

JEAN CLARENCE LAMBERT

ANDRÉ BRETON EN MÉXICO

Traducción de ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN

En diferentes momentos de su vida, el principal teórico del surrealismo volvió su mirada hacia nuestro país. "El poder de conciliar a la vida con la muerte es sin duda alguna el principal atractivo de México", ha dicho Breton. La conferencia de Jean Clarence Lambert que ahora publicamos, seguida del "Recuerdo de México", texto lleno de admiración y atisbos sobre nuestra idiosincrasia, nos pro-

porcionan un documentado testimonio sobre la estancia de Breton, acompañado de su esposa, en la casa de Diego Rivera y Frida Kablo; así como sobre su polémica amistad con Trotski (conjunción que fructificó en el Manifiesto de Coyoacán —invaluable documento surrealista) y sobre la indeleble huella que dejó en Breton su contacto con el arte popular y las tradiciones de México.

EN SU LIBRO *Entretiens*, de 1952, André Breton declara: "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".

Lo afirmaba, por lo tanto, unos quince años después de la temporada aquí pasada que hoy recordamos, y puedo dar fe de que el entusiasmo de Breton por la tierra mexicana estaba entonces muy lejos de haber declinado. En esa misma época, París contaba con la presencia de Octavio Paz, quien participaba de vez en cuando en las actividades del grupo surrealista, al que yo también frecuentaba. Nos reuníamos en el Café de la Place Blanche. Breton prestaba a Paz una atención de lo más amistosa —como Paz nos lo dice en unas cuantas palabras llenas de modestia incluidas en *La búsqueda del comienzo*, un texto de fundamental importancia sobre el surrealismo en general y Breton en particular. Pienso que Breton volvía a encontrar en Paz, o proyectaba sobre él, todo lo que México le había inspirado —y no sólo me refiero a Paz en persona, con quien le complacía conversar, sino también a su poesía aunque sólo la conociera en forma fragmentaria ya que no leía el español. El caso es que Breton me alentó en gran medida cuando emprendí la tarea, que se prolongaría por meses, de traducir un buen número de los poemas de Paz. Apenas juzgué presentable mi manuscrito, afinado en colaboración con el propio autor —quien para entonces había dejado ya a París para viajar al Japón—, se lo di a leer a Breton. Fui a visitarlo varias veces en su taller de la calle Fontaine, atiborrado de libros, de objetos y de cuadros: un auténtico Gabinete de Maravillas comparables a las que atesoraban los príncipes alquimistas del siglo XVI. Allí, con su acostumbrada amabilidad, Breton me hacía las observaciones que juzgaba pertinentes, proponía la modificación de algún detalle, comentaba los poemas y, por supuesto, cuando el curso de

la plática lo llevaba a ello me hablaba de México. De aquellas conversaciones conservo, en especial, el recuerdo de un detalle preciso: el de un comentario que me causó viva impresión y que, además del interés que podría tener a mi juicio para la historia del surrealismo en general, lo tiene sin duda para el tema del que hoy me ocupo.

Ese comentario concierne a la famosa frase del *Segundo manifiesto*: "El acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle, revolver en mano, y disparar al azar tanto como se pueda contra la multitud". Como se sabe, ésta es una frase que despertó, como ninguna otra, los más malévolos comentarios contra Breton. Obligado a defenderse, éste la ha explicado más de una vez en diferentes épocas y de diferentes maneras. La explicación más convincente es, en mi opinión, la que sigue: "Yo quise referirme tan sólo a la desesperación humana, sin la cual nada podría justificar la creencia en el resplandor que el surrealismo trata de detectar en nuestro propio fondo".

"Pues bien", me dijo Breton, "yo escribí esa frasecita pensando en los guerrilleros mexicanos y en el humor negro que se manifiesta en México por todas partes".

El *Segundo manifiesto*, de 1930, es ocho años anterior al viaje de Breton; el comentario citado, de 1956 o 1957, fue hecho en cambio unos veinte años después. Confirma así la insistente presencia de México en el pensamiento de Breton. Se trata sin duda de un México muy particular, cuya descripción me propongo intentar esta noche. Ese México no encarna a la realidad mexicana, tal como podrían registrarla una cámara imparcial o una mirada, digamos, periodística. El México de Breton es una tierra *imaginale*. No digo *imaginaria*. Por *imaginale* —término al que recurro con frecuencia en mis artículos sobre el arte de hoy— entiendo un reino en sí, un reino de la mente: el *reino imaginale* es aquel en que se congregan bajo forma de imágenes imaginadas, inventadas, los datos de la experiencia sensible y los productos del pensa-

miento, del intelecto. Un mundo intermedio que la obra de arte o el poema instauran por obra de su magia propia. Así definido, lo *imaginal* no difiere en esencia de lo que Breton llamaba surrealidad cuando decía: "Todo lo que amo, todo lo que pienso y siento, me lleva a una filosofía particular de la immanencia según la cual la surrealidad se vería contenida por la realidad misma y no sería ni superior ni exterior a ella".

Lo que llamo el *México imaginal* de André Breton designa, por lo tanto, un campo particular de lo cognoscible que engloba a símbolo y mito y que apunta hacia un sentido. Breton tiene de México una visión activa, creadora de imágenes; y éstas, lejos de ser "los dobles empobrecidos de la realidad"—tal como las definía, peyorativamente, Sartre—, son imágenes reveladoras del ser, del mundo y del yo. Lo imaginal, para decirlo en términos de Bachelard o de bachelardianos como Gilbert Durand, es heurístico y epistémico. Manifiesta y conoce. Genera sentido. Es obra, obra humana.

Por otra parte, el México de Breton—como el Oriente de Nerval, el Rin de Victor Hugo o la China de Segalen— se inscribe en una estructura general del pensamiento. Se articula en torno a los temas fundamentales del surrealismo.

Como origen de su fascinación por México, Breton cita "la huella imborrable" dejada en él por cierto libro. Afirma que éste fue "una de las primeras obras leídas cuando aún era niño y a la que Rimbaud dice haber tenido acceso hacia la misma edad: *Costal l'Indien*"; y comenta: "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.

Por un concurso de circunstancias realmente providencial, mientras preparaba yo esta conferencia, llegó de pronto a mis manos un ejemplar de esa obra—aclaro que Breton no menciona a su autor y que, entre las personas cercanas a nuestro poeta a las que pregunté por dicho libro, nadie recordaba haberlo visto ni de cerca ni de lejos. En octavo mayor, encuadernado, de lomo color púrpura y sin fecha de publicación, el volumen se parece a esas ediciones que dieron notoriedad a las obras de Jules Verne y tantos otros. A lo largo de ochocientas páginas, ilustradas por grabados más bien simplones, el relato cubre aventuras y más aventuras relacionadas con las guerras de la Independencia mexicana. Su largo título reza: *La vie sauvage au Mexique/ Costal l'Indien ou les lions mexicains/ Grand roman dramatique par Gabriel Ferry, auteur du Coureur des Bois/—Paris, Librairie Illustrée, 7 rue du Croissant*

La verdad es que lo leí, o más bien lo recorrí, sin que llegara a fastidiarme del todo. Su estilo es ágil, sin pretensiones, y está sembrado de sabrosos mexicanismos. Es evidente que su autor vivió en México, que el país le gusta, que lo conoce bien, y que toma su partido en contra del de la España colonizadora. Los clichés—todo aquello que durante mucho tiempo, ay, se eternizará como cliché—son abundantes en esta imagen de México de la que nada falta: los bandidos, las cabalgatas caóticas, los asesinatos salvajes, los traidores de toda índole y las hermosas criollas que mueren de amor en

haciendas de sueño. El Indio Costal—que no es, por cierto, el personaje central—es un tigrero noble y valiente, descendiente de los "Caciques de Tehuantepec y el antiguo esplendor de su raza". Cada acción suya es una hazaña. Es de sospecharse que los diálogos como el que este personaje sostiene con su compañero, el negro Clara, hayan impresionado profundamente al Breton niño:

—Jaguar cuya madriguera yo conozca, jaguar muerto. Pero no saldré de caería sino hasta mañana. Hoy es día de luna nueva y, en un día semejante, entre las aguas de las cascadas, sobre la superficie de los lagos desiertos, se aparece a quienes osan involucrarla con fortaleza la Sirena de los cabellos retorcidos.

—¿La Sirena de los cabellos retorcidos?

—La que revela la ubicación de los yacimientos de oro en las llanuras, o en medio de las montañas, y el sitio de los bancos de perlas en las aguas marinas cercanas a la costa.

—¿Está usted seguro? ¿Quién se lo ha dicho?—preguntó Clara en el tono de quien vacila entre la credulidad y la duda.

—Ese secreto me fue transmitido por mis antepasados—dijo Costal solemnemente—, y Costal tiene más fe en la palabra de sus abuelos que en la de los sacerdotes cristianos, por muy convincentes que le parezcan éstos en la prédica de la creencia que le enseñan. ¿Qué razones hay para que Tláloc y Matlacuezc, las divinidades de las aguas y de las montañas, no sean dioses tan poderosos como el Cristo de los blancos?

Sí, la Sirena de Costal podría ser ya la Melusina de *Arcane 17*, la del "deslumbrante torzal de cabello", la figura emblemática del sistema femenino del mundo por el que Breton querrá sustituir al sistema masculino propiciador de desdichas; podría ser, asimismo, como en *L'amour fou*, la mujer ordenadora de la *Noche del girasol*, "la única ondina viva", que es además bailarina acuática y que "parece nadar" cuando camina. Y tal vez, como lo veremos más adelante, la jovencita de Guadalajara. El modelo original del fantasma femenino omnipresente en la obra de Breton pudo haber sido, en suma, la divinidad evocada por el Indio Costal.

Constructor de una mitología soñada, y en nada europea, Breton permaneció indiferente—tal como si no la hubiera conocido—a la mitología judeo-greco-cristiana y a todo lo que es mundo mediterráneo. Llegó hasta decir, en su *Discours sur le peu de réalité* de 1924: "La civilización latina es cosa del pasado y, por lo que a mí se refiere, pido ni más ni menos que se renuncie a rescatarla. Se presenta, hoy en día, como el último baluarte de la mala fe, de la caducidad y de la cobardía".

Como su patronímico lo indica, Breton (bretón) es un hombre del Atlántico, del oeste, y no del Midi, de las comarcas meridionales de Francia. El racionalismo, que combatió sin tregua por su carácter reductor, era para él un producto típicamente mediterráneo al que decididamente prefería la asaz fantasmagórica concepción celta-nórdica en que lo irracional—la magia, lo maravilloso—ocupaba un lugar céntrico. En cuanto al "sueño indio" de Breton, creo que se sitúa en el riquísimo contexto mítico de la Búsqueda del Paraíso que alimentó a la cultura occidental desde Adán y Hesiodo. A

diferencia de los chinos, que lo imaginaban situado en su propia tierra, los occidentales nunca supieron dar a ese Paraíso una exacta ubicación. Se limitaban a considerarlo perdido, pero recuperable. En tiempos de Cristóbal Colón, se pensó que se encontraba en América: y el Indio, a partir de Montaigne, comenzó a ser visto como el Buen Salvaje, el Hombre del Origen, el ser que no está fuera de la gran simbiosis cósmica como lo estamos nosotros, los tecnocivilizados. "El hombre, originalmente en posesión de ciertas claves que lo mantenían en estrecha comunión con la naturaleza, las ha perdido y se obstina desde entonces, cada vez más febrilmente, en tratar de usar otras que resultan inútiles", dirá Breton; y lo hará para oponerse a la interpretación pesimista que da Camus al mito de Sísifo. Por la misma razón hay en *Clair de Terre* un poema titulado "No todo paraíso se ha perdido". Creo que para Breton el paraíso terrestre es de hecho la naturaleza entera, ese jardín errante sobre nuestro planeta que le sale al paso al azar —a él, hombre de la ciudad, parisino— en todos sus viajes: el valle de Orotava en Tenerife (*L'Amour fou*), la selva antillana (*Martinique, charmeuse de serpents*) o las rocas de Gaspesia (*Arcane 17*). Pero Breton, para quien imaginación y percepción son vasos comunicantes, descubre con igual intensidad la vida edénica en una obra pictórica como la de Rousseau el Aduanero. Ahora bien, si uno da crédito a lo que afirma Apollinaire, Rousseau habría hecho su servicio militar en México en calidad de músico y habría contemplado allí la naturaleza tropical que ha representado con tanto esmero. Si se piensa en cambio que Rousseau no salió nunca de Francia y que no hay que buscarle a su inspiración más fuente que el Jardín des Plantes de París, todo induce a llegar a la misma conclusión que Breton (partidario de esta última hipótesis): "por encima de todos los obstáculos creados por la civilización, habría una comunicación misteriosa, una segunda comunicación posible siempre entre los hombres y fundada en aquello mismo que originalmente los unió y que luego los dividió".

Breton y el surrealismo reactivan el gran sueño romántico de un período mítico en que "poesía, ciencia, adivinación, filosofía, religión y organización social no eran irremediablemente distintas" —para decirlo en los términos de Monnetrot. Período mítico que se perpetúa en esos mundos lejanos que el viaje, tal como lo soñaron Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y tantos otros, permite alcanzar. Invitación, nostalgia, barco ebrio, brisa marina: también habrá que ver de más cerca lo que Breton pudo haber encontrado, para alimentar ese sentimiento que es en él tan fuerte, en la lectura de Lautréamont —poeta edénico — infernal, poeta del océano americano—, o en la lectura de Saint John Perse, a quien tanto estimaba y cuyos *Éloges* son elogios de la vida criolla en las Antillas.

Sí, partir de Europa: "Para el artista europeo del siglo xx", dirá Breton, "la única posibilidad de evitar que se agoten del todo las fuentes de inspiración por obra del racionalismo y del utilitarismo está en recobrar la visión llamada primitiva, síntesis de percepción sensorial y de representación mental". Podría ponerse en duda que estas últimas palabras definan

realmente la visión primitiva; pero resultan en cambio perfectamente adecuadas como definición de la visión de Breton, en México o cualquier otra parte; Breton sabe reconocer de buenas a primeras lo que lo estimula, lo que prefiere del reino mineral, del vegetal o del animal, e imbuirle la resonancia intelectual que conviene. ¿Y qué otra cosa podríamos ver en ese procedimiento si no es lo que él llamaba la *exploración del azar objetivo*, cuando recordamos su definición de este último como el *lugar de conciliación de la necesidad natural y de la necesidad humana*? En suma, la vida edénica, la gran simbiosis cósmica.

Tales son, a mi parecer, las disposiciones intelectuales que privaban en el espíritu de Breton cuando abordó a México. Hay sin embargo un elemento suplementario que también merece ser tomado en cuenta: Artaud.

No podría precisar la medida en que Breton estaba enterado de lo concerniente a la estancia de Artaud en México en 1936, pero creo imposible que la haya ignorado, sobre todo si pensamos que se reconciliaría a su regreso con Artaud y que no dejaría, en adelante, de hacerlo objeto de su atención y de su admiración. Y no hay que olvidar que Artaud es quien más contribuye, en el ámbito de la cultura surrealista, a hacer tangible la presencia de México. Desde 1932 había proyectado ya ilustrar su manifiesto del *Tbéatre de la cruauté* con un espectáculo sobre la conquista de México; una sinopsis de este espectáculo sería publicada por Breton y Péret —aunque mucho más tarde, en 1950— en el *Almanach surréaliste du 1/2 siècle*.

Artaud llegó a México en 1936. Ese año, sobra recordarlo, es el del comienzo de la guerra civil española, el de los procesos de Moscú, el del pacto anti-komintern germanoitaliano-japonés. Para las que podríamos llamar las mentalidades poético-políticas de los surrealistas, el horizonte se ensombrece dramáticamente. Sin hablar de la precariedad de su situación personal: Artaud, por ejemplo, se queda sin recursos tras el fracaso del *Tbéatre de la cruauté*; en cuanto a Breton, la publicación de algunos de sus mejores libros, como *L'Amour fou*, le permite apenas subsistir. Todo esto explica que México, tanto para Artaud en 1936 como para Breton dos años más tarde, se presente como un alivio, un respiro.

Artaud: "Tal vez resulte algo barroco que un europeo tenga la ocurrencia de ir a buscar en México las bases vivas de una cultura que aquí parece desmoronarse; pero confieso que tal idea me obsesiona. En México se percibe, como algo ligado con la propia tierra, perdido en las corrientes de lava volcánica, vibrante en la sangre india, la realidad mágica de una cultura a cuyos fuegos les bastaría el menor soplo para, materialmente, volver a encenderse". En un artículo escrito para el diario *El Nacional*, Artaud es aún más explícito: "La Europa dualista", dice, "ya no puede ofrecer al mundo más que el polvo, aterrador, de una cultura. El Oriente está en plena decadencia. China está en guerra. Los Estados Unidos no han logrado más que multiplicar al infinito los vicios de Europa. Queda México". Artaud desarrollará también esas ideas en sus conferencias. Todo ello es harto conocido, lo

mismo que lo vivido por Artaud en esa suerte de realización tenebrosa, o de sublimación, que fue su viaje a la Sierra Tarahumara.

También yo visité la Sierra Tarahumara en 1958, para saber a qué atenerme, y quedé convencido de que aquella expedición fue para Artaud más interior que geográfica: la Montaña emisora de símbolos se convirtió en el teatro de su drama personal; a partir de entonces su vida se dividió en dos épocas, un *antes de* y un *después de* México. Hoy, el asunto se ha aclarado —aunque Artaud, difícilmente accesible en vida ya que de hecho permanecía inédito, vuelva a parecer inaccesible tras la auténtica barrera de comentarios y exégesis que en torno a él se acumulan...

Pero lo que aquí me interesa es comparar las ya citadas declaraciones de Artaud (hay más en los *Messages révolutionnaires* reunidos en el tomo VIII de sus *Oeuvres complètes*) con lo que Breton escribiría dos años más tarde, como un eco de aquellas:

"En México brillan todas las esperanzas que, sucesivamente puestas en otros países —la URSS, China, España—, se vieron dramáticamente desbaratadas durante el último período histórico". O bien: "Imperiosamente, México nos invita a meditar en el ocaso de la actividad humana". Y más aún: "El poder de conciliar a la vida con la muerte es sin duda alguna el principal atractivo que tiene México".

Hasta aquí los puntos —que no son pocos— en que nuestros personajes están de acuerdo. Sin embargo, lo que Breton sacaría de su viaje a México es de naturaleza muy diferente a lo que sacó del suyo Artaud. En el período de *después de* México, Artaud fue un visionario a la deriva, un nuevo Hölderlin. Artaud: la ruptura total. Breton: la renovación.

Acercas de lo que concierne a su estancia propiamente dicha, contamos para documentarnos con dos textos importantes de Breton y con los recuerdos de su esposa Jacqueline Lamba, que lo acompañaba. El primer texto de Breton se titula *Souvenir du Mexique*: originalmente publicado en el No. 12/13 de *Minotaure*, reaparece con algunos cortes en el volumen de *La clé des champs*. El segundo texto, *Visite a León Trotsky*, es un discurso que pronunció en París durante el mitin de aniversario de la Revolución de Octubre, el 11 de noviembre de 1938, y también fue recogido después en *La clé des champs*. En cuanto a los recuerdos de Jacqueline Lamba, se encuentran bajo forma de entrevista en la obra que publicó Arturo Schwarz en 1972: *Breton/Trotsky*. Con sólo oír los títulos mencionados, comprendemos que la estancia de Breton en México cobró un giro realmente excepcional a partir de su encuentro con el gran revolucionario soviético. Fue aquella una conjunción de las que el destino reserva sin duda a pocos hombres en el curso de sus vidas, porque la impaciencia de Breton por conocer a México era tan grande como su deseo de conocer a Trotsky, a quien consideraba la figura más digna de admiración de la política de su época. De allí que la estancia de Breton tuviera por escenario dos terrenos, y dos terrenos que además se interpenetraban. Por lo tanto debemos hablar no sólo de una dimensión intel-

tual o, como dije antes, imaginal, sino también de una dimensión política de aquel viaje. Y recordar asimismo una vez más que el surrealismo no se limitaba a ser una empresa mental o estética sino que concernía por añadidura a las posibilidades que tiene el hombre de modificar su condición ahora y aquí, de ejercer una acción eficaz sobre lo real. El "Cambiar la vida" de Rimbaud hallaba un equivalente en el "transformar el mundo" de Marx. Al deseo de lo maravilloso se unía el deseo de la revolución. Esa conjugación no le pareció nunca a Breton tan realizable como durante la temporada pasada en México. De allí que la viviera en un estado de fuerte tensión que llegó en ocasiones a la afasia —como sucedió en el curso de un paseo a Pátzcuaro cuando la discusión sostenida con Trotsky cobró un cariz excepcionalmente apasionado.

La estancia de Breton no pudo haber comenzado peor, y si lo menciono aquí es para subrayar la diferencia con nuestra confortable situación actual. Sigue un resumen del relato que hizo de aquella llegada Jacqueline Lamba, porque Breton no habló nunca de las peripecias que estuvieron a punto a echarlo todo a perder.

Breton, cuya situación material era como ya dijimos sumamente precaria (y continuaría siéndolo toda su vida), había conseguido que Alexis Léger, alto funcionario del Quai d'Orsay, más conocido hoy en día por el nombre de Saint John Perse, y el doctor Henri Laugier, director de la Recherche Scientifique, le encargaran una serie de conferencias sobre poesía y pintura —no sin reticencia, porque nadie ignoraba cuál era el compromiso político de Breton. Además, su llegada a México fue precedida por una circular absolutamente calumniosa dirigida a los principales escritores y artistas mexicanos y proveniente de cierta Asociación Internacional de los Escritores para la Defensa de la Cultura, de observancia staliniana. Los amigos trotskistas de Breton tuvieron apenas tiempo de poner las cosas en su lugar mediante otro intercambio de cartas.

Breton y su mujer partieron pues, para Veracruz con un pasaje de ida y vuelta. "Pensábamos, naturalmente, que nuestro hospedaje había sido previsto, ya que sin ello no hubiera habido viaje", cuenta Jacqueline. "Al desembarcar, nos recibió en efecto un secretario de la embajada; pero fuera de su vestimenta y sus modales oficiales, nada de lo esperado."

Breton pregunta por el lugar en que se supone que él y su compañera van a alojarse. El secretario no tiene ni la más remota idea del asunto. "El dinero que traíamos", escribe Jacqueline, "alcanzaba apenas para arreglámoslas unos ocho días. André decide por lo tanto volver a tomar el barco esa misma noche para regresar a Francia. Se sentía profundamente desconcertado y angustiado, pero además estaba furioso". Interviene entónces Diego Rivera, que también ha acudido a recibirlos. "No hay ningún problema. Vivirán con nosotros. Pueden considerarse ya nuestros invitados. Trotsky me ha encargado decirles que los espera". Todo queda así solucionado. Breton podrá instalarse en México gracias a la mediación de esos dos personajes excepcionales que fueron Diego Rivera y Lev Davidovitch Trotsky.

Diego y Frida Kahlo vivían en una de las casas más modernas que pudiera haber entonces —cuenta Jacqueline—. Dos cubos, mitad blancos y mitad de vidrio, unidos por una escalera exterior sin balaustrada y, en la parte de arriba, por una construcción en forma de pasarela en la que habían previsto alojarnos. Una india, que hacía las veces de portera, preparaba la comida en el jardín sobre un brasero. A la vista bajo los árboles, y en completa libertad, un gran oso hormiguero —segunda aparición providencial ya que André usaba la imagen de este animal en su *ex libris*.

Al día siguiente, se estableció el primer contacto con Trotski. Breton lo recuerda largamente en su discurso de noviembre del 38. También Trotski era huésped de Diego Rivera, quien velaba por su seguridad ya que era cosa sabida que Stalin había dado al GPU órdenes de asesinarlo.

Con el corazón agitado —cuenta Breton— vi entreabrírse la puerta de la Casa Azul, me guiaron a través del jardín, y apenas tuve tiempo para reconocer de paso las bugambilias, cuyas flores rosadas y violetas cubrían el suelo, los eternos cactus y los ídolos de piedra que Diego Rivera había reunido con todo amor a lo largo de las sendas. Me encontré muy pronto en un cuarto claro, entre libros. Y bien, camaradas: en el instante mismo en que el camarada Trotski se puso de pie al fondo de ese cuarto, y el ser real sustituyó a la imagen que de él tenía, no pude contener la necesidad de confesarle hasta qué punto me maravillaba que se viera tan joven.

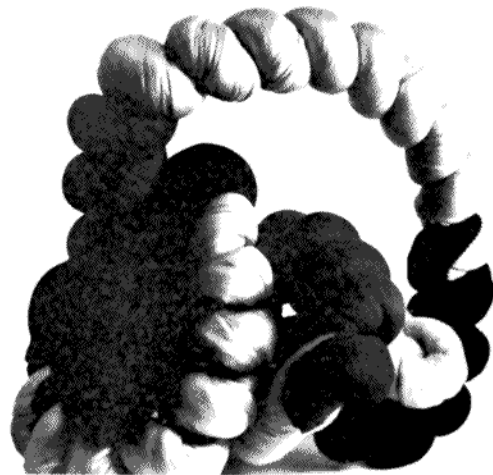
Según el testimonio del secretario de Trotski, ese primer encuentro no fue más que una simple toma de contacto. Trotski inició inmediatamente una discusión sobre el surrealismo "para defender al realismo" —presagio de futuras polémicas, a menudo vehementes. Breton no se desalentó. Al contrario: "Se me presentaría en lo sucesivo la oportunidad", cuenta, "de sostener frecuentes pláticas con el camarada Trotski. Así fue pasando para mí, desde una vida un poco legendaria, a la más real y tangible de la existencia. No hay sitio mexicano típico con el que su imagen no haya quedado asociada en mi recuerdo".

Las actividades de Breton fueron entonces organizándose para que pudiera, al mismo tiempo, descubrir a México y trabajar con Trotski en lo que se convertiría en el *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant* —trabajo que Breton se llevaría consigo al regresar a París junto con numerosos objetos del arte popular y documentos sobre la vida artística. "Para facilitar las discusiones y sostenerlas en la mejor disposición de espíritu", cuenta Jacqueline Lamba, "se decidió, de común acuerdo con Diego Rivera, y porque André y yo queríamos visitar en esos breves lapsos de descanso los grandes sitios precolombinos, que todos partiésemos juntos y cuantas veces fuera posible... Seis personas además de los camaradas indispensables tanto para el trabajo como para la seguridad de Trotski. Por lo general, éramos unos diez o doce y viajábamos en dos o tres automóviles".

Hoy resulta conmovedor evocar aquellas excursiones en que el arte, la poesía, la política y la historia se confrontaban con los horizontes mitológicos del paisaje mexicano. Con fre-

cuencia se organizaban excursiones para pescar. "siempre de lo más alegres" —dice Jacqueline. "Trotski y Breton se quitaban los zapatos, se arremangaban los pantalones y entraban en algún torrente a menudo helado. Pescaban con las manos, atrapaban ajolotes bajo las piedras". Nos preguntamos si Breton comunicaba a Trotski su sed de maravillas. Durante esos paseos, les encantaba en particular dar con alguna mariposa. Breton sentía por ellas una predilección fuera de serie. "Era aquel un terreno de entendimiento en un nivel poético", dice Jacqueline. "El interés de Lev Davidovitch por las mariposas fue para André, que no se lo esperaba, una sorpresa total. Había conocido a muchos militantes, todos ellos con anteojeras". Por su parte, Breton diría de Trotski: "Es evidente que conserva un fondo infantil de una frescura inalterable". No podía haber hecho de él un elogio más grande, sobre todo porque se trataba de un aspecto de Trotski descubierto en México, "entre todos los países, el que prefiero desde la infancia", había dicho Breton, y lo repetiría muchos años después en una carta al pintor Alberto Gironella.

De la excepcional conjunción Breton/Trotski nació el *Manifeste de Coyoacan*, redactado en común por el político y el poeta, algo de lo que la Historia no ofrece ningún otro ejemplo. Firmado por Diego Rivera, quien no participó en absoluto en su redacción, ese manifiesto no contiene alusiones a la situación mexicana; es un texto de europeos conscientes de que la civilización mundial se veía amenazada a corto plazo por el enfrentamiento, cada día más exacerbado, entre el hitleriano —fascismo, el stalinismo y las democracias capitalistas. El objetivo de dicho texto es definir la actitud del creador —poeta o artista— que se niega a dejarse enrolar en tal o cual campo pero sigue alimentando el deseo de una revolución, es decir, de "una reconstrucción completa y radical de la sociedad" La invocación de Freud y de Marx es tan



Pequeño nudo lunar

frecuente como habrá de serlo treinta años más tarde, alrededor de mayo del 68. En este aspecto, el *Manifiesto de Coyoacan* se adelanta mucho a su tiempo. Dos proposiciones son sus ejes mayores. La primera, que como sabemos se debe a Trotski, es la siguiente: "La necesidad de emancipación del espíritu no tiene más que seguir su curso natural para llegar a fundirse, empapándose en ella, con esa necesidad primordial que es la necesidad de emancipación en el hombre". Hermosa fórmula de un optimismo que no dudaría en calificarse de heroico: con esa clase de heroísmo que, sin tener nada de sobrehumano, confiere pese a todo validez a nuestra vida en la Historia. La otra proposición, de Breton, anuncia por qué el surrealismo está dispuesto a combatir ferozmente contra toda forma del llamado *arte comprometido*, un arte que —viéndolo bien— es sólo una versión individualista del zhdanovismo de Estado: "En materia de creación artística lo que esencialmente importa es que la imaginación eluda toda coacción, que no se deje imponer bajo ningún pretexto consignas y preceptos. A todos los que pudieran instarnos a consentir, hoy o mañana, en que el arte sea sometido a una disciplina incompatible con sus medios, oponemos nuestra negativa inapelable y nuestra deliberada voluntad de atenernos a la fórmula: *Toda licencia en arte*."

A propósito de esta última frase en forma de slogan, Breton añade con su rigurosa honradez de siempre: "Quiero precisar que se debe agradecer a Trotski más que a Rivera o a mí mismo la independencia total reivindicada por esas palabras desde el punto de vista artístico. En efecto, cuando le presenté el proyecto que yo había formulado: 'Toda licencia en arte, salvo contra la revolución proletaria', Trotski nos puso a todos en guardia contra los nuevos abusos que podía propiciar la segunda parte de mi frase y la tachó sin vacilar".

Tal como se ha conservado, el *Manifiesto de Coyoacan* encarna un momento superior de conciliación entre la espontaneidad creadora y la voluntad de intervención en la realidad. Si ese momento fue posible es sin duda, como lo ha dicho Jacqueline Breton, porque los dos protagonistas se encontraban en un escenario *todavía habitado por lo sagrado*. Yo añadiría: en un sitio en que mito e historia coexisten. Y la oscilación del uno a la otra representa el movimiento mismo por el que se vio animada la estancia en México de Breton.

Lo que México ofreció a Breton en materia de maravillas figura en el texto de *Minotaure* publicado con las ilustraciones que él mismo escogió, hay que reconocerlo, con todo cuidado. En primer lugar, el reino vegetal, con la prodigiosa cohorte de las cactáceas, agaves o candelabros gigantes, que también Trotski veneraba. Breton les imprime cierta historicidad imaginando a su sombra a un hombre, fusil en mano, al que presenta como a un "general formado en la ruda escuela de Zapata": se trata tal vez de una reminiscencia, actualizada, de las guerras de la Independencia contadas en *Costal l'Indien*. En segundo lugar, las ruinas precolombinas, "el gran mensaje de las tumbas que, por vías insospechables, más que dejarse descifrar se deja difundir". La curiosidad de

Breton por el mundo precolombino no llega demasiado lejos: Breton es, de hecho, un hombre del presente o, cuando se interesa por el pasado, un hombre del pasado —en el presente, sin más.

En realidad, lo que Breton percibe de México está, en cierta medida, "mediatizado" por las fotografías de Álvarez Bravo. Además de publicarlas, Breton descubre en ellas "el sentido de esa fatalidad que ha inspirado las más grandes obras de todos los tiempos". Los comentarios que hace de esas fotografías permiten ver en Álvarez Bravo a uno de los más importantes intermediarios entre Breton y México —tan importante, o casi, como Diego Rivera.

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 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".

Se trata asimismo de la mujer —hada presente en los poemas de *L'air de l'eau*: "Por la fusión sin esperanza de tu presencia y de tu ausencia / Encontré el secreto / De amarte / Siempre por primera vez".

El fantasma femenino que acompaña a Breton no sólo en México sino a todo lo largo de su vida, hallaría su más clara expresión en *Arcane 17*, donde pide Breton que el "sistema masculino (...) cuya quiebra se consuma tumultuosamente en nuestros días" sea sustituido por el "sistema femenino del mundo" con sus "modos de apreciación y de volición" específicos. Pienso que hay que adoptar ese mismo estado de espíritu, aunque entonces no hubiera llegado todavía a su expresión plenamente consciente, para leer el final de *Souvenirs du Mexique*, conclusión sorprendente y algo enigmática que sigue al pasaje dedicado... ¡a la ciudad militar de Monterrey! "En Veracruz", escribe Breton, "cuando estaba a punto de embarcarme en mi viaje de regreso, se me apareció la vida bajo 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 toda 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".

El texto revela también el temor de regresar a la Europa de las matanzas nazis, de la capitulación franco-inglesa en Munich y de la toma de Madrid por los franquistas. Breton, como se sabe, no se cruzaría de brazos ante la creciente de peligros y emprendería, sobre la base del *Manifeste de Cojocan*, la creación de la FIARI (federación de los artistas revolucionarios independientes), uno de cuyos actos políticos consistiría en protestar contra la destrucción, por orden del gobierno de Cárdenas, de los dos frescos de O'Gorman del aeropuerto de México. Esos frescos incluían una frase del "manifiesto comunista" y los retratos de Hitler y de Mussolini que el subsecretario de Comunicaciones y Obras Públicas, Modesto Rolland, juzgaba "insultantes".

Quien había alertado a Breton en París era Diego Rivera. Diego, quien como ya dijimos no sólo hizo posible la estancia de Breton en México sino que desempeñó un papel determinante en lo que a esa estancia concierne. Prueba de ello es el texto de *Minotaure*, que a veces interpela directamente a ese "querido amigo" como para prolongar el intercambio con él. Breton ve en Rivera al ejemplo mismo del artista surrealista tal como él lo concibe; y le sucede otro tanto con Frida Khalo, de la que escribe: "¿Cuáles no habrán sido mi sorpresa y mi alegría al descubrir que su obra —concebida en la total ignorancia de la razones que nos llevaban a actuar, tanto a mí como a mis amigos— alcanzaba su plenitud, con sus últimos lienzos, en pleno surrealismo". Dirigiéndose a Diego, Breton añade: "Usted tiene sobre todos nosotros la ventaja de formar parte de esa tradición popular que, por lo que sé, no se ha mantenido viva más que en su patria". Y también: "Ese sentido innato de la poesía y del arte tales como deberían, tales como deben ser hechos por todos y para todos, y de los que buscamos desesperadamente en Europa el secreto perdido". A propósito de Frida Khalo, Breton evoca también las figuras románticas de Bettina Brentano y de Caroline Schlegel. A todo lo cual, como es sabido, Frida no se mostró nada sensible: "Soy una pintora realista", repetía. Iba, además, a abjurar de Trotsky para adherirse, o para volver a un stalinismo tan pasional como supersticioso —lo cual no pasa inadvertido a quien hoy visita, en su casa — museo, el dormitorio en el que está colgado como un icono ortodoxo el retrato del "padrecito de los pueblos" al que ella, como tantos artistas desorientados, rendía ese culto embrutecedor que Breton combatía en cambio abierta y decididamente.

En *Minotaure*, Diego Rivera tiene derecho a todos los honores. En primer lugar, le piden que dibuje las dos cubiertas interiores en colores que separan la parte dedicada a México del resto de la revista. Recordemos que las cubiertas de *Minotaure* cuentan entre los más hermosos documentos gráficos de la época, debidos a Picasso, Matisse, Masson, Miró, Dalí, Magritte, Max Ernst. Además, Breton reproduce los paisajes de árboles antropomórficos de Diego Rivera, que en su opinión satisfacen por igual "al ojo mental y al ojo físico". Breton reconoce que su propia visión de México debe mucho a la que él atribuye a Rivera: "Sol y carne, imaginación y duda amorosa al mismo tiempo". Sí, un México *imaginat*: no sólo Diego es surrealista, también lo es el país entero. "Las rutas mexicanas se abisman en zonas donde se complace y se demora la escritura automática", llega a afirmar —afirmación que no hace explícita de ninguna otra manera, pero muy cercana en el texto a la siguiente observación: "En el blasón del surrealismo figuran por lo menos dos animales mexicanos: el *Heloderma suspectum* y el ajolote rosa o negro".

Las ilustraciones del texto de *Minotaure* incluyen también muestras de pintura popular e ingenua: una *Ejecución de Maximiliano* que hace pensar en Rousseau; un *Exvoto* de fines del siglo XVIII (para la cura de un cáncer) en el que aparecen —escena totalmente surrealista, sí— varias mujeres desnudas a la merced de fieras que las desgarran bajo la impositiva

mirada de un hombre en uniforme que se asoma a una ventana; y finalmente una especie de alegoría titulada *Ésta es la vida*, en la que unos bebedores armados de puñales se matan unos a otros, no lejos de un grupo de lindas espectadoras a las que unos señores bien vestidos intentan distraer de aquel espectáculo. Una doble página está reservada a objetos tales como una calavera de azúcar, un candelabro decorado de Puebla o una escena modelada en barro en la que un general, obviamente muerto, yace a los pies de un esqueleto sentado sobre un trono. Breton llegó a París con toda una serie de objetos y obras como los descritos, que expuso a principios de 1939 en la galería Renou et Colle junto a pinturas de Frida Khalo y fotografías de Álvarez Bravo. También exhibió alguna muestra de Posada, cuyas xilografías admiraba desde hacía mucho tiempo. Pero, según el testimonio de Marcel Jean, lo esencial consistía en máscaras, cofrecitos, marcos, muñecas, alcancías, silbatos y pastelitos: "creaciones apasionadas en que el instinto de la vida y el de la muerte se veían ligados por un sentimiento plástico de una soberbia frescura". De la totalidad de aquel conjunto trascendía la decisión surrealista de abolir toda jerarquía entre los productos de la creatividad humana, siempre que se pudiera descubrir en ellos la presencia de la imaginación en libertad y del deseo de maravillas.

En los poemas escritos por Breton tras su viaje son escasos, en cambio, los elementos mexicanos. En *Cours les toutes*, que data de octubre de 1938 —es decir, escrito a su llegada a Francia—, puede leerse:

El hombre con cabeza de tritón
 A su volante de perlas
 Viene cada noche a arropar en su cama a la diosa del maíz
 Me reservo para la historia poética
 El nombre de ese jefe desposeído que es un poco el nuestro
 De ese hombre solo que participa en el gran circuito
 De ese hombre soberbiamente herrumbado en una máquina
 Que pone el viento a media asta [nueva

¿Es posible acaso, en este retrato delirante, onírico, crítico, reconocer a Trotsky? No lo sé.

Fata morgana, uno de los grandes poemas de Breton, escrito en Marsella en diciembre de 1940, es decir en plena derrota, incluye, dentro de una enumeración tan heteroclita como puede serlo un sueño de compensación, el siguiente versículo:

Piensa que se formara en nuestros días una expedición destinada a la captura del pájaro quetzal, del que no quedan vivos, sí, vivos, más que cuatro ejemplares (...)

Y más abajo:

Nada en común te das cuenta con el pequeño ferrocarril
 Que se enrosca en torno a la Córdoba de México para que no nos
 [cansemos de descubrir
 Las gardenias que exhalan su perfume en jóvenes vástagos de
 [palma ahuecados.

Puedo equivocarme, pero creo que eso es todo lo que recuerdan los poemas de Breton de su tan querido México —al menos en forma evidente, porque esos poemas tienen la turbadora y a veces irritante particularidad de ser construcciones hechas con palabras precisas, fieles a sus significados, y al mismo tiempo irreductibles a un sentido común. Son, exigen una renuncia a todo lo sabido tan azarosa como continua —o empírica, porque como dice Breton "sólo el empirismo puede garantizar la absoluta libertad de movimiento necesaria al salto que es preciso dar". La actividad poética se ve así concebida como descubrimiento, revelación, provocation.

Como lo que fue para Breton su estancia en México.



Pequeño nudo solar