

Vaso comunicante

Dore Ashton

Traducción de Juan Almela

Espléndida semana de bondad, esta exposición. Un visitante serio necesita una semana cuando menos para asimilar los más de cuatrocientos recuerdos de una existencia cuyo autor aspiró a que fuese cristalina, es decir, dotada de "lustre en cada faceta interior y exterior del cristal", que "por definición no es perfectible". Arrebatador juego de espejos, las pinturas, cartas, objetos, álbumes, libros, juegos y encuentros con la historia natural, representando con escrupulosa atención las veleidades, así como las pasiones, de la vida espiritual de André Breton (*André Breton: la Beauté sera convulsive*, Centre Pompidou, que terminó en agosto pasado), rara exhibición, por cierto.

Ayudará mucho a disipar ciertos malentendidos. ¿Quién fue este *amateur* y *animateur* que riñó casi con todo el mundo salvo con Duchamp, cuya filosofía de indiferencia, en cualquier caso, hacía imposible disputar con él? Duchamp afirmó que Breton era el hombre con mayor capacidad de amor: "Amaba como el corazón late. Era el amante del amor en un mundo que cree en la prostitución. Tal es su signo."² Octavio Paz, hondamente marcado por las pasiones de Breton, lo llamó "uno de los centros de gravedad de nuestra época" y caracterizó la empresa surrealista como "una orden de caballería" cuya plena experiencia fue una *quête du Graal*.³ Para él, quizá un caballero, sea; pero ¿para otros...? Sus numerosos enemigos europeos lo llamaban el Papa (y eran ateos convencidos), y los de Nueva York lo apodaron Mister Dios. Y no obstante, según demostró esta notable exhibición, la inalterable entrega de Breton al ideal de la libertad —libertad ganada al hábito de los hábitos— era superior a sus ocasionales enredos convulsivos y nos legó un don permanente llamado surrealismo. No es difícil percibir quién era él: era un poeta. O sea un enemigo del hábito buscando, viendo lo maravilloso en lo real. Y diciendo real se refería a lo real. En sus poemas en prosa y sus ficciones se refería a encuentros reales, aludía a amigos y enemigos vivientes, iba por calles reales, registrando, con la precisión de un informe médico, pensaba él, la posibilidad ampliada, chispeante (una de sus palabras favoritas), que es, para el poeta, sobrerreal. Resulta evidente, al considerar con cuidado los compendios de objetos y textos (hay libros y cartas de máxima importancia en esta muestra), que la vida real de Breton era como uno de aquellos dibujos de Seurat que tanto admiraba por *l'interférence constante du visuel et du visionnaire*.⁴ Cosa bien extraña por parte de

quien creía fervientemente en las actividades colectivas y que recalaba la idea francesa simpática de los *compagnons de route* —compañeros del camino que tantas veces sufrieron colisiones con el motor sobrecalentado de Breton—, la exhibición muestra a las claras cuán profundamente respetaba Breton la unicidad de cada individuo, desde el principio mismo de sus actividades de antologador. Consegua admirar (y con frecuencia reunía sus obras) a pintores cuyas características visuales y visionarias difícilmente reflejaban la ortodoxia surrealista: Kandinsky, Ingres y, por encima de todo, Picasso. En años posteriores daba forma a esta visión ampliada de la incierta condición humana, explicando que cada individuo tiene su pantalla propia, merced a la cual encuentra los objetos de su deseo; que, por ejemplo, dos personas que coleccionasen piedras en una orilla probablemente nunca elegirían las mismas. Resulta que la pantalla de Breton era mucho más vasta de lo que insinúan sus manifiestos, y su mirada enfocaba de modo increíble (inocente o *sauvage*, como él se empeñaba en que era) los valores que generaciones siguientes exaltarían como auténticos hallazgos, sin tener conciencia —en verdad o simulándolo— de la pasión que ayudaba a establecerlos.

Quizás el mensaje más importante transmitido por este pánegrico visual sea el consejo al presente: que los grandes modernos que se columpiaban en "el traicionero trapeo del tiempo" (*L'amour fou*) conocían el valor del impulso hacia atrás. Su empuje hacia un presente lo debían a un pasado. La fidelidad de Breton a las tradiciones halladas en su juventud nunca inhibió sus capacidades de inventiva como poeta; más aún, le hizo reconocer el valor perdurable de la tradición para pintores como Picasso, Miró, Ernst, Matisse, Giacometti, Matta, Gorky, todos los cuales han sido reconocidos, de entonces acá, como maestros modernos y todos los cuales ejercieron ampliamente el ideal surrealista de la libertad ante el hábito. La impresión que recibe el visitante en la exhibición cronológicamente de la vida de Breton, que él mismo documentó tan escrupulosamente en su obra, es la de una lanzadera alocada. Vemos una fotografía del estudio de Guillaume Apollinaire, aquel mágico crisol atestado de libros y de ídolos de Oceanía y África, y recordamos que Breton, a los dieciocho años, leía a Apollinaire con asiduidad, y a los diecinueve inició una correspondencia con el poeta que estaba en las trincheras, lo fue a visitar al hospital y después frecuentó el legendario estudio. El taller de Breton, presentado en incontables fotografías, refleja aquella primera experiencia, al igual que el gusto por ciertos artistas que Apollinaire pedía a todo mundo tener en cuenta: De Chirico, Picasso, Braque, Derain, Rousseau y hasta Kandinsky. O bien vemos un diminuto paisaje triston, óleo sobre madera, de Alfred Jarry, que nos recuerda la atracción de Breton hacia Jacques Vaché, discípulo de Jarry (y convertido a la audaz noción del acto

¹ *L'amour fou*, diestramente traducido, *Mad Love*, por Mary Ann Caws. Universidad de Nebraska, 1987.

² *Arts*, París, 5-11 de octubre de 1966.

³ *On Poets and Others*, Nueva York, Arcade, 1990.

⁴ "La constante intervención de lo visual y lo visionario". *XXIème Siècle*, núm. 3, junio de 1952.

gratuito, de André Gide). Vaché está vivo en algunas de sus pequeñas caricaturas —había estudiado pintura antes de la guerra— y en su carta ubuesca a Breton en 1918: "además, el tono de nuestro gesto sigue más o menos por decidir; yo lo quisiera seco, sin literatura y, sobre todo, no en el sentido del ARTE".

El joven que le habló a Paul Valéry, uno de sus primeros mentores, de su profundo amor por Rimbaud, habría de caer fácilmente bajo el ensalmo del misterioso joven que se hacía llamar Conde de Lautréamont, quien lo fascinó toda la vida. Uno de los *compagnons de route* más importantes, el poeta Louis Aragon —quien, igual que Breton, era estudiante de medicina al ser reclutado para la primera guerra mundial—, compartiría este entusiasmo y recordaría a los dos jóvenes enfermeros leyéndose mutuamente en alta voz *Les chants de Maldoror* durante las alertas en el hospital militar, mientras las víctimas, febriles y aterradas por los proyectiles, daban alaridos y tiraban sus bandejas de lata, dándose cuenta del peligro. El recurso artístico del choque violento nació en la vida real para ambos jóvenes poetas, y Breton nunca lo olvidó. Primero lo había conocido en las *Illuminations* de Rimbaud, con cuyo poema *Aube*, en su página, quienes prepararon la exhibición abrieron —acaso con demasiado tino— la serie de objetos mostrados.

Vaché, durante la guerra, y Marcel Duchamp después, mantuvieron vivo en Breton el *enfant terrible*, pero incluso cuando con Philippe Soupault estaba inventando *Les champs magnétiques*, explorando en colaboración el método de la escritura automática, Breton mantenía un ojo nada soñador puesto en el mundo del arte, y aun del ARTE. Pronto tuvo una oportunidad incomparable de darse ínfulas en su sanctasanctorum. Uno de los puntos fuertes de esta exhibición es el modo tan completo como ilustra la importante relación del joven Breton con el *couturier* Jacques Doucet. En diciembre de 1920, Doucet contrató a Breton para que escribiera regularmente cartas, primero sobre literatura, luego sobre pintura, y a los pocos meses tenía a quien llamaba su "joven tigre" como consejero artístico y bibliotecario. Con sorprendente agudeza en cuanto a las adquisiciones (asistía a subastas y exploraba galerías), el joven tigre impuso su voluntad al viejo mandarín. Breton laboró dos años para convencer a Doucet de que adquiriera *Les demoiselles d'Avignon* y por último, en 1923, debió escribir la carta de constancia, donde discute su importancia histórica como núcleo del drama iniciado por Picasso y que —predecía— seguiría teniendo consecuencias. "Es el teatro de todo lo ocurrido en los últimos cincuenta años, el muro ante el cual pasaron Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Apollinaire y todos los que seguimos amando." Breton sometía sistemáticamente a Doucet a sus entusiasmos del momento —Derain, Matisse, Max Ernst, De Chirico y hasta Soutine— y se encargaba de que el patrón apreciase la importancia de adquirir "obras maestras" del arte moderno, incluyendo *El encantador de serpientes* de Rousseau, cuyo poseedor, Robert Delaunay, sólo vendía con la condición de que Doucet lo legara al Louvre. En algunas de las cartas expuestas de Breton se ve claro que el joven poeta consideraba que cada palabra dirigida a Doucet era un don al porvenir, declarando sin cesar, así en diciembre de 1924, que "Picasso es el único genio de nuestra época". Las listas de libros recomendados, a menudo compiladas con su amigo

Louis Aragon, reflejan también su serena apreciación del legado moderno y su capacidad de ver más allá de sus pasiones privadas.

La segunda mitad de los años veinte corresponde naturalmente a las actividades frenéticas de los *compagnons*, ante todo Paul Eluard, Aragon y Breton, mientras reunían sus energías y acólitos en el cenáculo surrealista oficial. La confirmación de los puntos de vista estéticos de Breton —la primera frase de su ensayo de 1925, que después se volvería el libro sobre el surrealismo y la pintura, reza: *L'oeil existe à l'état sauvage*, el ojo existe en estado silvestre— se plasma en magníficos ejemplos del llamado arte primitivo que había empezado a coleccionar antes de tener veinte años. No sólo encontraba obras de Oceanía y África, sino que también, cuando ya en 1927 vio, con Eluard, sus primeras muñecas *kachina* de Nuevo México, lanzó sus redes también en el hemisferio occidental. Mezcladas con documentos tales como las comunicaciones de la oficina oficial de investigaciones surrealistas —una de las cuales exhorta: "¡Padres, cuenten sus sueños a sus hijos!", en tanto que otra cita al obispo Berkeley—, hay importantes libros de notas que Breton llevaba para sus obras propias, así como fotografías de Man Ray que giran en torno a ideas de Breton. (Una de las más sugerentes es su *Violon d'Ingres*, posiblemente inspirada por la insistencia de Breton en el "misterio" de la obra de Ingres.) Pero quizás el conjunto exhibido más revelador sea el de las notas, objetos, cartas y fotografías relacionados con la extraordinaria novela *Nadja* de Breton. En una vitrina está el misterioso objeto conseguido en el mercado de pulgas, llamado "objeto cilíndrico (curva de población)", que, en la novela, sirve para realzar la importancia del subtexto fotográfico, contribución original de Breton a la ficción moderna. Hasta en el museo conserva este peculiar modelo de yeso su aire de acertijo. De hecho, contemplar los objetos reales, tales como el guante de bronce torcido, o el extraño dibujo de Nadja de un guante, y recordando el inmenso interés de Breton por De Chirico, así como la larga historia artística de los guantes como equivalentes de máscaras, como propiedades literarias (aun en Chéjov) y como signos de signos en tantos contextos, tiene el efecto curioso de triplicar la experiencia —doble de por sí— de aquella novela alucinadora. Cuando la leí no logré convenirme de que hubiese en realidad una Nadja, e incluso en el Centre Pompidou, donde se exponen cartas de Breton acerca de ella y dibujos de ella misma, me mantuve satisfactoriamente incrédula. Las fotografías para el libro, tan cuidadosamente concebidas por el autor, son igualmente fantasmagóricas. Nunca dudé, por ejemplo, de que el uso hecho por Breton de la estatua de Étienne Dolet estuviera dentro de la gran tradición francesa del lenguaje de las estatuas, tal como se ve en Watteau, a quien Breton admiraba, a más de la gran tradición de De Chirico, a quien Breton más que admiraba. Pero tampoco dudé que al poner esta fotografía en su texto Breton extendiera su licencia poética para guiar hacia comarcas no descubiertas o, más bien, hacia lugares donde el ojo y la palabra se fundieran por siempre en animación suspendida. Nada que la exhibición revele mengua el logro por Breton de un estado muy afín al hipnagógico celebrado por su antepasado Poe.

En los años treinta, dolido por las querrelas cada vez más acerbas con camaradas de otro tiempo, Breton dirigió

su atención hacia un viejo inspirador, Lautréamont, cuyo paraguas y máquina de coser nunca perdieron sobre él su efecto talismánico. A partir de lo que llamó "la crisis del objeto", Breton construyó una convincente teoría del poder de los objetos, que activó muchas imaginaciones. Ya en 1927, al escribir la introducción al catálogo de una exposición de Jean Arp, Breton rumiaba la potencia de los relieves de madera de Arp como objetos que se expanden en la imaginación. "Marchamos sobre arena y cada pie nuestro deja un hueco que no tiene ya el tamaño del pie; son objetos vacíos separados por intervalos cabales, moldes secretos de los cuales surgen viejas máscaras de vidrio..." A principios de los treinta, anota en su diario importantes visitas con Giacometti al mercado de pulgas, que más tarde describirá en detalle en *L'amour fou*, ilustradas por la maravillosa cuchara campesina de palo exhibida en el Pompidou, con su base de zapatito. Diversos objetos procedentes de aquellas expediciones están dispersos por la exhibición, junto a objetos encontrados, alterados por artistas, objetos creados, como por encargo de Breton, por Meret Oppenheim, Yves Tanguy y Miró, objetos descubiertos por Max Ernst en el Instituto Poincaré y fotografiados por Man Ray, que demostraban teoremas matemáticos.

En 1938, Breton tuvo finalmente una vislumbre del nuevo mundo y más de una vislumbre de León Trotsky, con quien habría de colaborar en una importante declaración de libertad artística, si bien dentro de una perspectiva socialista. Pasó cuatro meses como huésped de Diego Rivera, en la casa de San Ángel del pintor mexicano, yendo y viniendo ávidamente por la historia de México, echando mano con entusiasmo de toda suerte de artefactos, incluyendo raros grabados de Posada y figurillas precolombinas, retablos campesinos y hasta obras de Frida Kahlo, pero, sobre todo, fotografías de Álvarez Bravo, que apreciaba atinadamente como las ilustraciones más adecuadas de su México, "barro rojo, barro virgen, barro donde la vida del hombre no tiene precio..."⁵ Fueron publicadas casi en el último número de *Minotaure*, donde presentaría asimismo a su último descubrimiento de preguerra, el pintor chileno Roberto Matta, cuya posterior presencia en Nueva York tuvo importancia tanto para Breton como para la ciudad.

Luego de escapar pasando por las colonias francesas del Caribe (episodio del cual hay escasos testimonios en la exhibición), Breton arribó a Nueva York, junto con André Masson, en 1941; allí lo esperaban Tanguy y Kay Sage. Tanguy, quien le había escrito a Breton el 5 de marzo de 1940 que "aquí parecen aborrecer por completo a los artistas europeos", había conseguido reunir unos cuantos adherentes a la causa surrealista, que llevó a un breve florecimiento de actividad característica. El papel de Breton está aún por ser valorado como es debido, si bien su justamente celebrado ensayo acerca de la obra de Arshile Gorky perdurará de seguro, así como el recuerdo de sus colaboraciones con Duchamp (la exhibición *Primeros papeles de surrealismo* en la mansión Whitelaw - Reid en 1942 y las espectaculares de Peggy Guggenheim, para las cuales fueron también reclutados Max Ernst y Frederick Kiesler). Tal vez la permanencia de Breton en los Estados Unidos se recuerde del mejor modo como el choque cultural que hizo surgir dos de las obras maestras poéticas

de Breton, la *Oda a Charles Fourier y Arcane 17*. Como dicen los franceses, Breton, en los Estados Unidos, no estaba en el plato que le correspondía, así que volvió a París en 1946 con grandes esperanzas que —a juzgar por las últimas salas de la exhibición, que decaen visiblemente— no habrían de realizarse del todo. Había, claro está, nuevos talentos que patrocinar, entre ellos Jean Degotteux, Jean - Paul Riopelle, Simon Hantai y Pierre Alechinsky, y nuevas causas que promover, tales como *l'art brut*, donde colaboró con Jean Dubuffet, pero de algún modo el París de la posguerra lo desencantó. (Aunque ésta es otra historia, fundada en el mundo de la política y la revuelta generacional.) Ya en 1937 Breton había descubierto que "la máxima debilidad del pensamiento contemporáneo" residía en "la extravagante reverencia hacia lo que conocemos, en comparación con lo que no conocemos aún... su esencial aborrecimiento del esfuerzo"⁶. Su propia sed eterna de lo que no conocía tuvo una momentánea iluminación cuando, en los años cincuenta, quedó encantado por el arte de las antiguas monedas galas, en las que veía una expresión artística básica expresionista y visionaria que modificaría los estereotipos concernientes a la pintura francesa.

En resumen, que no puede haber resumen con Breton y esta magnífica exhibición lo demuestra definitivamente. Su vida, reflejada en todas estas superficies —en las notas manuscritas firmes y legibles, en sus cuadros queridos, muchos de máxima calidad, en objetos de todas clases, en fotografías que son, en el sentido propio de la palabra, *incidentales*—, fue una gran efusión de lo que él gustaba de llamar "conducta lírica". Una vida poética. Una vida a lo largo de la cual el rastro de Orfeo ("Orfeo pasó por aquí", dijo en Tenerife) es seguido con perseverancia (otra de las palabras favoritas de Breton). Y en la cual jamás fue abandonado el ideal —la libertad—, ni aun en los más tristes tiempos, como el último año de la vida de Breton, 1966, cuando declaró que, hoy, la libertad no necesita tanto defensores como inventores. Heracliteo inveterado, Breton cultivó ambas caras de su temperamento —el *enfant terrible* inteligente capaz de renunciar, con Duchamp, a todas las rutinas, hasta el arte, y el *bomo faber* que retornaría del mundo con tesoros poéticos, artesanales, basados en la eterna posibilidad de la analogía. El *enfant terrible* coleccionaba objetos maravillosos, como la gran rueda ovalada que se exhibe, y el poeta coleccionaba magníficas pinturas de De Chirico y Picasso y Miró y Lam. Acopiaba cualquier brizna de espíritu con la que tropezara, e infundía espíritu a otros. Tal vez sea un accidente del "azar objetivo", pero el encuentro con Breton ha afectado a muchos artistas; la más reciente afirmación está en las palabras de Octavio Paz, quien tituló su conferencia Nobel de 1990 "En busca del presente", confirmando la indeleble impresión de la doctrina bretoniana del "delirio de presencia absoluta", adelantada en sus dos libros más filosóficos, *El loco amor* y *Los vasos comunicantes*. □

⁵ *Minotaure*, núm. 12 - 13, mayo de 1939.

⁶ *L'amour fou*, op. cit.