamos. Alguien me informa que la frasecita esa sobre mi supercivilización, se debe única y exclusivamente a cuestiones de azúcar, de mermelada afrodisiaca. Que se trata de un escritor ‘elegante’ en sus costumbres aerodinámicas que desea congraciarse conmigo, en lo que respecta, no a mi arte, sino a mi manera de vestir y de ponerme el sombrero. Es cierto que él no lo usa, pero sé que ha elogiado a los tabasqueños porque se colocan de lado el sombrero. Perdonadme. Márchome fracasado, pero con la enorme satisfacción de ver que en México mis doctrinas son objeto de estudio y de análisis serios y vigorosos.”

Y hablando en plata, Breton tiene la razón. Nosotros creímos que sólo se habla de turismo en México.

Dos días después, el 10 de julio, Efraín Huerta prosigue su anunciada crónica de Henri Klotz en el valle de México. Esta vez, se titula: “Desventuras y suicidio de Henri Klotz” y acentúa la nota fársica hasta el punto de volver incomprensibles los argumentos de la discusión. Por lo demás, está claro que no es una voluntad de discusión la que anima semejante editorial de *El Universal*, sino, simplemente, la consigna militante de “atacar a Breton”.

Triste misión la nuestra, de narrar con brevedad las desventuras y el inevitable suicidio de nuestro amigo Klotz. No quisiéramos hacerlo. Pero el deber informativo es más fuerte que nuestra voluntad de no hacer nada. Hay deberes que se cumplen hasta con alegría; los hay que nos apasionan como si de amar se tratara; y se dan deberes que, por ineludibles, pesan como una tonelada de piedra sobre la conciencia. A estos últimos pertenece el de hoy. ¿Por qué, nos preguntamos angustiados, Henri Klotz sólo era conocido nuestro y ningún reportero le prestó el interés suficiente como para hacerse su amigo y no abandonarlo a sus tribulaciones? ¿Y por qué el afán de evitar escribir sobre seres desventurados y su muerte? No somos egoístas. Al contrario: más ampliamente ya no podemos obrar. Pero es que Klotz, tipo caótico de la posguerra, si resucitase, nos reclamaría airado por no escribir acerca de sus últimos días. Y siendo los surrealistas como son, capaces hasta de tomarse en serio ellos mismos, mejor será que digamos, temerosamente, nuestras visiones finales de la vida del héroe. Aclaremos que ni de sus desventuras, ni de su estruendoso suicidio tenemos la culpa. También él, a su debida hora, se encontró solo en la cubierta de la lancha surrealista. No le salvó ni su contextura de habitante de las nubes, ni aun le dieron una mano quienes estaban obligados a dársela.

Henri Klotz, haciendo gala de su independencia, no se puso en contacto desde luego con M. Breton. (Temía encontrarse con Diego Rivera y decirle que es, además de un “monstruo de inteligencia” [Elie Faure], un caso extraordinario de clownería, demostrándoselo con la publicación “Choque”, en la que apareció un artículo del pintor de Coyoacán, afirmando que el surrealismo es un arte de maricones.) Klotz

dejó correr el tiempo, pensando en mítines de calle y preparando manifiestos a la Nación. Sí pensó encontrarse con Efrén Hernández, ya que en su *Breve historia de la literatura americana*, Luis Alberto Sánchez asegura que el autor de “El señor de Palo” es un “joven escritor surrealista, autor de un cuaderno promisor, titulado ‘*Tachas*’, solfeo de prosa joyciana”. Pero no encontró a Efrén, y, un tanto decepcionado, se echó a buscar prosélitos entre los habitantes de la Alameda Central, sitio en que se apareciera, una noche cruda de verano, el fantasma doloroso del Perro Andaluz. Y halló una docena de pioneros criollos del Surrealismo, jóvenes dispuestos a emprender la cruzada reivindicadora. Unas cuantas inspiradas frases de Kloz y un regular almuerzo bastaron para convencerlos.

El primer mitin se llevó a cabo ante la impasibilidad del Benemérito Juárez, a quien los ángeles aún no acaban de coronar. La cosa principió apaciblemente, hasta que nuestro moderno templario abordó las cuestiones fundamentales y espinosas del Surrealismo. Entonces el desorden, como una porción de olas rebeldes, se hizo poco a poco dominador, no sólo del bien luminoso Hemiciclo, sino de toda la Avenida. Fueron los setenta limpiabotas de la Alameda, con su prodigiosa intuición, los alborotadores. Los siseos y los gritos de reprobación alcanzaron tal poder, que los escasos mercenarios de Kloz aconsejaron a éste prudencia y siempre prudencia. Pero Kloz no escuchó los sabios consejos de sus alquilados, siguiendo fogosamente la exposición de la doctrina y lanzando centenas de salivazos intelectuales a los estultos desorientados que sólo han visto en M. Breton un “chiflis” y no llegan, en su ceguera, a percibir el carácter evangélico y noble del gran poeta francés.

Pero en un momento sublime las dóricas columnas estriadas temblaron y agotóse la paciencia marmórea de los leones del monumento; un frío viento de tragedia sopló; las mujeres sufrieron un ataque de histeria agudísima y los hombres sintieron que habían perdido para siempre la facultad de soñar, y que de ahí en adelante serían como dice Platón que eran los habitantes de la Atlántida. Desencadenóse el huracán: la multitud curiosa y furiosa obligó a Henri Kloz y a sus ocasionales partidarios a huir. Lentamente, con esa lentitud guardiana del quebranto moral, se renovó la tranquilidad; los leones de mármol siguieron en

reposo y las columnas apaciguáronse. Juárez el Impasible continuó siéndolo.

Poco más tarde se supo que Kloz y su cuadrilla eran perseguidos por la policía. Las escenas que presenciarnos fueron épicas. Los silbatos de los fieles guardianes del orden entremezclábanse con la desesperante sirena de los hombres del fuego, también partícipes en el film. Las rotativas dieron a luz escandalosas extras, en que se hablaba del orden subvertido y perturbación de la paz pública; los bares y los cafés donde la intelectualidad se reúne se despoblaron; tembló oscilatoria y estrepitosamente una vez más; los pegasos, aprovechándose de la confusión, emprendieron el ansiado vuelo; pasó sobre la ciudad un hálito de sobrenaturalidad, como si los dioses del Olimpo protestaran por la agresión hecha a uno de sus más distinguidos miembros.

Pero, como dijera un húsar de la muerte, órdenes son órdenes. Y la policía (¡Síganlo por el aire en bicicleta, aunque no sepan Astronomía!), la policía secreta y uniformada prosiguió la persecución, con tal saña que cualquiera hubiera dicho que andaban en busca del sátiro redivivo de Dusseldorf. Y en verdad que la huida de Kloz y testaferreros semejó un trozo de una de esas películas de episodios que otra vez comienzan a estar de moda. Cuando ya, a la altura del Banco de México, creían los policías atraparlo, Kloz ordenaba a cualquiera de sus secuaces que le protegiera, entregándose, la retirada. La velocidad de Kloz era demoniaca; ni sus mismos pandilleros supieron cómo ni cuándo lo perdieron de vista. El caso es que en un momento, “el Zócalo, en el que cabe la más recia tempestad”, viose repleto de un público ansioso que contemplaba a un joven desmelenado escalando la fachada de la Catedral; que pronto llegaba hasta el amarillento reloj y abrazaba a la más hermosa de las estatuas, quizá la Esperanza, esculpidas por Tolsá; que, dominando el vacío y la angustia trepidante de la multitud, gritaba que iba a morir por un ideal sacrosanto y que jamás el mundo, del cual se llevaba una impresión asquerosa, volvería a tener noticias suyas.

Y el espectacular suicidio consumóse. Kloz se lanzó al aire “planeando” y cuando estaba a diez metros del suelo, se evaporó cual tenue suspiro de muchacha, igual que deben evaporarse los auténticos surrealistas al morir.

Las calles asfaltadas parecieron pocos minutos después anchos ríos de

lágrimas. Algunos timoratos hablaron del Anticristo y nosotros, acongojados, comenzamos apresuradamente una invocación al recién desaparecido.

EL VIAJE A MORELIA, PÁTZCUARO Y GUADALAJARA

¿DÓNDE estaba Breton y qué hacía mientras le llovían dardos en la capital? El poeta paseaba por el estado michoacano en busca de unas estatuillas de Chupícuaro que había descubierto en casa de Diego Rivera. Van Heijenoort nos recuerda que “esas estatuillas de barro, de apenas unos diez centímetros, representan mujeres desnudas, engalanadas y voluptuosas. Sus ojos almendrados y su sexo están moldeados con pequeñas tiras de barro adheridas”. ¿Estaba el poeta en franca huida de la viciada atmósfera de la capital, instalado en el turismo y la erótica búsqueda arqueológica? No, sólo se había adelantado unos días a la cita con Trotski en Pátzcuaro. André Breton y Jacqueline Lamba salieron a principios de julio, debidamente escoltados por Van Heijenoort, que conducía el automóvil que Trotski les había destinado. Una vez más, los pocos detalles del viaje se lo debemos al testimonio del holandés quien, de esos días previos a la estancia en Pátzcuaro, sólo refiere el siguiente episodio. Era la época de lluvias y, para adentrarse hasta los pueblitos susceptibles de surtir a Breton con estatuillas, tuvieron que tomar caminos de terracería. En un momento, el coche se atasca y sólo gracias a la ayuda de campesinos, logran sacarlo del fango y regresar a Pátzcuaro. Van Heijenoort, con una mezcla de asombro y de burla, cuenta: “Cuando ya habíamos logrado ponernos en marcha, Breton me dijo: ‘Para mí es muy simple, yo habría dejado todo y habría seguido a pie’. Eso me pareció extraño:

¿Dónde habría ido en ese campo mexicano?” Quizá Breton hubiese repetido gustosamente la expedición de 1921 a Saint-Julien-le-Pauvre sin darse muy bien cuenta de que el campo mexicano dista de ofrecer las mismas condiciones de paseo que la Beauce francesa... Seducidos por las ineludibles atracciones turísticas del lugar, una noche rentan una lancha para cruzar el lago hasta la isla de Janitzio y comer pescado blanco.

Hay que suponer que Trotski hizo un alto en la ciudad de Morelia antes de reunirse con Breton en Pátzcuaro. Una noticia publicada en primera plana de *El Popular*, el 19 de julio, permite reconstruir el periplo:

Por telegrama llegado al Comité Nacional de la Confederación de Trabajadores de México, procedente de Morelia, se conocieron las actividades que ha desarrollado en aquella localidad León D. Trotzky [sic], quien, acompañado de Diego Rivera, está tratando de sorprender a las masas trabajadoras.

Cinco días permaneció en aquella localidad, haciéndose visitar por elementos sin partido y a quienes exhortó para que luchen en contra del camarada Lombardo Toledano, pretextando para esa exhortación el que nuestro camarada y Director de *El Popular* se encuentra al servicio de Moscú.

Después de su estancia en aquella localidad, pasó a Pátzcuaro y se sabe que de allí irá a Guadalajara con el fin de seguir en esa propaganda.

Ninguna de las denuncias de la CTM menciona el nombre de Breton como acompañante de Trotski en Morelia. Por lo tanto, es probable que, como lo señala Van Heijenoort, Breton se haya adelantado a Trotski por unos días y que el punto de reunión haya sido Pátzcuaro. Huelga insistir en que los comunicados de la CTM sólo tienen para nosotros un valor informativo sobre los desplazamientos del grupo.

En Pátzcuaro se alojan en un hotel que, como los hay en esa ciudad michoacana, es una gran casa antigua con una decena de habitaciones y un jardín, cuyo pasto desciende hasta las aguas del lago. Se planean unas conversaciones nocturnas sobre arte y política, que hubieran constituido una posible publicación, previsiblemente titulada: “Conversaciones de Pátzcuaro”. Se entiende que dichas conversaciones pretendían ser un ensayo oral de la redacción del *Manifiesto* que todavía estaba en vías de elaboración. El proyecto de publicación abortó principalmente a causa de la interrupción de las conversaciones, debido a la enfermedad que recluyó a Breton durante varios días. Sólo se efectuó la primera ronda nocturna y versó sobre la disolución del arte en la sociedad futura. En ella, Trotski fue casi el único en hablar; se mostraba confiado en que después de la revolución, ya avanzada la construcción de una sociedad marxista, todos se volverían artistas y el arte estaría asimilado a la vida cotidiana. No es difícil adivinar el escepticismo de Breton ante semejantes afirmaciones. Como Trotski se retiraba temprano a dormir, Van Heijenoort se quedaba conversando y paseando con Breton por los jardines del hotel. Cuenta que Breton le confió: “¿No cree usted que siempre habrá gente que querrá pintar sobre un cuadrito de tela?” No sabemos lo que Van Heijenoort, la fiel y leal sombra de Trotski, le contestó ni, por lo tanto, los reparos que hubiera formulado Breton.

La segunda sesión no se efectuó al día siguiente. Breton enfermó: de fiebre y afasia. Tal vez adivinaba que el momento del enfrentamiento había llegado y “prefirió” la enfermedad a una posible ruptura. Es curioso observar cómo los dos personajes, cada quien a su manera, rehúsan una ruptura que, sin embargo, parecen vislumbrar en cada discusión. Se cuenta que, en Pátzcuaro, Trotski adscribió emociones humanas a un perro que pasaba frente a la selecta comitiva. A modo de broma, Breton le discute su visión

antropomórfica, “incompatible con el pensamiento materialista”. Pero, en los casos serios, Breton cede, huye, calla o enferma. También Trotski evita la ruptura, sin duda por la estima que siente hacia Breton y, sobre todo, por la importancia que tienen para él la redacción del *Manifiesto* y el subsecuente nacimiento de la organización internacional. En el barco de regreso a Francia, Breton le escribiría a Trotski una carta en la que explica la razón de su momentánea afasia:

Esta inhibición se debe ante todo, quisiera que lo entendiera muy claramente, a la admiración sin restricciones que usted me inspira. Sólo fue, en esos días, el reverso de la medalla. Así, a menudo, me he preguntado lo que sucedería si, a pesar de la imposibilidad, me encontrara frente a frente con uno de esos hombres gracias a los cuales modulé mi pensamiento y mi sensibilidad: digamos, por ejemplo, Rimbaud o Lautréamont. Me sentía, entonces, de pronto privado de mis medios, presa de una perversa necesidad de ocultarme. Es lo que llamo para mí, en recuerdo del *Rey Lear*, mi “complejo de Cordelia”; no se burle, es un fenómeno de mi naturaleza, orgánico y, creo, irremediable. Usted es precisamente uno de esos hombres y quizá —no estoy seguro a causa de Freud— el único vivo.

Años después, cuando Breton evoca la figura de Trotski para André Parinaud en las célebres *Conversaciones*, puntualiza que Trotski no tenía sino una comprensión muy mediana del problema artístico. No oculta las diferencias que tuvieron:

[Trotski] visiblemente sufría cuando cualquiera de los dos [Rivera y Breton] se detenía a tocar una vasija precolombina. Todavía recuerdo la mirada sancionadora que dejó caer en Rivera cuando éste sostuvo (algo que no tenía nada extravagante) que el dibujo no había sino declinado desde la época de las cavernas, y cómo tronó una noche en que nos abandonamos a pensar en voz alta delante de él que, una vez instaurada la

sociedad sin clases, nuevas causas de sangrientos conflictos, es decir causas ajenas a las económicas, no dejarían de surgir. Pero éstos eran desacuerdos fugitivos que no dañaban la armonía de nuestras relaciones.

Octavio Paz, en su ya citado ensayo: “Estrella de tres puntas: el surrealismo”, insiste en la casi insalvable dificultad que entrañaba la colaboración: “A pesar de la amplitud y generosidad de miras de Lev Trotski, la verdad es que demasiadas cosas separaban al materialismo histórico de la posición surrealista”.

Por lo pronto, Jacqueline Lamba cuida de Breton con un esmero que tal vez haya estado ausente de los últimos años del matrimonio. En una entrevista telefónica con Hayden Herrera, biógrafa de Frida Kahlo, Jacqueline Lamba recuerda la atmósfera de los días en Pátzcuaro:

Nos portamos [Frida y Jacqueline] como dos colegialas, pues Trotski era muy estricto. No podíamos fumar, por ejemplo. Él nos dijo que las mujeres no debían fumar. Frida, de cualquier forma, encendía un cigarro, pero como sabía que él haría algún comentario, abandonábamos la habitación y nos íbamos a fumar afuera. Ambas queríamos a Trotski. Exageraba en todo y era muy anticuado.

El 10 de julio, Trotski recibe la visita de un grupo de maestros. Uno de ellos lo había reconocido y quiso honrarlo con los cantos tarascos de sus alumnos. Además, le pide a Trotski una colaboración escrita para el pequeño periódico *Vida*, órgano de los maestros michoacanos. El episodio, más bonachón que político, sin embargo despierta otra reacción de la CTM que denuncia públicamente los “actos de propaganda” de la IV Internacional. El martes 19 de julio, después del regreso de Trotski a la capital, el periódico *El Nacional* publica una nota titulada:

TROTSKY, AUTOR DE AGITACIÓN

Los grupos obreros de Michoacán y Jalisco comunican a la CTM que propaga la IV Internacional

La Federación local de Trabajadores de Morelia telegrafió a la Confederación de Trabajadores de México, informando que León Trotsky, en compañía de Diego Rivera y otros elementos que le son afines, estuvo haciendo propaganda a favor de la Cuarta Internacional, tanto en Morelia como en la población de Pátzcuaro, sin que las agrupaciones locales hubieran puesto la menor atención a las actividades del agitador ruso.

También las agrupaciones obreras de Guadalajara informaron a la CTM que Trotsky, Rivera y sus acompañantes, están desarrollando idénticas actividades en la ciudad tapatía, sin contar con el asentimiento de las clases proletarias organizadas.

Con tal motivo la central obrera de que se trata se dirigirá a la Secretaría de Gobernación, haciéndole ver las actividades que, a pesar de su condición de refugiado en el país, está desarrollando el que fuera Comisario de guerra de la URSS, cuya expulsión tratan de conseguir otros elementos radicales que no están de acuerdo tampoco con las tendencias de la Cuarta Internacional.

La respuesta de Trotski no se hace esperar y al día siguiente, el miércoles 20 de julio, envía al mismo periódico la siguiente aclaración:

DECLARACIONES DEL EXILIADO RUSO LEÓN TROTSKY ACERCA DE SUS ACTIVIDADES EN MÉXICO

El exiliado ruso L. T. nos envía las siguientes declaraciones:

A propósito de mi nuevo complot.

Durante los 18 meses de mi estancia en este hospitalario país he sido acusado de una serie de complots terribles.

Hace unos meses el señor Toledano declaró en un mitin que yo estaba preparando la huelga general contra el gobierno del general Cárdenas. Ni más ni menos.

El jefe del Partido Comunista (se llama, según creo, Laborde) declaró en una manifestación pública que yo estaba en un complot fascista con los generales Cedillo y... Villarreal.

Al día siguiente, cada uno de los señores acusadores rechazaba su propia acusación, como una colilla, la olvidaba él mismo, e iba a nuevas invenciones.

Actualmente está en el orden del día mi viaje de vacaciones a Pátzcuaro, Jiquilpan, Guadalajara y Morelia. Ahora me acusan no de preparar la huelga general ni de insurrección fascista, pero sí... de viajar en México, hospedarme en hoteles, encontrarme y hablar con ciudadanos mexicanos. ¡Sí, yo realmente cometí todos estos crímenes! Agregó que los realicé con gran satisfacción.

De parte de las diversas capas de la población: obreros, maestros, militares, artistas, autoridades estatales y municipales, yo no encontré sino la atención y la hospitalidad que caracterizan en general tan vivamente a los mexicanos. En Pátzcuaro unos maestros que habían ido a vernos a Diego Rivera y a mí, por su propia iniciativa, se entretuvieron conmigo sobre la situación en la URSS, y en particular sobre la educación popular. Yo les expuse las mismas concepciones que ya he expresado muchas veces en mis libros y artículos. Para asegurar la precisión necesaria les di una declaración escrita que yo adjunto. Ninguno de esos maestros, en la medida que yo sé, ni se consideró ni se dijo “trotskista”.

No conoce al Dr. Atl

En Jiquilpan, Guadalajara y Morelia, desgraciadamente no tuve tales encuentros, pues en cada uno de esos sitios estuve solo unas horas. En Guadalajara, el centro de operaciones de mi “complot”, fue el Palacio Municipal, la Universidad y el Hospicio, donde vi los frescos de Orozco. Mucha gente se acercó a mí para pedirme autógrafos o simplemente para

estrecharme la mano. A algunos de ellos les pregunté sonriendo, como lo había hecho en Pátzcuaro: “¿No teméis acercaros a un contrarrevolucionario y fascista?” A esta pregunta recibí una respuesta casi invariable: “ningún hombre cuerdo lo cree”. Es inútil decir que esta contestación me proporcionó una gran satisfacción moral.

En lo que concierne a mi “conspiración” con el Dr. Atl, yo puedo solamente decir que aprendí por primera vez su nombre por las últimas “revelaciones”. Nunca me encontré con el Dr. Atl y no tengo el honor de conocerlo.

No dudo que esta declaración mía, que contiene la refutación de una nueva falsa denuncia, sea interpretada por los denunciantes como una “intervención en la vida interior de México”. Pero ese procedimiento no engañará a nadie. Yo hice una promesa determinada al gobierno de este país, es decir, al Gobierno del general Cárdenas, y no al gobierno de Lombardo Toledano. Nadie me ha dicho que el señor Toledano tiene asignada la tarea de fiscalizar mi conducta. Nunca hice el compromiso de callarme sobre las calumnias y los calumniadores. Me reservo el derecho, en mi casa como durante mis viajes, de respirar el aire mexicano, de encontrarme con ciudadanos de este país, de entrometerme con ellos, de visitar los monumentos de arte y cuando lo considero necesario, fustigar públicamente y con sus nombres a los “demócratas”, “socialistas” y “revolucionarios” —¡oh, ignominia!— que han tomado la misión de llegar por la mentira y la calumnia a entregarme en las manos de la GPU.

Coyoacán, 19 de julio de 1938

Hay que observar cómo Trotsky protege a Breton y no lo involucra nunca en las declaraciones públicas. De Pátzcuaro, el grupo siguió hasta Guadalajara. Una confusión de fechas y de circunstancias enturbia esta etapa del viaje. Van Heijenoort y, con él, los biógrafos de Breton (*cf.*, por ejemplo, Henri Béhar, *André Breton, le grand indésirable*, 1990) sitúan el viaje a Guadalajara a principios de junio, es decir, un mes antes del viaje a Pátzcuaro. Pero, periódicos de Guadalajara como *Las Noticias* y *El Globo*, registran en sus secciones de “Viajeros” la llegada de Breton y

Rivera a la capital tapatía el miércoles 13 de julio. Así, el jueves 14, *Las Noticias* publica la escueta nota: “Arribaron ayer a bordo de automóvil, procedentes de la capital de la República, el poeta francés Andrée [sic] Breton y su esposa la señora Jaqueline [sic] de Breton y el pintor Diego de Rivera [sic] y su esposa la señora Frida Kahlo de Rivera”. Varios días después, el lunes 18 de julio, el mismo periódico informa: “Acompañado de su señora esposa regresó ayer a la metrópoli, el pintor Diego de Rivera”. Por su lado, el reportero de sociales de *El Globo* nos hace saber que: “Andrés [sic] Breton y señora” se alojaron en el hotel Imperial, pero contradice a su colega de *Las Noticias* al indicar el miércoles 13 de julio como la fecha de salida del hotel de la pareja Breton. Puede tratarse de una errata de ubicación de la noticia entre las dos columnas de “Llegaron” y “Salieron” del hotel Imperial que, día a día, publicaba el periódico a modo de reseña de la vida social de la capital tapatía. Lo cierto es que los dos periódicos registran la estancia en la primera quincena de julio. ¿A qué versión atenerse? La de Van Heijenoort tiene congruencia desde el punto de vista de la relación entre Trotsky y Breton-Rivera y en cuanto al difícil “parto” del *Manifiesto*. Pero no habría razón para poner en duda las fechas brindadas por los dos periódicos locales. Si nos atenemos a la información periodística, la estancia en Pátzcuaro sería anterior a la de Guadalajara y esta cronología modifica sustancialmente la relación presentada por Van Heijenoort. El periplo hubiera tomado la pintoresca carretera que, vía Morelia, comunicaba entonces la Ciudad de México con Guadalajara. La comitiva se hubiera detenido primero en Pátzcuaro, para luego seguir hasta Guadalajara. De ser así, como se verá, las “conversaciones de Pátzcuaro” y la afasia de Breton hubieran sido anteriores a la amenaza de ruptura que, en Guadalajara, divide al grupo en dos bloques: Trotsky por un lado y Breton-Rivera, por el otro.

La versión de Van Heijenoort refiere que las parejas Trotsky y

Breton salieron de Coyoacán con una restringida comitiva en dos automóviles. El propósito era alcanzar a Diego Rivera que ya se encontraba en Guadalajara. En el primer automóvil iban Joe Hansen, el conductor, con Breton a su lado y, en el asiento trasero, León y Natalia Trotski. El coche que los seguía, llevaba a Van Heijenoort, a Jacqueline Lamba y a Frida Kahlo. La idea de Trotski era aprovechar las largas horas de carretera para revisar el *Manifiesto*, cuya redacción había encargado a Breton. Después de dos horas de viaje —cuenta Van Heijenoort— el primer coche se detiene. Hansen baja y le dice al holandés: “The old man wants you”. A su vez, desciende Breton y se dirige hacia el segundo automóvil. Dice Van Heijenoort: “Nos cruzamos. Sin decirme nada, hizo un gesto de asombro, como de alguien que no comprende lo que sucede”. Añade que tampoco hubo explicación del incidente por parte de Trotski. Van Heijenoort infiere que el roce se debió a la insistencia de Trotski para que Breton le enseñara un esbozo del *Manifiesto*. En otra parte de sus memorias, Van Heijenoort comenta la situación que se complicó a partir del segundo encuentro entre Trotski y Breton:

Poco después Trotski comenzó a apurar a Breton para que le presentara el proyecto de manifiesto. Breton, con el aliento encendido de Trotski en la nuca, se sentía paralizado y no podía escribir. “¿Tiene usted algo que mostrarme?”, preguntaba Trotski cuando se encontraban. Se creó así una situación en la que Trotski venía a desempeñar el papel de maestro de escuela ante un Breton alumno recalcitrante que no había hecho su tarea. Breton estaba acongojado. La situación se arrastraba, y él se sentía completamente paralizado. Un día, en casa de Diego Rivera, me llamó aparte y me dijo: “¿No escribiría usted ese manifiesto?” Yo me negué para no hacer todavía más confuso el asunto.

El error de Van Heijenoort probablemente se deba a una confusión en el orden de las etapas. ¿Dónde había sucedido, entonces, el incidente entre Breton y Trotski a bordo del automóvil? Por un lado, Van Heijenoort afirma que Breton y su esposa se adelantaron a Trotski en el camino a Pátzcuaro y, por el otro, sostiene que la comitiva íntegra salió de Coyoacán hacia Guadalajara. Por un lado, afirma que Diego Rivera ya se encontraba en la capital tapatía y, por el otro, los telegramas de la CTM señalan su presencia en Morelia y Pátzcuaro junto con Trotski. Es evidente que una confusión empaña la memoria cronológica de Van Heijenoort.

La actitud de Breton en Pátzcuaro no se debía a una falta de valentía o de claridad sobre el contenido que quería imprimirle al *Manifiesto*, sino a un bloqueo físico y mental que, según él, sólo había sentido una vez en su vida: frente a Freud cuando, en 1921, lo visitó en Viena, y que cobraba la apariencia de una afasia momentánea. Hay que añadir, en descargo de Breton, que esos últimos días en la Ciudad de México no habían estado exentos de presiones y de acosos, tal vez no muy favorables a la disposición y la disponibilidad necesarias para sentarse a redactar una primera versión del *Manifiesto*. Pero también es cierto que una extraña resistencia rayana en la inhibición que le provocaba Trotski, le impedía poner en el papel las ideas que les satisficieran a los dos. ¿Breton temía decepcionar a Trotski? ¿O temía la discrepancia que pudiera llevar hasta la ruptura? El encuentro con Trotski estaba, para él, a la misma altura decisiva que cuando había estado frente a frente con Freud. Tal vez temiera que este segundo se saldara con la misma incompreensión y desilusión que el primero.

En Guadalajara, Trotski se encargó de mostrar sus distancias con respecto al grupo Breton-Rivera. Retomando el símil de Van Heijenoort, Trotski pretendía así “castigar” a sus alumnos traviesos e incumplidos. Difícilmente imaginamos a las grandes figuras de la

Historia presas de reacciones pueriles, pero tal parece que éste fue el patrón de conducta de la comitiva que visitó Guadalajara y sus alrededores. Al cruzarse por las calles o los mercados, los dos grupos formados por los Trotski y sus guardaespaldas por un lado y por los Rivera y los Breton por el otro, se lanzaban miradas sesgadas de mutua reprobación. Trotski tuvo una entrevista con Orozco al día siguiente de su llegada a la capital tapatía y a la que, por supuesto, no asistieron ni Rivera ni Breton. Orozco pintaba unos murales en la Universidad entonces. Al salir de la visita, Trotski exclamó: “¡Es un Dostoyevski!”, un elogio indirecto que tal vez hiriera el orgullo de Rivera.

Según el jalisciense Víctor Arauz, entonces fotógrafo y asistente de Orozco, la invitación a conocer los murales de la Universidad partió de Orozco. El pintor mandó a su ayudante al hotel Imperial para recoger a los visitantes y llevarlos al Paraninfo de la Universidad. En el hotel, después de pasar varias aduanas de cateo, Víctor Arauz se encontró frente a Trotski y le participó la invitación, que éste aceptó gustosamente. Breton y Rivera no estaban en el hotel: se encontraban de paseo en Chapala. Víctor Arauz cuenta que los primeros momentos de la visita fueron cordiales pero que, hacia el final, una discusión en inglés se inició entre Trotski y Orozco. Nuestro testigo, que desconocía el idioma, no pudo captar con exactitud la naturaleza de la controversia, pero asegura que tenía como objeto algunas escenas pintadas por Orozco. También asegura que la posterior visita de Breton y de Rivera a los murales se realizó en ausencia de Orozco.

A su regreso a Francia, en las páginas que redactó para *Minotaure* sobre sus impresiones de México, Breton haría una reflexión sobre el arte de Diego Rivera a modo de apóstrofe:

Diego, mi muy querido amigo, comprendo perfectamente su pensamiento y admito que en semejante campo no pueda usted seguirme hasta el

meollo de mis resistencias. En México todo lo que atañe a la creación artística no está manoseado como aquí. Para ello me basta juzgar su obra, única en el mundo. Usted estaba, se sabe que no puede dejar de estarlo, en buen camino. Usted tiene, sobre todos nosotros, la ventaja de participar de esta tradición popular que, a mi juicio, sólo quedó viva en su país. Este sentido nato de la poesía, del arte tal y como debería ser, tal y como debe estar hecho por todos y para todos, y cuyo secreto perdido desesperadamente buscamos en Europa, sin duda le pertenecen y, para convencerse de ello, basta verlo tocar un ídolo tarasco o sonreír, con esta sonrisa grave que no tiene parangón, frente al extraordinario despliegue de los lujos de un mercado. Está claro que usted está ligado por raíces milenarias a los recursos espirituales de esta tierra, tan querida para mí como para usted. Esto es lo que le permitió proyectar una luz tan poderosa no sólo a través de su persona, sino también en el destino de México, y elevarse a una conciencia siempre más alta de la marcha del universo. Esto es lo que hace que plásticamente todo tema siempre haya estado a su altura, que haya podido tratar la historia como los antiguos anatomistas trataban al hombre. En su atlas gigantesco por siempre abierto en los muros interiores de los edificios de México, de Cuernavaca, de Chapingo, pude seguir con los ojos maravillados de la infancia la progresión concreta del hombre en el tiempo, tal y como supone y trasciende a la vez la progresión del tiempo en el hombre. Allí entendí como por primera vez el juego apasionante de los organismos sociales; allí también vi por vez primera cómo un corazón latía *en rojo*.

Desde hace algunos años, Diego Rivera ha abandonado la pintura mural por la de caballete, retrato o paisaje. La causa de este abandono debe buscarse del lado de la política. Me parece que puede atribuirse, no a la pérdida, sino al retroceso duramente resentido de algunas esperanzas. En efecto, el arte moderno del mural debe justificarse a un tiempo desde la perspectiva de la pintura y de la enseñanza. Puede sacar partido de la efervescencia pero se rompe en lo aberrante, por eso no puede sino ser el arte de una época determinada [trad. F. Bradu].

Por *Souvenir du Mexique* sabemos que Breton visitó los frescos de Orozco. Su opinión, totalmente favorable al arte de Rivera, en

cambio es más que mitigada ante el trabajo de Orozco:

[...] Un gran artista como José Clemente Orozco, que no supo convencerse a tiempo como Rivera, actualmente se abisma en la más triste manía caricatural. Pude ver en Guadalajara uno de sus últimos murales que denota una técnica extrañamente debilitada y un carácter tan ambiguo que da lugar a las peores interpretaciones. Marx, Engels, Lenin, Trotski aparecen retratados, no con sus verdaderos rasgos, sino con los de máscaras de carnaval que las necesidades de una época reaccionaria hubieran moldeado y coloreado ferozmente a su imagen. Por lo demás, sus ropas están sembradas con suásticas. Cualquiera que sea el crédito que deba dársele a la paradoja española, según la cual la fe se manifiesta todavía y sobre todo en la blasfemia, es indudable que la exposición de semejante obra, aun si fuese inspirada por la desesperanza, se vuelve ilícita a partir del momento en que está destinada a ser vista por todos los ojos [trad. F. Bradu].

Al menos durante la estancia en Guadalajara, Rivera no parece ofendido por la visita de Trotski a Orozco ni por el distanciamiento que les propina. Es más, se antoja que Rivera y Breton se regocijan de poder vagar con toda libertad por la ciudad tapatía y abandonarse a la búsqueda de arte y curiosidades, frente a las cuales Trotski se muestra poco sensible como si, además, sintiera algo de envidia hacia la estrecha relación entre los dos artistas. De la vagancia por Guadalajara, Jean-Clarence Lambert comenta en el ya citado artículo:

Con Diego, Breton conocería en Guadalajara una de esas moradas misteriosas por las que manifestó predilección toda su vida. Se trata de un palacio barroco, aunque ya degradado y ocupado por indigentes sin vivienda. Breton lo bautiza Palacio de la Fatalidad y añade que es “víctima de quién sabe qué enfermedad parasitaria de la especie más demoledora”. Por la precisión con que lo describe seguramente representa

para él una de las experiencias más sorprendentes que haya tenido en México. El Palacio de Guadalajara ocupa un sitio de elección en la lista de lugares mágicos que lo cautivaron y en los cuales la imaginación y percepción intercambian sus datos: la Mansión de Ango en las primeras páginas de *Nadja*; el Palacio Ideal del Facteur Cheval, el Castillo constelado de Praga en *L'Amour fou* y el castillo del Marqués de Sade en Lacoste. Esos lugares mágicos son “conquistas hechas por la imaginación en el reino de la realidad”, como lo dice en *Il y aura une fois*. Este último texto, fundamental por más de un concepto, incluye también la célebre definición: “Lo imaginario es lo que tiende a volverse real”, hermosa profesión de fe en las *fuerzas reales del espíritu*, en su función anticipadora y proyectiva. Pero, reconoce Breton, “el espíritu tropieza a cada paso contra los vestigios de tiempos y de lugares”. Y para ilustrar esta afirmación, hecha en 1932, Breton daba ejemplos de “el México anterior a la llegada de los españoles” y de “la fotografía de una desconocida tomada en el siglo pasado”. Pues bien: al final de los *Souvenirs du Mexique*, en *Minotaure*, se incluyen dos fotos de desnudos femeninos. Breton explica que fueron descubiertas por César Moro “mientras explorábamos una vieja tienda de México. La mujer que había posado para ellas era, según nos dijeron, la esposa del anticuario, al que acababan de asesinar a la edad de noventa años. Lo único que logramos averiguar de ella era que se llamaba Madame Vaudeville”. He aquí sin duda una muestra de lo imaginario que se vuelve real. Si el pensamiento poético posee poderes, ésta ha de ser la forma en que se manifiestan.

En otra experiencia por el estilo, Breton descubre entre los sorprendentes personajes que frecuentan el Palacio de Guadalajara a “una admirable criatura de dieciséis a diecisiete años, idealmente despeinada, desnuda bajo su vestido blanco de gala, hecho jirones”. Y añade: “La fascinación que ejerció sobre mí fue tal, que me olvidé de averiguar quién podía ser ella”.

¿Y para qué averiguarlo? Era —¿qué otra cosa si no?— una nueva aparición de la Sirena de los cabellos retorcidos tal como surge de entre los juncos del lago de Ostuta en el epílogo de *Costal l'Indien*: “Una sombra vaga e indecisa surgió en medio de las matas verdes y las hojas afiladas de los gladiolos, y esa sombra, elevándose insensiblemente, cobró la forma inconfundible de una mujer. Llevaba puesto un vestido

blanco y sus largos cabellos sueltos y en desorden le flotaban sobre los hombros”. En la novela, por algún tiempo, no se sabe si se trata efectivamente de la divinidad de las aguas o de una joven fugitiva que trata de escapar a sus perseguidores... Pero volvamos al Palacio de Guadalajara, Breton se siente colmado de dicha ante “lo poco de realidad” de la aparición. “Me basta y sobra con agradecer su sola existencia”, dice. “Así es la belleza.”

Hay que añadir que no solamente estas escenas fueron los atractivos estelares del viaje, sino que Breton se dejó seducir por el arte popular, los paisajes y los indios de México. De sus incursiones en las tiendas de anticuarios de la capital y de Guadalajara, trajo de regreso a París cuadros de Estrada, que conservó durante muchos años en su departamento de la rue Fontaine.

Para mejor apreciar las conexiones y las conclusiones que propone Jean-Clarence Lambert a partir de la estancia en Guadalajara, tal vez sea conveniente recordar el fragmento de *Souvenir du Mexique* que, bajo la pluma de Breton, evoca estos mismos episodios:

El edificio situado en pleno centro de la ciudad y que visité varias veces cuando estuve en Guadalajara, ¿no es acaso el palacio de la fatalidad? Como Diego Rivera y yo andábamos entonces en busca de objetos y cuadros antiguos, el conservador del museo nos puso en contacto con un viejo tratante cuyo rostro recordaba el de Elisée Reclus. El personaje, de aspecto lamentable pero simpático y muy seguro de poder conseguirnos lo que buscábamos, nos previno desde un principio que sólo aceptaba cobrar sus comisiones en billetes de lotería. Nos confesó que durante sus largos años de vida había invertido un total de veintiséis mil pesos en la compra de tales billetes, pero que nunca había ganado un sorteo, por lo cual era natural que siguiera insistiendo. Y, camino de su domicilio, consintió en venderme una piedrecita bien pulida que llevaba consigo y

en cuyas vetas había reconocido la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe; pero me negó, en efecto, a que se la pagara en metálico. Para llegar a su cuchitril tuvimos que atravesar un patio en verdad extravagante y ascender por auténticos peldaños de sueño. Por muy familiarizados que estén los ojos con la arquitectura y la decoración barrocas del México colonial, les resulta imposible no reaccionar en forma inusitada ante la disposición interior de esta antigua residencia de la especie más demoledora. Las escaleras son semibalaustres de un verde desteñido que llevaran a un parque. En esos descansos están instalados unos altos faroles de vía pública que se repiten en *trompe-l'oeil* sobre los muros. Columnatas al principio reales acaban por perderse, a medida que uno avanza, en una bruma de ilusión. En los enyesados, decepcionantes cuando uno se acerca, como espejos de utilería, el color aplicado se intensifica gradualmente como si imitara un aire que se espesa o un agua estancada. Así llega uno al primer piso y pasa frente a una puerta tapiada, condenada a no ser más que su propia sombra. Supe después que la pieza a la que esa puerta conducía fue privada de toda salida en cuanto se hubo dado término al embalsamamiento de la anterior propietaria de la casa, la madre de los actuales ocupantes, quien había expresado su voluntad de reposar allí para siempre. Toda la agitación del edificio tiende naturalmente a justificarse por la presencia invisible, y por ello tanto más abusiva, de aquella gran dama. En la galería superior, la mañana de esa visita, un hombre de elegante apariencia cantaba a voz en cuello. Yo, que estaba abajo, no podía quitarle los ojos de encima aunque otro número del espectáculo fuera digno de llamarme la atención. Los ángulos del patio, semicubiertos y resguardados por medios improvisados, servían de refugio a familias enteras de pordioseros que se entregaban, tan a sus anchas como los gitanos en sus campamentos, a sus ocupaciones y a sus juegos. Otros grupos se habían apoderado de los espacios situados bajo las escaleras. En la penumbra lacustre se veían algunas mujeres atareadas en torno a una fuente y dos o tres hombres junto a un banco de carpintero. El cantante, que no había bajado el tono en lo más mínimo mientras nos acercábamos, no pareció reparar en nuestra presencia. Era uno de esos personajes salidos allá a diario de cuadros del Greco. Su importancia, en aquel sitio, me pareció desmesurada en relación con su tamaño y aun con su manera de exteriorizar, en condiciones excepcionalmente apropiadas,

su delirio. Aquella importancia era indiscutiblemente de orden social. Lo comprobé al enterarme de que se trataba del primogénito de la ex propietaria y que su estado mental no había permitido hasta la fecha, debido a las leyes vigentes, que la casa se vendiera y se repartiese el producto de la venta entre él y los otros dos herederos. Todavía me maravilla su soledad en aquel escenario y la milagrosa supervivencia de la época feudal que sus modales implicaban. Mientras que los bárbaros como yo acampaban a las puertas mismas de las habitaciones y minaban, con su audacia sacrílega y magnífica, ese último santuario de alas de cartón... México entero estaba allí, en la ascensión abrupta que la vecindad de un país económicamente muy evolucionado le obliga a lograr sin transiciones, mediante una sucesión de restablecimientos vertiginosos del equilibrio, como al trapecista. También tuve entonces la oportunidad de conocer al hermano de aquel extraño sobreviviente que, desde la punta del mástil de su balsa, podía creer había detenido las olas del tiempo. Muy diferente a él, sin nada de altanero ni de conmovedor por algún concepto, volvía para la comida del mediodía cargando una pequeña maleta. Esta maleta, que abrió con gusto ante nosotros, contenía las joyas menos valiosas de la familia, aquellas que él no había logrado colocar durante sus visitas cotidianas a los comerciantes del ramo. Nos contó que habían sido asignados a los criados —el viejo tratante que nos llevó a aquel lugar era uno de ellos—, para compensarlos por los salarios que les debían desde hacía tiempo y que no había manera de pagarles, cierto número de objetos que ellos pudieran vender cuando lo necesitaran. Pero, con esos objetos, fueron desapareciendo poco a poco todos los existentes. Ante la indiferencia de los dueños de casa, los criados habían comenzado a su vez una vida en la que recurrían a cualquier medio para salir de apuros, lo cual no tardó en volverlos proclives a la rapiña. Siempre al acecho de algún visitante a quien ofrecer una lámpara, una cadena de reloj, un juego de ajedrez, su reserva de despojos se había acrecentado y, además de conservar sus antiguos cuartos, habían invadido por todas partes la vieja propiedad señorial.

Antes de dejar la ciudad, quise volver a ver aquel palacio en ruinas por temor a olvidarme de alguno de sus ángulos, o a perder la llave que le permitiría abrirse para mí a distancia. ¡Y qué emoción jamás experimentada, y tanto más intensa cuanto que la agudizaba de segundo

en segundo la certidumbre de no regresar nunca a aquel sitio, era la que me esperaba al otro lado de la puerta del salón! A aquellas horas de la mañana, con sus celosías cerradas y sus espesas cortinas rojas, el aposento de recargado revestimiento de madera lucía sombrío e inmensamente vacío pese a la presencia de un piano. Dentro de él me encontré con una admirable criatura de dieciséis a diecisiete años, idealmente despeinada, que había acudido a abrirme y que, después de deshacerse de su escoba, sonreía con una sonrisa de amanecer del mundo a la que no se mezclaba la menor sombra de confusión. Aquella jovencita se movía con suprema soltura y, contemplando sus ademanes tan turbadores como armoniosos, uno descubría lentamente que estaba desnuda bajo su vestido blanco de gala hecho jirones. La fascinación que ejerció sobre mí en aquel momento fue tal que olvidé preguntar por su condición. ¿Quién podía ser ella...? ¿La hija o la hermana de uno de los seres que habían frecuentado esos lugares en los tiempos de su esplendor, o alguien de la raza de los invasores? Poco importa: mientras estuvo allí no me preocupó en absoluto su origen: me bastó plenamente con agradecer que existiera. *Así es la belleza* [Minotaure, 12-13, 1939, traducción de Hugo Pedemonte para Vuelta, 148, marzo de 1989].

A continuación Breton menciona que, a la noche siguiente, asistió con Rivera a una lamentable “recepción-concierto” en la misma casona, durante la cual “el loco había declamado largamente versos de su composición”. La actitud de Breton ante la misteriosa aparición de la joven vestida de blanco recuerda el episodio de “los frijoles saltarines” que lo había enfrentado a Roger Caillois. Es pertinente traer a cuento la polémica, no sólo porque los frijoles saltarines eran mexicanos, sino también porque es elocuente de la posición de Breton ante el misterio. La escena acontece el 26 de diciembre de 1934 y muestra a André Breton, a Roger Caillois y a Jacques Lacan sentados ante una mesa donde se estremecen los frijoles mexicanos. Caillois quiere abrir los frijoles para averiguar qué clase de bicho provoca los saltos del grano. Lacan se opone a

la disección al sostener que sólo es relevante el asombro de los espectadores. Breton también se opone a la investigación “científica” y es partidario de prolongar el ensueño hasta que se agote la discusión. Y ésta efectivamente se prolonga hasta que Caillois decide su ruptura con el surrealismo. Según Caillois, si misterio hay en los frijoles saltarines, éste debe poder sobrevivir a la actitud del investigador. A Breton no le interesa para nada la explicación “científica” del fenómeno. Como en el caso de la muchacha de Guadalajara, el misterio le satisface en sí mismo: “me bastó plenamente con agradecer que existiera”, hubiera podido afirmar ante el espectáculo de los frijoles saltarines.

Trotsky regresó a la Ciudad de México sin haber vuelto a ver a Breton. Van Heijenoort recapitula y concluye: “Había sido el retraso persistente de Breton en presentarle el proyecto de manifiesto lo que en el camino a Guadalajara provocó su cólera. Sin embargo, aparentemente, a Trotsky se le había pasado el enojo y no quería la ruptura”. Hacia esas fechas, el 16 de julio, *El Nacional* publicó una entrevista con el poeta José Gorostiza, ex Contemporáneos, que critica al surrealismo. Sin formar parte de campaña alguna contra Breton, la opinión de José Gorostiza representa la voz disidente del grupo que estuvo más cerca de Breton durante su estancia en el país. Por eso es interesante reproducir los fragmentos alusivos al surrealismo en la dudosa transcripción del entrevistador Carlos Filio:

EL SURREALISMO, COSA ANTIGUA

Por el concepto hecho de la asociación de ideas hemos mencionado el Teatro de Bellas Artes, y espontáneamente caemos en las conferencias que en el mismo Teatro acaba de dictar René Breton [*sic*], sobre eso del surrealismo.

Indudablemente que tiene tal teoría su pro y su contra, más lo último que lo primero. La faz dogmática del surrealismo, nos lo dijo sin énfasis Pepe Gorostiza, sino al contrario con esa levedad que es su característica, afirmó que es una doctrina coherente y en esto está su propio defecto que tiende a convertirse en un pésimo manual de retórica o de arte métrica. Naturalmente, que tiene su valor propio porque descubre y hace sensible el mundo de los sueños, hace realidad y subconsciente. Logrado este intento fundamental, la teoría no tiene ni el mérito de la novedad, cuando más el de una resurrección ya que Homero el divino, hasta pasar por la gigantomaquia literaria de Shakespeare y Goethe, presentan casos maravillosos de surrealismo. En concreto debe considerarse el surrealismo como un hecho de querer que una cosa compleja se defina por uno de sus aspectos; pero ese aspecto sólo tiene importancia para el desarrollo total. Un punto avanzado en un frente de guerra, válgase el ejemplo, puede tener su significación, porque llegado cierto momento puede servir para movilizar todo el frente de batalla.

A su regreso a la Ciudad de México, Breton entrega a Trotski una primera versión del *Manifiesto*. A su vez, Trotski redacta unas cuantas páginas que se someterán a nuevas conversaciones. Gracias a un estudio minucioso del manuscrito, Gérard Roche ha logrado distinguir las partes debidas a Trotski y las que son de la autoría de Breton. (Para mayores detalles, remito a Gérard Roche: “Breton, Trotsky: une collaboration”, *Pleine Marge*, 3, 1986.) La mecánica de trabajo entre los dos intelectuales se beneficia con la intermediación de Van Heijenoort, que traduce los fragmentos en ruso de Trotski al francés y transcribe a máquina las sucesivas cuartillas de Breton, escritas a mano y con tinta verde.

Un último viaje a las pirámides de Xochicalco sirve para pulir la versión definitiva del *Manifiesto*. Podemos imaginar que se trató de una excursión dominguera: se almorzó a orillas de un lago helado cercano al Popocatepetl, en un clima relajado de anticipadas despedidas y de tarea concluida. “Por un arte revolucionario

independiente” lleva al calce las firmas de André Breton y Diego Rivera (en sustitución de Trotski) y está fechado el 25 de julio de 1938.

La prensa mexicana no le escatimó a Breton nuevos ataques en los días finales de su estancia. Aunque fueron más velados, por ejemplo, el mismo día de la firma del *Manifiesto*, *El Nacional* inauguró una encuesta pública para determinar quién era el mejor poeta de México. Es curioso que, la primera carta que llegó a la redacción, firmada por un supuesto lector de nombre Guillermo Gutiérrez, rezaba:

EL MEJOR POETA NO ESTÁ DENTRO DEL SU-REALISMO

Esta mañana muy temprano, estando todavía en la cama, me entregué a la tarea cotidiana de leer los periódicos como acostumbro hacerlo desde hace muchos años.

Y he aquí que leyendo, leyendo, me encuentro con la interesante encuesta que figura en la primera página de la segunda sección sobre el delicado problema de saber quién es el mejor poeta de nuestro país.

El asunto en verdad no puede ser más apasionante. Esta encuesta seguramente dará lugar a que se precisen muchas cuestiones de alto valor literario, y provocará toda suerte de inquietudes muy provechosas al rumbo de la poesía mexicana.

Podremos ver despertarse las pasiones que ahora están dormidas y como aletargadas, sabremos qué fuerza tienen en nuestros días determinadas corrientes poéticas y qué huella han sabido imprimir algunos de los mejores poetas mexicanos.

Así pues, la encuesta que se inicia aparece cargada de consecuencias favorables, y mientras se encauza y se hacen oír las primeras opiniones, permítame usted que en esta carta procure ahora hacer algunas consideraciones de carácter preparatorio.

Creo que desde luego el mejor poeta de México no podrá alinearse en la escuela de los su-realistas.

En Europa, esta escuela no pasa de ser un intento más o menos afortunado de introducir innovaciones peligrosas a la poesía; una postura de moda que pretende elevar a la categoría de arte unas confusas teorías psicoanalíticas.

Entiendo que el su-realismo, como ha sido planteado por su pontífice máximo M. André Breton, adolece en primer lugar de una dificultad técnica que juzgo invencible. Pretende el su-realismo manifestar por medio de la pintura, la escritura, etc., los estados inconscientes sin que intervenga para nada la voluntad, en ausencia de todo control de la razón. ¿Es esto posible? ¿Puede intentarse una obra sin control de la razón? La obra de arte que requiere una definida conciencia, ¿puede realizarse en estado catártico como pretende el su-realismo? ¿Y lo que no pasa de ser un interesante experimento de gabinete, un puro juego psicológico, podrá tener validez artística?

Suponiendo que la tenga —lo cual es bastante difícil— esta poesía no es otra cosa que un volcamiento del inconsciente y por lo tanto una manifestación de estados anímicos oscuros, trancos, generalmente idiotas, de escaso interés, faltos de sentido social, desarraigados de todo anhelo grande, desprovistos de grandeza humana que es la raíz de la verdadera poesía.

En México el su-realismo, y lo diremos empleando un lugar común, es una flor de invernadero. Esta poesía, cuyas muestras son conocidas de nuestro mundillo poético, de las dos docenas de escritores que en la verde penumbra de un café pontifican con apagada elocuencia sobre todo lo pontificable, son ya lo suficientemente elocuentes para entender que el su-realismo en México nació muerto.

Este género no interesa a nadie. El crucigrama poético carece de emoción, no tiene trascendencia ni justificación posibles. Estos jueguitos, no son simples motivos de entretenimiento sino atentados a la virilidad de un arte que ahora se precisa.

Cierto es que algunas escuelas literarias modernistas han tenido en México una multitud de continuadores. Aquellas escuelas, fruto de una inquietud levantada, permitieron al artista mexicano crear una modalidad propia, con lo que se enriquecieron cobrando un nuevo sentido poético. El su-realismo ni esto siquiera tiene a su favor. El subconsciente, lo mismo

en Francia que en México, es de una desesperante esterilidad, de una acabada falta de grandes recursos.

Por todas estas consideraciones y por otras más que me callo por no permitirlo el límite de esta carta, el mejor poeta de México no podrá salir del grupo su-realista.

Hay para fortuna nuestra, otros, éstos, sí, extraordinariamente poetas, de honda raigambre humana cuya conciencia artística rechaza un procedimiento indigno, propio de todos aquellos cándidos que creen en el valor poético de los ornitorrincos...

Agradeciendo a usted, señor director, la acogida que se sirva dar a esta carta, quedo de usted cordialmente suyo.

¿Un último zarpazo antes de que Breton zarpara de regreso a Francia? Es probable que se trate de una carta fabricada, como muchas otras que la sucedieron en el marco de la encuesta...

Poco después de su partida, *El Popular* publicó un artículo de Alberto Quintero Álvarez: “La escritura sometida” que, con fecha del 7 de agosto, hace un balance del impacto obtenido por el surrealismo en México. Sus principales reticencias apuntan a la escritura automática. Alberto Quintero Álvarez dice resumir los puntos de vista de su generación acerca de la creación poética y los procedimientos surrealistas. Su generación es la de *Taller*, la revista literaria que se fundará en diciembre de 1938, bajo la dirección colectiva de Octavio Paz, Rafael Solana, Efraín Huerta y el propio Quintero Álvarez.

La teoría del surrealismo como tantos productos de una renovación artística universal, ha trascendido a la mayoría de los escritores jóvenes, si no en aplicación, cuando menos en oídas que despiertan interés y mueven a enterarse del asunto. Esto no deja de ser común; sin embargo, el término surrealismo se ha divulgado de tal manera, que un gran número de personas de hogar, de ciudad o de calle, lo usa para expresar en una sola palabra su desaprobación de ciertos productos artísticos o no

artísticos que se le ponen frente a los ojos. Incluso el pueblo ha tenido en esta ciudad la oportunidad de ver extraños carteles en los cuales se invita a soñar despierto y se enseña, de paso, a deletrear la palabra “surrealismo”.

Ante la divulgación tan desproporcionada de la teoría a que me refiero, me parece útil exponer un comentario que tengo elaborado y que representa, en cierta medida, el pensamiento de los escritores jóvenes y los artistas de mi generación.

Más en el comentario de nuestras lecturas que en nuestra propia experiencia artística, el surrealismo ha sido base de discusiones archivadas entre nosotros. Lo consideramos por lo que tiene de ambiente, por lo que nos llega en atmósfera. Tenemos la libérrima costumbre de someter toda obra artística a una experiencia comprobatoria basada en nuestro propio criterio estético, o, mejor dicho, en nuestra propia “sensibilidad”. Amando todo fondo y forma nuevos, por si la calidad se esconde, hemos llegado a decir respecto de un poema: es malo porque “no resiste la décima lectura”.

En realidad, la experiencia surrealista tiene un valor documental muy importante. Ha venido a ser una tendencia a lograr, por medio del arte, una comprobación de las afirmaciones de la psicología contemporánea. Ha tratado de elevar la “inspiración” a la categoría de testimonio cultural, actuante, para bien de una tesis confeccionada por la especulación.

A diferencia de las escuelas artísticas propiamente dichas, el surrealismo aplica los procedimientos característicos, comunes a sus prosélitos, no solamente como una base de convicción creadora, sino además, como un medio de conocimiento. Es decir, dispone del acto creador, tocado por primera vez y sistematizado convenientemente, para administrar un documento vivo de utilidad dialéctica. Los surrealistas son pues, consciente o inconscientemente, artistas dispuestos a contribuir, con su obra, al éxito de la experimentación constructiva. Esta “utilidad” del arte pretende demostrar no solamente su capacidad de expresar al hombre, sino su validez ética, su “servicio social”, imponderable en esta época cuyo anhelo cognoscitivo tiene por recurso el escalonamiento científico, comprobatorio.

La gran pretensión, sin embargo, ha contribuido a dar un espectáculo de errores. Fundamentalmente, el arreglo del acto creador a un efecto

deliberado equivale a establecer una norma allí donde la acción libérrima constituye el verdadero valor. La escritura automática dictó una irreflexividad absoluta de parte del artista en el preciso momento de actividad creadora, de manera tal, que el producto fuera un testimonio intacto del subconsciente. He ahí el documento. Cualquier alteración posterior, “consciente”, no haría sino falsificarlo. Ahora bien, ese abandono, ese trance irreflexivo que produce un descenso continuado, ¿es libertad creadora?, ¿es lirismo? La “inspiración total”, para los surrealistas, es una versión intacta, aparecida milagrosamente en una hoja de papel (consideramos el caso de la poesía), tan rápidamente como lo permitía la escritura. Lo difícil debe ser lograr el contacto. Una vez establecido éste, el testimonio va apareciendo como una irrigación. Muchas fueron y han sido estas apariciones, sin embargo, y aún no se encuentra la clave que logre descifrarlas estéticamente. Hay trozos bellos, poemas emotivos y trasmisibles; pero no gracias al procedimiento, sino a pesar de él, es decir, cuando del trance surge la sangre del poeta, mas no la linfa del cobayo.

En la gran poesía, la “necesidad”, la pugna por salir, implica la libertad absoluta y hasta el desconocimiento del acto creador. Éste viene a ser un parto, un espectáculo. El poeta piensa, deja de pensar, reflexiona, se arrastra, se desespera, ríe, llora; pero al fin construye como le da la gana. Entrega su arquitectura sin el temor de mostrar un documento inútil o impuro.

Es que el arte no es útil en cuanto muestra su “documento” para conocer al hombre, sino en cuanto muestra al hombre íntegramente, de un salto y sin proponérselo. No es la experiencia propuesta; no busca la Verdad. Ésta reside en él, implícita; sale a flote en medio de las desgarraduras o después del ayuno, porque no cabe en las tinieblas.

Empieza a hacerse patente entre nosotros la existencia de una reacción en contra de esa oscuridad indescifrable que es en cierto modo producto del procedimiento automático de escritura y de la objetividad del surrealismo. No somos enemigos de lo que parece absurdo a la gente acostumbrada a los lugares comunes; por el contrario, amamos la novedad de la imagen, los giros inusitados, las formas rebeldes. Todo esto nos parece viable y simpático; sobre todo, lo hemos hecho profundamente entrañable. Pero hay una cantidad de experimentaciones repetidas y

repetidas cuyos resultados han acabado por hacerse odiosos. Todos quisieran seguir el ejemplo y trabajar en ellas. Muchos BUENOS MUCHACHOS se sienten invitados. Están vacías de ternura, de palpitación, de arranques hacia el abismo; de todo lo que nosotros queremos retrotraer a nuestro acto mágico, inexplicable: nuestro acto creador empeñado y secreto.

El “documento” no nos importa, puesto que lo llevamos implícito. Nosotros somos el documento. “La poesía es nosotros.” Es una bandera para todo el mundo izada sobre nuestras propias vidas expuestas.

La despedida ente Trotski y Breton fue emotiva. Van Heijenoort cuenta que así sucedió:

Cuando, en el patio soleado de la casa azul de Coyoacán, en medio de cactus, naranjos, buganvillas e ídolos prehispánicos estábamos a punto de separarnos, Trotski fue a buscar en su escritorio el manuscrito común del Manifiesto y se lo entregó a Breton. Éste se conmovió mucho. Era, de parte de Trotski, un gesto inusual, el único que le vi durante el periodo en que viví con él.

A su vez, Breton le obsequia a Trotski una fotografía que es seguramente uno de sus mejores retratos. Arriba del hombro izquierdo, le escribe la siguiente dedicatoria: “A León Trotsky, en recuerdo de los días vividos en su luz, con mi admiración y mi lealtad absolutas. André Breton, México, 30 de julio de 1938”. Por su parte, Jacqueline Lamba atestigua: “Breton se iba con la certeza absoluta de su amistad con Trotski y con la confianza en la unión de la libertad de expresión y de la lucha revolucionaria”.

La pareja Breton tomó el camino a Veracruz, donde se embarcaría a bordo del *Iberia* el 1 de agosto para hacer el viaje de regreso a Francia. En *Souvenir du Mexique*, Breton recuerda su paso por el puerto:

En Veracruz, cuando estaba a punto de embarcarme en mi viaje de regreso, se me apareció la vida con los rasgos de una mujer imaginaria tan bella como inexorable. Nada de lo que había conocido ni de lo que me quedaba por conocer hubiera podido estar en tan estrecha correspondencia conmigo como lo que dejaba a mis espaldas. Esa mujer era toda seducción y todo desafío al mismo tiempo: se enroscaba sobre sí misma en un escenario perverso y convencional hasta el punto de irritarme. La curiosidad, la pasión que México despierta a cada paso iban a tener que alimentarse nuevamente de siniestros sucesos políticos y sentimentales [trad. F. Bradu].

¿Quién habrá sido “la mujer del puerto” que tanto impresionó a Breton? ¿Una bailarina en uno de los muchos antros para marineros o una aparición de la Belleza, apenas real como la muchacha del vestido blanco de Guadalajara? ¡Qué importa! No adoptemos la actitud de Roger Caillois ante los frijoles saltarines de México. Sería una deslealtad hacia André Breton... “No fue un filósofo — nos recuerda Octavio Paz en ‘André Breton o la búsqueda del comienzo’ — sino un poeta y, aún más, en el antiguo sentido de la expresión, un hombre de honor.”

LAS CONSECUENCIAS DEL VIAJE A MÉXICO

EVOCO brevemente las circunstancias y las realizaciones posteriores al viaje de Breton a México.

—A su regreso Breton se ocupa en buscar adhesiones para la organización planeada a raíz del *Manifiesto*: la Fédération Internationale de l'Art Indépendant (FIARI). Hacia la mitad de septiembre, Breton cuenta con unas sesenta adhesiones, tanto en Francia como en otros países europeos, pero también, muchas defecciones que lo entristecen. El órgano de la FIARI será la revista *Clave*. En México, las adhesiones son todavía más escasas: firman el *Manifiesto* O'Gorman, Orozco y César Moro. Trotsky difunde el *Manifiesto* en Estados Unidos con el concurso de la revista *Partisan Review*. En México, hacia diciembre, instala una oficina de la FIARI con Diego Rivera, Alfonso Zamora y José Ferrel, que funge de secretario. Una desavenencia entre Trotsky y Diego Rivera pone fin a la colaboración del pintor con la organización y la revista en enero de 1939. Los acontecimientos de la segunda Guerra Mundial en Europa y el asesinato de Trotsky en México, en agosto de 1940, serán decisivos para la desaparición del proyecto tan mal nacido. (Para mayores detalles sobre la efímera existencia de la FIARI, remito a Gérard Roche, “Breton, Trotsky: une collaboration”, *Pleine Marge*, 3, 1986.)

—11 de noviembre de 1938: Discurso de André Breton en una reunión del partido obrero internacionalista, organizada en París.

En este discurso que publicó la revista *IV Internacional* y que el autor retomó parcialmente en *La llave de los campos*, Breton evoca la figura de Trotski con énfasis en el aspecto “humano” del personaje. (Sólo muchos años después, en el cementerio del Père-Lachaise y en ocasión de la muerte de Natalia Sedova, el 29 de enero de 1962, Breton dedicaría una breve alocución a la esposa de Trotski. El discurso fue publicado por la revista *La Brèche* en mayo de 1962.)

—11 de enero de 1939: Van Heijenoort le escribe a Breton para informarle del rompimiento de Trotski con Rivera. Breton contesta a Trotski negándose a tomar partido en la disputa.

—12 de enero de 1939: Trotski le escribe a Frida Kahlo, que se encuentra en París, para explicarle las razones de su ruptura con Rivera. Frida Kahlo, como es previsible, toma partido por Rivera. Esto explica que, desde París, el 16 de febrero de 1939, Frida Kahlo escriba a Nickolas Murray, un fotógrafo neoyorkino que fuera su amante, una carta que denosta a Breton en términos violentos:

Cuando llegué los cuadros todavía estaban en la aduana, por ese hijo de... Breton no se tomó la molestia de sacarlos. Jamás recibió las fotografías que enviaste hace muchísimo tiempo, o por lo menos eso dice, no hizo nada en cuanto a los preparativos para la exposición, y hace mucho que ya no tiene una galería propia. Por todo eso fui obligada a pasar días y días esperando como una idiota, hasta que conocí a Marcel Duchamp, pintor maravilloso y el único que tiene los pies en la tierra entre este montón de hijos de perra lunáticos y trastornados que son los surrealistas. De inmediato sacó mis cuadros y trató de encontrar una galería. Por fin una, llamada “Pierre Colle”, aceptó la maldita exposición. Ahora Breton quiere exhibir, junto con mis cuadros, catorce retratos del siglo XIX, así como 32 fotografías de Álvarez Bravo y muchos objetos populares que compró en los mercados de México, pura basura; ¡es el colmo! Se supone que la galería va a estar lista el 15 de marzo. Sin embargo... hay que

restaurar los catorce óleos del siglo XIX, y este maldito proceso tarda un mes entero. Tuve que prestarle 200 lanas (dólares) a Breton para la restauración porque no tiene ni un céntimo. (Le telegrafíe a Diego describiéndole la situación, y le dije que le presté ese dinero a Breton.) Diego se puso furioso, pero ya lo hice y ya no se puede hacer nada al respecto. Todavía me queda dinero para permanecer aquí hasta principios de marzo, de manera que no me preocupo mucho.

Bueno, cuando hace unos días, todo más o menos estaba arreglado, como ya te platiqué, Breton de repente me informó que el socio de Pierre Colle, un anciano bastardo e hijo de perra, vio mis cuadros y consideró que sólo era posible exponer dos, ¡porque los demás son demasiado “escandalosos” para el público! Hubiera podido matar a ese tipo y comérmelo después, pero estoy tan harta del asunto que he decidido mandar todo al diablo y largarme de esta ciudad corrompida antes de que yo también me vuelva loca.

El 27 de febrero, añadía para el mismo destinatario: “Me juego la cabeza a que adquiriré las cochinas bacterias en casa de Breton. No tienes idea de la mugre con la que vive esa gente, ni de los alimentos que comen. Es algo increíble”.

—*Del 10 al 25 de marzo de 1939*: Exposición de piezas arqueológicas, retablos, cuadros coloniales, máscaras, joyas, obras de Frida Kahlo y fotografías de Álvarez Bravo en la Galería Renou y Colle de París, organizada por André Breton y para la cual redactó un catálogo. (El texto de dicho catálogo ha sido publicado íntegramente en versión española por la revista *Vuelta*, 205, diciembre de 1993, en traducción de Fabienne Bradu.) La exposición no tuvo éxito financiero y poca repercusión en la prensa francesa. Como lo señala Hayden Herrera, Frida Kahlo constituyó la atracción principal. Una reseña favorable a su obra se publicó en *La Flèche* firmada por L. P. Foucaud. El Louvre adquirió el cuadro *El marco*, un autorretrato de Frida Kahlo, que hoy forma parte de la

colección del Museo Nacional de Arte Moderno albergada por el Centro Georges Pompidou.

—*5 de mayo de 1939*: Trotsky abandona la Casa Azul y se muda a la calle Viena de Coyoacán.

—*Mayo de 1939*: Salida del número 12-13 de la revista *Minotaure*, que recoge *Souvenir du Mexique* de André Breton.

—*21 de agosto de 1940*: Muere Trotsky a consecuencia del atentado perpetrado por Ramón Mercader el 20 de agosto. Breton asegura que, para él y los intelectuales de su generación, la importancia de este crimen rebasa con mucho el asesinato del duque de Enghien.

LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DEL SURREALISMO EN MÉXICO

EL 17 DE ENERO DE 1940 se inaugura la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por André Breton, Wolfgang Paalen y César Moro, en la Galería de Arte Mexicano dirigida por Inés Amor. En una reciente entrevista (*Reforma*, 27 de julio de 1994), Isabel Marín, la “esfinge” que apareció la noche de inauguración, recuerda los preparativos de su intervención:

Cuando en 1940 André Breton, César Moro y Paalen organizaban la Quinta Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano, llegó Inés Amor, hermana de Pita, y me dijo: “Paalen está afuera, en el coche, venimos a invitarte a que seas la esfinge de la noche de la Exposición”. “No sé qué es eso, qué tengo que hacer”, respondí. “Nada, tú sólo te vistes como te diga Paalen, no hay ningún problema.” “¿Voy a tener que hablar?” “No, eres una esfinge, estarás callada.” Acepté y me fui con ellos a casa de Inés; Paalen me tomó medidas, hizo un antifaz en forma de mariposa, me preguntó si tenía un vestido blanco largo, le dije que sí, llevé el vestido la siguiente sesión y el lo decoró con todo como se puede apreciar en el catálogo de la exposición de Paalen.

La noche de la Exposición fue un *rendez-vous* sensacional, todo México habló durante más de un año, fue un acontecimiento internacional muy comentado.

La introducción al catálogo se debió al poeta peruano César Moro:

El siglo xx estalla en una granada fantástica, se abre en un sostenido fuego de artificio, el árbol de la sangre al desnudo, en un cráter manando maravillas hacia 1910, fecha histórica, en la que Pablo Picasso, el *incomparable*, inicia su búsqueda designada con el impropio nombre de *cubismo*. El milagro comenzado entonces, no termina ni con el duro interregno, con el voraz espacio de tinieblas de la Gran Guerra.

1911 ve la aparición sensacional de Giorgio de Chirico, y las cortinas se descorren ante la presencia turbadora de Marcel Duchamp, el autor de “Cementerio de libreas y uniformes”, y así, de año en año, las solfataras se multiplican, nacen: el *collage*, Francis Picabia, el movimiento Dadá y, más tarde, la soberbia concretización del inmenso deseo, de la nostalgia irreversible, del apetito insaciable, de la voluntad de dominio y de conquista del hombre en terreno movedizo de los espíritus mejor ejercitados en la función de pensar que los primeros, sido ensayados todavía, y, de lo alto de sus almenas, la noche lee, los ojos desorbitados más altos que la cabeza, el camino espeso de la sangre escribiendo la palabra mágica del nuevo siglo: *Surrealismo*.

En plena guerra por segunda vez, los espíritus timoratos, los eternos engañados que siempre se dejan uncir a todos los carros, no dejarán de relinchar, en su calidad de caballos, sobre la oportunidad de una exposición surrealista. Inútil discutir tal punto. Sin embargo, el fantasma demasiado cercano y actual de la guerra, puede oscurecer momentáneamente la nitidez de la capacidad de captación, aun en espíritus mejor ejercitados en la función de pensar que los primeros, si se dejan llevar por la evidente y fácil inclinación humana, adquirida más bien que congénita, de no ver sino lo que se tiene delante de los ojos y en un orden estrictamente cronológico: así el hecho más importante puede ser la última cena o la próxima cita de negocios.

Pero no en vano un inmenso panorama de alucinaciones concretas y tangibles, de *iluminaciones*, ininterrumpido en su devenir y en el que brillan con fulgor de planetas incendiados, Lautréamont y Sade, como astros mayores o de luz más pura, no ha sufrido solución de continuidad sensible para llegar hasta nosotros gracias al esfuerzo conjugado de hombres que, como André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret, Max Ernst y algunos más cuyos nombres todos conocemos, han dado, quién más, quién menos, lo mejor de su dedicación a la vasta y magnífica

empresa de transformación, de recreación del mundo. Esto, pese a las traiciones del tipo de la escandalosa y asquerosamente significativa de Louis Aragon, por ejemplo, que pasó durante quince años por uno de los animadores del movimiento surrealista, para caer, en 1932, en la más baja categoría moral de provocador al servicio del oscurantismo y de la confusión necesarias para arrojar a las masas dóciles a una nueva carnicería en la que, según la filosofía, bien remunerada desde luego, de este señor, los imperialismos se destruyen.

Por primera vez en México, desde siglos, asistimos a la combustión del cielo, mil signos se confunden y se distinguen en la conjunción de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina. La noche purísima del Nuevo Continente en que grandiosas fuerzas de sueño entrechocaban las formidables mandíbulas de la civilización en México y de la civilización en el Perú. Países que guardan, a pesar de la invasión de los bárbaros españoles y de las secuelas que aún persisten, millares de puntos luminosos que deben sumarse bien pronto a la línea de fuego del surrealismo internacional.

La pintura surrealista es la aventura concreta por excelencia. Es el salto que aplasta las cabezas babosas y amorfas de la canalla intelectual. Del paso de la aventura surrealista quedan, entre millares de flores más grandes que lebreles y más pequeñas que el cielo, lancetas pueriles de quienes se pretendieron alacranes y sólo eran laboriosas hormigas. Una multitud de mariposas nocturnas cubre literalmente cada centímetro de pintura surrealista, los presagios y las maldiciones succulentas pululan; el cielo inerme confiesa, al fin, su empleo de tela de fondo al tedio, a la desesperación del hombre. La mirada del hombre partida lejos, delante de sí, emprende ahora la marcha del cangrejo para interrogar la esfinge de la cuna al sepulcro. A esta sola condición surge la poesía donde termina el mercado.

Naturalmente todavía quedan espectadores para el largo metraje de telas anecdóticas, decorativas o simplemente sucias. El espectador de la pintura surrealista puede encontrarse bruscamente ante sí mismo y esto es lo que muchos no perdonan. La libertad de pintar como Picasso, para los que alegremente sostienen que es muy fácil pintar, así, queda inaugurada. ¿Y por qué no? El hombre es interminable y puede darnos las más grandes sorpresas. El surrealismo muestra sus armas terribles: la palabra,

una tela, colores, humo, cola. Lo que durante siglos cretinizó al hombre, está ahora en manos del hombre y no en las manos de fantasmas académicos.

¡Qué tremenda lección para la pintura cuyo conformismo y comodidad le han hecho escoger, una vez por todas, el camino fácil que conduce a la recompensa oficial o al muladar!

Sería empresa ardua a la par que inútil presentar cada uno de los pintores que integran esta exposición. Cada uno tiene su mensaje: totalmente legible. Dejaron la sangre preciosa del “arte” para lanzarse a la conquista de la poesía, en la que el hombre ha de encontrar su clima ideal. El clima implacable del acto gratuito, del amor-pasión, del suicidio lento, violento, individual o colectivo y, como recompensa inmediata, la absoluta inconformidad, la desesperación tenaz como la monotonía.

Pero, *habrá una vez*; el muro que nos impide ver el mal total, la noche total, caerá; las puertas del sueño abiertas a todo batiente dejarán libre el paso, apenas perceptible, de la vigilia al sueño; el amor dejará para siempre sus muletas y las heridas que cubren su cuerpo adorable serán como soles y estrellas y todo género de planetas en su constelación de devenir eterno. Olvidado el lenguaje, se cumplirá la profecía del Cisne de Montevideo: “LA POESÍA DEBE SER HECHA POR TODOS, NO POR UNO”.

México, noviembre de 1939

Algunas reacciones en la prensa dan fe de la desilusión general que provocó la exposición, hasta entre los simpatizantes del surrealismo. En el número VIII-IX de *Taller*, febrero de 1940, Luis Cardoza y Aragón truena en un artículo ferozmente titulado:

DEMAGOGOS DE LA POESÍA

La exposición surrealista

Difícilmente encontraríamos algo más ridículamente pueril que la situación en que se ha colocado, desde hace algunos años, el surrealismo presidido por André Breton.

Los ensayos en donde expone las bases y la ambición de este movimiento, así como numerosas páginas de crítica construidas con rigor y pasión, apoyándose en lo eterno de la fantasía creadora y en la misteriosa participación de las fuerzas oscuras, es algo de lo más trascendente que nos ha dado el autor de *Los vasos comunicantes*.

Con *El aldeano de París*, *Una ola de sueño*, de Louis Aragon y *Nadja*, del propio André Breton, habremos ya recogido lo más brillante y memorable de esta cosecha.

Si leemos los ataques que dirigen a los simbolistas y en vez de los simbolistas ponemos surrealistas, nos daremos cuenta de que la situación, en la actualidad, es infinitamente más grave, que no admite siquiera el paralelo.

André Breton es una inteligencia lúcida, dialéctica, antisurrealista por excelencia, encerrada desde hace varios años dentro de un sistema construido por él con gran talento. Las ideas fijas dejan de ser ideas. Hay fanatismo en su encierro y los compromisos de su espíritu cartesiano en un movimiento desesperadamente romántico, es uno de los espectáculos patéticos que nos ha ofrecido el surrealismo.

Parece estar muy comprometido en su iglesia y haber perdido sus bellas cualidades de escándalo y blasfemia como para mandar al diablo al surrealismo, su pontifical seriedad y el triste rebaño que administra. No es él quien gobierna al surrealismo, quien construye y orienta; sino el surrealismo, ese vago viento verde de podredumbre y disolución, quien lo retiene y destruye. Su angustiosa insistencia toma proporciones lastimosas.

Naturalmente que el surrealismo no es sino el aspecto contemporáneo de una gran tradición del arte. Freud, cuyo genio creador empieza en realidad a conocerse en sus mil significaciones y consecuencias, ha dado nuevos medios para conocer al hombre y acrecentar su posibilidad. En Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé encontramos ya las exigencias fundamentales de este movimiento poético. ¡Pero ved en lo que ha parado el surrealismo! Ha perdido todo carácter demoníaco, de revuelta absoluta.

Esto es lo lamentable, lo imperdonable. Su conformismo no tiene límites. La incapacidad de crear se ha vuelto una gloria. Se ha olvidado de las grandes creaciones del delirio, no son amorfas, ni son siempre incoherentes. Poseen organización. Por lo demás, ¿quién puede afirmar

en dónde empieza la revelación? Tal como se halla el llamado surrealismo actual, ningún progreso señala sobre el romanticismo de hace un siglo: es sólo una degeneración pretenciosa. Esteticismo a la inversa, francamente decadente. Eso es todo.

Insistiremos una vez más en la posibilidad de realizar una Historia del Arte sobre esta tradición poética que tiene gran pasado y gran porvenir. La fantasía creadora, la participación de la vida onírica, las formas de la alucinación y la interpretación paranoica, las encontramos en las más extraordinarias creaciones realizadas desde la más remota antigüedad.

La “literatura”, esta palabra abominable, nunca ha encontrado mejor aplicación que hoy al recordar la incapacidad y la degradación de unos cuantos mistificadores sin talento.

Librarse de lo convencional, de la rutina, hasta alcanzar una libertad sin límites es secular afán. ¿No ha caído el surrealismo en una serie de convencionalismos, de rutinas y no ha creado una lamentable retórica hasta constituir una academia nauseabunda que no admite comparación con la vieja tradicional academia? ¡El “pompiérismo” de los “surrealistas” es verdaderamente un colmo!

¡Como si la poesía fuera para divertir a la gente y no para resolver el problema de nuestro destino!

Insulto, vulgaridad, inexactitud, sería llamar infantil esa literaria preocupación por el “misterio”, por el exotismo, en su forma más literaria, que caracteriza al surrealismo de los años últimos.

Han quitado a los símbolos su autenticidad. Han matado el misterio. Son antisurrealistas por excelencia y sin quererlo. Todo lo hacen pueril y lo manchan con la peor literatura.

El desgaste, la esterilidad, la aridez, se ha mostrado de tal manera que el menor esfuerzo, la irresponsabilidad más absurda, los trucos más imbéciles se han considerado como la finalidad suprema de la creación.

El surrealismo no puede ser ese abandono. Ya Louis Aragon, en sus años de brillante surrealista, afirmó: “Si usted escribe tristes imbecilidades siguiendo un método surrealista, éstas serán siempre tristes imbecilidades. Sin excusa”.

Creemos que existe feliz equilibrio entre el espíritu creador, el cálculo y lo que el cielo nos da, la inspiración, como decían los románticos. De la

colaboración misteriosa de las fuerzas ingobernables con la inteligencia, han nacido las grandes obras.

En casos extraordinarios, una obra ha sido dictada o casi dictada. La escritura automática, en tales ejemplos singulares, es forma purísima de expresión, resultado de días, meses, años de fervor, de angustia. Baudelaire llamaba inspiración “la recompensa del trabajo cotidiano”. Para él un poeta hacía lo que quería hacer, y no otra cosa. Valéry afirma que prefiere escribir una obra mediocre a una extraordinaria obra revelada.

Mallarmé aconseja “ceder el lenguaje”. Pero en este consejo no se amengua su rigor: toma otra forma. Hay en él un equilibrio, que nada tiene de conformista, entre la parte de Dios y la parte del poeta. Valéry es un poco el poeta *malgré lui*, como lo señaló el abate Bremond. La estética mallarmeana nace en la confluencia de las dos corrientes y se levanta, con humildad y orgullo, sostenida por la llama del hielo, al rojo blanco, de la inteligencia.

La exposición surrealista que acaba de celebrarse en la Galería de Arte Mexicano, con notables excepciones, nombres que, precisamente, son anteriores y posteriores al surrealismo y a cualquier “ismo”, es un conjunto de abortos, de “misterios”, de frivolidades, de snobismos. Los nombres últimos del movimiento carecen de interés y sólo pueden ofrecerse como ejemplo de disolución y de pereza.

Al aislar a los pintores verdaderos (Picasso, Miró, Dalí, Chirico, Ernst...), excepciones de todos conocidas, una muestra de esta insignificancia no se manifiesta como un síntoma, sino como una podredumbre. Nos permite observar que así como se fija una infección a la deriva en un organismo, esta corrupción se ha tornado inofensiva al fijarse este tumor orgulloso.

Si mentalmente enfrentamos a esa exposición surrealista una exposición cubista, notaremos la enorme diferencia entre un esfuerzo fundamentalmente plástico y otro esfuerzo que se ha perdido sin pena ni gloria en la peor literatura.

Ver sólo una gramática de la pintura en el cubismo no dejará nunca de ser una solemne necedad. Es un gran poema primitivo de formas, de plástica excelente, algo así como “los fragmentos dispersos de un gran juego”, como escribe Valéry de la obra de Leonardo. Este ejercicio llevó

la plástica a la pintura, para luego llevar la pintura a lo humano. Sentido completo en sí, creado por un espíritu extraordinario, digno de compararse con los más altos de la historia del arte. Solidez, rebeldía absoluta, originalidad, profunda y verdadera: todo un idioma con el cual se logró pintar mucho de lo que un Baudelaire esperaba del poder de las palabras. En *Guernica* una vez más —¡claro que ya lo había hecho antes! — Pablo Picasso comprueba que el cubismo no es sólo un idioma para él, un elemento de composición, sino el poema mismo, lo humano más humano, el dolor expresado con una plástica primitiva y directa, más allá del cubismo, cerca, muy cerca del corazón de todos los hombres.

Aparte, con carácter como de provincianos del surrealismo, se recogen en el catálogo las obras de algunos pintores mexicanos. Dijimos hace poco, en otro comentario, que ninguno de ellos es propiamente surrealista. ¡Ni falta que hace!

“Toda el agua del mar —dice el Conde de Lautréamont, que tanto invocan— no bastaría para lavar la mancha de una gota de sangre intelectual.”

El 15 de febrero de 1940, José Rojas Garcidueñas comenta en *Letras de México*, núm. 14:

LA EXPOSICIÓN SURREALISTA

El primer acontecimiento artístico del año ha sido la Exposición Internacional del Surrealismo con que la Galería de Arte Mexicano, dirigida entusiásticamente por Inés Amor, ha inaugurado sus nuevos salones del 17 de enero pasado.

En tal exposición, o por lo menos en su anuncio, no podían faltar las notas extravagantes siempre tan gratas a los secuaces de ese movimiento que tanto tiene de farsa. Así se previno que a las once de la noche (en la inauguración) aparecería la “Gran Esfinge Nocturna” y que habría también “Relojes videntes, perfume de la quinta dimensión, marcos radiactivos e invitaciones quemadas”. De la aparición de la Gran Esfinge nadie se dio cuenta y del resto tampoco. Semejantes avisos, que ahora no

son, en muchos casos, más que inofensivo reclamo de charlatanes, traen su origen del movimiento dadaísta, precursor del surrealista, sólo que entonces adoptaron formas mucho más agresivas, como en aquella exposición que los pintores Max Ernst y Hans Arp organizaron en Colonia hacia 1929, donde “la entrada se hacía al través de un lavabo público. A los espectadores se les proveía de pequeñas hachas para desbaratar a su antojo el cuadro que no encontraban de su agrado y una joven vestida de primera comunión, de pie sobre una plataforma, recitaba poemas obscenos”.

La manifestaciones surrealistas de diversas clases han tomado entre nosotros cierto incremento desde la visita de André Breton, pontífice de esa escuela; todo ello con el retraso con que suelen llegarnos teorías y estilos, porque los años en que el surrealismo fue *dernier cri* han pasado ya. Pero tampoco hay que atribuir importancia excesiva al factor época, pues, si es verdad que en cuanto corriente artística ese fenómeno es moderno, no lo es en manera exclusiva y los mismos surrealistas alardean de los pintores similares que les precedieron como fue el caso, entre muchos, de Jerónimo Bosch, a fines del siglo xv.

Por lo demás, no debe extrañar que en todos los siglos haya habido expresiones surrealistas. “Hace siglos que se usa en las artes la fantasía unida a la insensatez”, escribe Cossío del Pomar; sus bases psicológicas son de todos los tiempos, por ser de todos los hombres y el mecanismo de su formación harto vulgar. Efectivamente (cualquiera podrá comprobarlo), es relativamente fácil imaginar esas agrupaciones de los objetos más diversos, y en especial —según repetida experiencia propia—, los estados intermedios, como la somnolencia, por ejemplo, son particularmente idóneos para la imaginación de floras y faunas fantásticas, manchas coloridas, dibujos entrelazados, figuras grotescas, etc., de manera que su relación con los estados anímicos es bien clara.

André Breton definió el surrealismo en su manifiesto de origen, explicando que es “el automatismo psíquico por el cual se trata de expresar por la palabra, la escritura y otros medios, la verdadera función del cerebro, sin el control de la razón y fuera de preocupaciones estéticas”; como se ve, hay una base freudiana de donde surge toda la construcción, o destrucción surrealista. En cuanto a la manera de expresión de esos pintores, el citado crítico Cossío del Pomar dice

concretamente: “los surrealistas reproducen con fidelidad el objeto enlazado a una representación imaginaria y con una aplicación técnica comparable a la de los miniaturistas victorianos”.

A pesar de la falsedad evidente de sus principios y de la poca o ninguna sinceridad en la mayor parte de los autores, se encuentran algunas pocas obras de auténtico valor, calificativo que alcanza más a la realización formal del cuadro, pues en cuanto a su fondo, nada se puede decir cuando se trata de motivos puramente subjetivos. Fuera de ese reducido número, las demás obras no han tenido más objeto, ni pueden alcanzar mayor fin que el ya pueril de *épater le bourgeois*.

Más de cien cuadros, entre óleos, gouaches, fotografías, acuarelas, relieves, collages, etc. y diversas máscaras, vasos y objetos surrealistas, pueden verse en esta exposición. Naturalmente, la cantidad supera en mucho a la calidad. Hay demasiadas telas mediocres y otras francamente malas; sin embargo, la exposición se salva por cuantas obras de apreciable valor.

No tratamos aquí de hacer una reseña exhaustiva sino un breve comentario, por eso no alcanzaremos a mencionar varios cuadros que tendrían derecho a ser citados.

Desde luego, el primer lugar corresponde a la tela de Salvador Dalí, llamada *Momento sublime*. Se ve ahí la mano maestra en la línea fácil, elegante, armoniosa, el equilibrio de la arquitectura y el estupendo colorido: el audífono negro preciso y concreto al que se acerca el caracol mínimo e insinuante, resbalando lentamente como una oscura y temerosa ansiedad, todo sobre un fondo luminoso, lleno de esa luz irreal, sobrerreal, que surge entre los montes lejanos y, en primer plano, el dato actual de los huevos fritos y el cadáver del pez, trágico en el brillo de sus esmaltes.

Otras telas pueden citarse: *La tempestad* de Magritte, con sus nubes recortadas y flotantes que entran por la ventana y se ciernen en torno a las imponentes masas azules de gigantescos rectángulos.

El genio de Picasso nos ofrece *Las golondrinas*, cuyo colorido nos parece un tanto agrio, pero cuyo dibujo está lleno de ese atroz desgarramiento de adioses en la partida inexcusable.

En la llanura desolada de Yves Tanguy hay seres calcinados, fosilizados, en rutas de hilos misteriosos hacia una lejanía que es cielo,

sin dejar de ser tierra, alegrada por algún matiz tenue de optimismo.

Las telas de Paalen; el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, tan comentado en Europa y que aquí se nos ofrece solamente reproducido, etc., son obras que merecen cuidado y atención.

Repetimos que, a nuestro juicio, mucho hay de simplemente *épatant*, pues, ¿cómo tomar en serio el paraguas de esponja o la silla invadida por la hiedra?; pero esa exposición surrealista tiene importancia y debe ser vista con detenimiento por los que en verdad sienten interés e inquietud por las formas del arte contemporáneo, pues, aun en el caso de no aceptarlas íntegra ni parcialmente, no es con llamar locos y degenerados a los surrealistas como se debe combatir su escuela, sino con la crítica seria respecto de aquellos autores y obras que alcancen calidad artística, haciendo caso omiso de todo el resto de fracasados y farsantes.

En el mismo número de *Letras de México*, la célebre columna “El pez que fuma” hace una reseña de la exposición: “Tontas y locas” que corresponde a su peculiar estilo de comentar la actualidad literaria y artística de México. La columna anónima encubría a muchas plumas. Entre los posibles autores de la nota podemos mencionar a Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza o Wilberto Cantón.

Al acuario llega todo con retraso: el arte, las doctrinas políticas, la moda. “El mundanal ruido” desciende al fondo de sus estáticas aguas con lentitud de siglos. Ahí, los movimientos son de *relentir [sic]*, unciosos y pesados. Todo llega retardado, si es que llega alguna vez.

Después de veinte años, la pintura surrealista. Los inquietos hipocampos Wolfgang Paalen y César Moro y la medusilla Inés Amor, ante el azoro de los pobrecillos seres marinos, abrieron el mes pasado la Exposición Internacional del Surrealismo. Cuarenta y dos tiburones de fama mundial, de los cuales ocho eran mexicanos. Cuadros de Hans Arp, Chirico, Dalí, Óscar Domínguez, Marcel Duchamp, Max Ernst, Kandinsky, Klee, Magritte, André Masson, Joan Miró, Picabia, Picasso, Man Ray, Tanguy, Rivera y Lazo.

Nunca, que recordemos, hubo concurrencia más numerosa y distinguida a una exposición de pinturas. Concurrencia casi en su totalidad de gráciles sirenas o respetables truchas (*Le surréalisme c'est un jeu de société*). El conferencista —un conocido financiero— improvisó galantemente entre relojes videntes, perfumes de la quinta dimensión, marcos radiactivos y apariciones de la Gran Esfinge Nocturna. Aquello fue encantador y delicioso. Una noche inolvidable.

El pez que fuma, extasiado ante el *Momento sublime* de Dalí, no oyó la plática; mas, curioso como siempre, indagó acerca de lo dicho por el conferenciante. Un pez que estaba a su lado, le contestó:

—Nadie parece haber escuchado al orador. Lo único que os puedo asegurar es que el hombre estuvo hablando a tontos y a locas...

Y la venerable sombra del gran don Jacinto pasó por el acuario como una fugaz emanación fosforescente. Realismo vs. Surrealismo.

En la misma exposición se pasea, rechoncho y bonachón, un artista que todavía hace unos cuantos años pintaba, famélico y febril, interesantes cuadros surrealistas. El pez fumador le sale al encuentro, le estrecha cordialmente la mano y le pregunta:

—¡Tanto tiempo de no veros! ¡Qué alegría! Y decidme, ¿por qué no habéis exhibido al menos uno de vuestros cuadros?

—Os diré: desde que pinto retratos de políticos y señoras, tengo escasísimo tiempo para juveniles teorías. He evolucionado, además, artísticamente. Regreso, avanzando, a la tradición de oro. Ahora soy de nuevo *realista*.

BREVE CRONOLOGÍA DE LA ESTANCIA DE ANDRÉ BRETON EN MÉXICO

1938

30 de marzo André Breton y su esposa Jacqueline Lamba se embarcan en Cherburgo, a bordo del *Orinoco*, con destino a Veracruz.

18 de abril André y Jacqueline Breton llegan a Veracruz. Los recibe Diego Rivera, quien se hace cargo de su alojamiento durante la estancia de la pareja en el país. Hacen inmediatamente el viaje a la Ciudad de México.

22 de abril Primera aparición pública de André Breton en la Galería de Arte de la Universidad, con motivo del estreno de una exposición de Francisco Gutiérrez. André Breton pronuncia su primer discurso en México: “Cambiar la vista”.

Primeros días Primer encuentro entre André Breton y León Trotsky, en la Casa Azul de Coyoacán.

de mayo

13 de mayo Primera y única conferencia de André Breton en el Paraninfo de la Universidad Nacional. El tema es: “Las transformaciones modernas del arte y el surrealismo”.

- 17 de mayo Proyección de la cinta de Salvador Dalí y Luis Buñuel: *Un perro andaluz*, en el Palacio de Bellas Artes. André Breton presenta la película.
- 20 de mayo Segundo encuentro entre Breton y Trotski en la Casa Azul de Coyoacán. Se acuerda la redacción conjunta del *Manifiesto: Por un arte revolucionario independiente*.
- Fines de mayo de Viaje a Puebla y Cholula de Breton en compañía de Trotski.
- 21 de junio Conferencia de André Breton en el Palacio de Bellas Artes sobre la “Trayectoria del surrealismo”.
- 25 de junio Segunda conferencia en Bellas Artes: “Perspectivas del surrealismo”. Banquete en honor a André Breton en un restaurante del centro de la ciudad.
- 26 de junio Lectura de poesía en la Asociación France-Mexique de la Ciudad de México. André Breton introduce la lectura con un preámbulo que contesta algunas preguntas hechas al surrealismo.
- 30 de junio André Breton llega a la ciudad de Monterrey en compañía del doctor Leónides Andreu Almazán. Visita la “Ciudad Militar”, construida y administrada por el general Juan Andreu Almazán. Banquete en la Mesa de Chipinque.
- 3 de julio Regreso de André Breton a la Ciudad de México después del breve viaje por el norte del país.
- Primera semana de julio Viaje al estado de Michoacán. La comitiva Breton-Trotski-Rivera se reúne en Pátzcuaro. Durante las conversaciones preliminares a la redacción del *Manifiesto*, la tensión crece entre los artistas y el político ruso. Breton sufre una momentánea afasia.
- 13 de julio

Llegan Breton y Rivera a la ciudad de Guadalajara. A pesar de la presencia de Trotsky en la capital tapatía, Breton y Rivera pasean por su lado y no vuelven a reunirse con el exiliado ruso sino hasta su regreso a la Ciudad de México. Visitan el Palacio de la Fatalidad y los murales de Orozco.

Fines julio de Excursión de Breton-Trotsky-Rivera a Xochicalco.

25 de julio Firma del *Manifiesto: Por un arte independiente*, en el que el nombre de Diego Rivera sustituye al de León Trotsky junto al de André Breton.

30 de julio Breton se despide de Trotsky en la Casa Azul de Coyoacán y toma el camino a Veracruz.

1º de agosto La pareja Breton se embarca a bordo del *Iberia* para hacer el viaje de regreso a Francia.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- Behar, Henri, *André Breton, le grand indésirable*, Calmann-Lévy, París, 1990.
- Breton, André, *Oeuvres complètes*, editadas por Marguerite Bonnet, La Pléiade, Gallimard, París, tomos I, 1988, II, 1992.
- “Souvenir du Mexique”, en *Minotaure*, núms. 12-13, mayo de 1939.
- *La llave de los campos*, traducción de Ramón Cuesta y Ramón García Fernández, Hyperión, Madrid, 1976.
- *Entretiens avec André Parinaud*, Gallimard, París, 1969.
- “Hommage (a Natalia Sedova-Trotsky)”, en *La Brèche*, París, mayo de 1962.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Signos, Picasso, Breton y Artaud*, Marcha Editores, México, 1982.
- *El río, novelas de caballería*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Cuesta, Jorge, *Ensayos críticos*, introducción de María Stoopan, UNAM, México, 1991.
- Dugrand, Alain, *Trotsky, México 1937-1940*, Editions Payot, París, 1988.
- Gall, Olivia, *Trotsky en México y la vida política en el periodo de Cárdenas 1937-1940*, Era, México, 1991.
- González, Luis, *Historia de la Revolución Mexicana*, tomo 15: *Los días del presidente Cárdenas*, El Colegio de México, México, 1981.

- Heijenoort, van Jean, *Con Trotsky, de Prinkipo a Coyoacán. Testimonio de siete años de exilio*, traducción de Tununa Mercado, Nueva Imagen, México, 1979.
- Herrera, Hayden, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, Diana, México, 1985.
- Lambert, Jean-Clarence, “André Breton en México”, en *Vuelta*, núm. 148, México, marzo de 1989.
- Moro, César, *Los anteojos de azufre*, prosas reunidas y presentadas por André Coyné, Lima, 1958.
- Patout, Paulette, *Alfonso Reyes y Francia*, El Colegio de México/Gobierno del Estado de Nuevo León, México, 1990.
- Paz, Octavio, *Obras completas*, tomo 2: *Excursiones/IncurSIONes, Dominio extranjero*, Círculo de lectores, Barcelona, 1991.
- Roche, Gérard, “Breton, Trotsky: une collaboration”, en *Pleine Marge*, 3, París, 1986.
- Schneider, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y Libros, México, 1978.

PERIÓDICOS

De marzo a agosto de 1938:

El Universal, *Excélsior*, *Novedades*, *El Nacional*, *La Prensa*, *El Popular*, *Las Noticias* de Guadalajara, *El Globo* de Guadalajara, *El Porvenir* de Monterrey.

REVISTAS Y SUPLEMENTOS LITERARIOS

Contemporáneos, *Taller*, *Taller poético*, *Ruta*, *Futuro*, *Universidad*, *Suplemento cultural de El Nacional*, *Letras de*

México, Vuelta.

Quiero dejar constancia de gratitud
por la ayuda que me brindaron las
siguientes personas: Octavio Paz,
Manuel Álvarez Bravo, Philippe Ollé-
Laprune, Víctor Arauz, Vivian
Abenchuchan. Sin ellos este libro
no hubiera sido posible.

La primera edición de este libro
no hubiera sido posible sin la generosa
ayuda del Departamento de Servicio del
Libro de la Embajada de Francia en
México.



Como un imán que puede atraer o repeler diferentes partículas, la presencia de André Breton en México le hizo ganar seguidores y detractores. Diversas reacciones se hicieron presentes durante su controversial

visita a nuestro país, algunas positivas por parte de intelectuales conocedores del surrealismo, vanguardia que encabezaba el poeta francés, y otras negativas, la mayoría gestadas en un ambiente de hostilidad política y desconocimiento de los principios de la estética surrealista. México tal vez no dejó una huella importante en la obra de Breton; sin embargo, aunque se pretenda negarlo, en el ambiente intelectual del país el paso del poeta causó gran revuelo. Prueba de ello fue su encuentro con León Trotsky, que dio lugar a la creación del *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, un intento por separar el arte del marxismo ortodoxo.

