

**ALCANCES Y LIMITACIONES DE LA
INSPIRACIÓN O DE LA ESCRITURA
Y DIBUJOS AUTOMÁTICOS.
ANDRÉ BRETÓN EN LA MIRA**

María Rosa Palazón
Universidad Nacional Autónoma de México

1. **P**ara la moral de la primera mitad del siglo XX, época de florecimiento del surrealismo, lo exótico, la locura, no fue asunto estricto de lo normal deseable y lo anormal indeseable. Los acontecimientos históricos habían escrito con letra indeleble en la idiosincrasia normal de aquel entonces que el poder de dominio reclama el ser-vil-ismo, la obediencia ciega a los intereses de unos cuantos, quienes en aquellos días metieron a la humanidad en la pesadilla de dos guerras mundiales.

Si DADÁ estuvo dentro del temple nihilista, el surrealismo, en cambio, fue propositivo. La rebeldía utopista de esta corriente o escuela ensalzó la acallada creatividad que había de salvar a los seres humanos. Estuvieron convencidos de que la loca imaginación, siempre innovadora y juguetona, sería la encargada de recomponer la Tierra dentro de un espíritu de sociabilidad y, consiguientemente, de justicia.

La imaginación es proclive a la locura que rompe los estereotipos de la conducta diaria para acceder a la vitalidad, que siempre reestructura los hechos y las cosas. Sin un toque de loca anormalidad, nada ni nadie acometerá grandes e importantes empresas ni arrostrará los peligros que implica enfrentar, en resistencia, la perversidad de un universo social que las cimas del dominio quieren automatizado.

Los estoicos aconsejaban huir de las pasiones. Sin embargo, a juicio de los surrealistas, nadie alcanzará jamás la sabiduría creativa o poética, si no se deja conducir por el arrebató apasionado. Hablemos de esta sabiduría creativa llena de pasión.

2. Desde Platón se ha admitido cuánto se debe a la liberalidad de ciertas locuras. Todas positivas, excepto la de Furias o medusas, la de cabellera de serpientes, que suben del infierno para clavar nos su mirada psicótica y dejar nos petrificados. En el *Fedro* de Platón se lee que estar loco es hallarse muy entusiasmado, como en un raptó sagrado, de amor —manía de Eros y Venus—, o poético —manía de Musas.

Son inspirados los hechiceros, los místicos, las pitonisas, los médiums, todo individuo cuando se apodera de su persona una ocurrencia mental que manifiesta como un *lapsus linguae*, los estados histéricos y los actos poéticos de los artistas. A veces la inspiración se vincula con la pérdida de coordinación física; pero siempre con el habla automatizada. Quien habla no se siente responsable de lo que dice. Lo atribuye a una voz, a una chispa intempestiva, a un espíritu o a un doble que lleva adentro, quien le dicta mensajes que le son desconocidos. Es sabido que entregarse a esta “voz” o cerebración automática plantea serios problemas de disociación de la personalidad. Pierre Janet dijo que en el quehacer artístico este peligro queda conjurado porque, aun cuando los artistas son atrapados por las Musas, sus intempestivos brotes sígnicos no han dañado su salud mental, sino que, por el contrario, les han servido como purificación o catarsis.

La positiva locura de Musas o poética es salirse de la norma que rige la existencia cotidiana, sea el caso la redundante habla de intercambio y usura adaptada a la obtención de bienes que satisfagan las necesidades más inmediatas. En contraste, chamanes, pitonisas, médiums y artistas tienen en común el automatismo de su habla (de sus movimientos y a veces de su dibujo o su música). La locura de Musas o creación fuera de cabales, vence el obstáculo de la timidez, que nubla las ocurrencias más agudas, sorprendidas, inesperadas. Asimismo, tiene una dosis de prudencia (*frónesis*) que por unos instantes gloriosos derrota el temor. Éste magnífica los peligros. La locura de Musas entierra la vergüenza del individuo para que, espada en ristre, se lance a la creatividad.

Hesíodo afirmaba que hay bardos y tocadores de lira porque Apolo y las Musas les indican cómo actuar: obran sin cálculo. Homero invocaba a Calíope para que le dictase la *Odisea*. Luego, se presentó ante su público como un simple amanuense. Los griegos pensaron que, recíprocamente, los himnos y las danzas que se ofrendan a los dioses, les halagan y complacen, y en el con-

texto histórico en que esto fue dicho significó que, en creencia de los hablantes, los seres sobrenaturales disfrutaban las obras de arte humanas porque alcanzan una misteriosa perfección que otros de su misma especie sugirieron.

En *El banquete*, Sócrates atribuye la profecía y la adivinación a pícaros demonios, y en el *Ión* agrega que los artistas crean fuera de sus cabales. Le dice a Ión de Éfeso que es un excelente rapsoda de Homero porque existe una cadena de atracciones de tipo magnético: el primer anillo está formado por traviosos y juguetones dioses o diablitos; el segundo, por las Musas o intermediarias; el tercero, por el poeta; el cuarto, por los rapsodas y coribantes; y el quinto, por la audiencia.

Para los griegos, la cadena de los realmente inspirados es inalterable. Los poetas y sus intérpretes son impotentes en el acto creador, si no son atraídos por un entusiasmo que los hace salir de sí mismos. Tanto la composición escrita como su puesta en escena destacarán si han sido dictadas por las Musas. Todo el proceso de concretización poética se hallaba supeditado a mensajeros, a posesiones, a transportes. Ningún artista, decían, es *sui juris*. El valor artístico, concluían, no depende tanto de una técnica o dominio del oficio como de alguien que habla por boca de los individuos: las obras artísticas más cabales son humanas porque requieren la actuación intermediaria, pero en verdad no son hijas del hombre.

En el *Fedro* está escrito: “los máximos de entre los mayores bienes nos nacen en accesos de locura [...] Porque en trance de locura la profetisa de Delfos y las sacerdotisas de Dodona hicieron muchas y bellas obras”¹ con su arte maniática. De igual modo, “quien se llegare a las puertas de la poesía sin estar tocado de locura de Musas, confiado en que la técnica le bastará para ser poeta, es un fracasado [...], la poesía del perito palidece frente a la de quien está poseído de locura de Musas”,² que se manifiesta como “un agradable extravío que libra al espíritu de sus preocupaciones y pesares y lo sumerge en el baño de delicias”³ con que el inspirado y sus receptores se sobreponen a sus adversidades. Todos pueden asegurar que no viven en sí y que gozan tanto más cuanto más están fuera de sí mismos. Al serenarse, pasan por un trance en que no saben si ya están despiertos o aún soñando. Conservan vagos recuerdos de sus acudidos delirantes y no aciertan a precisar lo que han visto durante su éxtasis. Sólo recuerdan que a lo largo de su acto creativo han sido profundamente felices.

Para Erasmo de Róterdam, hay unos que se llaman poetas que regalan a los oídos necios con bagatelas sin importancia. Son una caterva de aduladores que la locura protege, sin guiarlos. Luego, la *poiesis* o creatividad artística es furor sagrado, manía (*theia*), entusiasmo, raptó.

Si estos planteamientos son verdaderos, la creatividad o *poiesis* de los artistas no se produce si no son presa de una manía, un furor, un raptó que los hace perder el autocontrol y obedecer los dictados de “otro”. Dicho alegóricamente: van a los vergeles de las Musas a beber en las fuentes de la creación (proceso irracional y no muy apreciable, también dictamina Platón en su *República X*).

3. En contra de las anteriores apreciaciones acerca de la inspiración, Aristóteles —*Poética*— expone los pasos que deben seguir el escritor, los actores y demás gente que intervienen en la puesta en escena de una tragedia. Se ha iniciado la desmitificación. Si aún concede que la poética no es exclusivamente *tecné*—método y normas con que se hace algo—, porque cuenta con la extraviada inspiración mediante la cual se externa el “genio” del artista, al esbozar el plan general para la puesta en escena de una tragedia, obliga a que el escritor, los actores, los músicos, los coribantes, los decoradores mediten cuidadosamente su quehacer. Coincidentemente, Edgar A. Poe explica que calculó hasta los últimos detalles de su poema “El cuervo”: “Mi deseo es demostrar que ningún punto de la composición puede ser atribuido a la casualidad o intuición, y que la obra ha marchado, paso a paso, hacia su solución con la precisión y rigurosa lógica de un problema matemático”.⁴

Cierto que un porcentaje bajísimo de poemas se imprimen en su versión primera. Pero la maquinaria consciente tampoco es tan fuerte como dice Poe en este fragmento:

Muchos literatos, especialmente los poetas, gustan de dejar entender que componen gracias a una especie de sutil frenesí, o de una intuición estética, y verdaderamente se estremecerían si se vieran obligados a permitir al público que lanzara una mirada detrás de la escena, y a que contemplara los laboriosos e indecisos embriones del pensamiento, de la verdadera decisión tomada en el último momento, la idea tan frecuentemente entrevista en un relámpago y negándose largo tiempo a dejarse ver en plena luz, el pensamiento bien madurado y rechazado por la desesperación, como si fuera de una naturaleza intratable, la selección prudente y los dolorosos tachones e interpolaciones; en una palabra, los rodajes y las cadenas, las maquinarias para el cambio del decorado, las escalas y escotillones, las

plumas de gallo, el carmín, los lunares postizos y todo el afeitado que, en noventa y nueve de casos sobre ciento, constituyen el lastre y la naturaleza del histrión literario.⁵

En su *Antología del humor negro*, André Breton escribe acertadamente que difícilmente crearemos que este borrachín, enamorado de la casualidad, pudo evitar los azares de la expresión. Y precisamente a este llamado Papa del Surrealismo le inquietaba ese abandono “a la pendiente del espíritu” que forzosamente practican, más o menos, los dibujantes y poetas “visionarios” y “auditivos”, según los clasifica en “Silencio de oro”, *La clé des champs*.⁶ Los poetas como Lautréamont, quien en sus *Cantos de Maldoror*, alcanzó, a juicio bretoniano, las cimas de la literatura. Obras del mismo tenor siempre gravitan en problemáticas individuales que escapan a la conciencia. Un artista siempre es presa de sus propias simbolizaciones inconscientes, o traducción en un contenido manifiesto de otro profundo, es decir, que sus textos cargan con lo que le pasa desapercibido.

Con el apoyo del instrumental teórico del psicoanálisis, Breton, cabeza visible del surrealismo, quien como estudiante de psiquiatría había trabajado como médico analista en Saint-Dizier, trató de sorprender la creación artística en su origen, desmitificando el proceso: se deshizo de las Musas, de Apolo y demás miembros de la corte celestial, y atribuyó la inspiración a un cambio en las operaciones mentales. A saber, ocurre cuando el inconsciente toma el lugar principal en la elaboración del texto, desbancando a la conciencia.

La escritura automática, que se practica dejando de lado preocupaciones estéticas y morales, inicialmente Breton la invocó para definir el surrealismo:

SURREALISMO: Sustantivo masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, ‘por escrito’ o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.⁷

Concebía el automatismo como una manera de forzar la inspiración para investigarla. Quiso, pues, arrancar los secretos de la inventiva artística:

La cuestión es haberla obtenido [la escritura automática] lo más pura posible, pues a partir de esto es fácil reconstruir y reproducir la serie de operaciones men-

tales previas que supone. Además, hay que llegar a que esas operaciones mismas se reproduzcan maquinalmente. No estamos lejos del tiro al arco y del pastoreo de las vacas de la filosofía zen.⁸

De hecho el surrealismo de corte académico de Magritte y Dalí fue una tendencia minoritaria. La mayoría de artistas militantes en esta corriente se inclinaron por transcribir en sus dibujos o escritos las fantasías o exabruptos de su inconsciente. Trataron empeñosamente de que sus expresiones o las líneas de sus dibujos fueran acertijos para el entendimiento, magia de encuentros que anima lo inanimado y establece las correspondencias en apariencia inverosímiles. Quisieron que su producción transmitiera los contenidos mentales que sólo son imputables a la fantasía.

El emisor no debía apegarse a un propósito temático definido ni preocuparse de que su expresión alcanzara la belleza. Tan sólo había de dejar que el principio de placer librara una cruenta batalla con el principio de realidad en el ámbito de las sublimaciones artísticas.

André Breton sostuvo que si el individuo evita la censura y se entrega a ese efluvio de palabras que le llegan, no se siente responsable de la emanación de frases misteriosas que ha emitido. Interpreta que intempestivamente le ha salido una voz ajena que habla de cosas que le son desconocidas. La veta de lo maravilloso se explota, dijo, despreocupándose de la moral y de las convenciones de la preceptiva literaria.

Para deshacerse de estorbos morales es menester resolver el conflicto entre dejar que de la mente salgan torrentes de palabras y el silencio que resguardaría sus secretos. Si estos torrentes se precipitaran como cataratas, quedaría al descubierto sus debilidades, sus represiones e inclinación más oculta.

Bajo las orientaciones bretonianas, los dibujantes, pintores y escritores surrealistas se entregaron a prácticas creativas improvisadas, a la manera del jazz. Se abstraían de las interferencias ambientales, o las evitaban, hasta que les llegaba un vacío interior. El conductor de la electricidad psíquica se cargaba en un medio aislado. Llega en ese momento una somnolencia agradable en la que se suceden ideas acuciantes o intoxicaciones del espíritu. Si se ha cumplido como preámbulo el aislamiento, la abstracción y el desinterés por los circundante, entonces, dijo Wolfgang Paalen,⁹ se libera un ritmo pictórico alejado de la imitación de lo dado a la percepción.

Sirviéndose de lápiz o tinta china, los artistas plásticos surrealistas dejaban que su mano pasara velozmente por el papel, formando marañas de líneas e imágenes. Asimismo, los escritores anotaban sus ocurrencias de inmediato. Si de pronto sobrevinía una pausa que señalaba que la corriente de palabras o de rayas había sido mediada por el pensamiento crítico, que llamaron faltas de intención, interrumpían el enunciado claro para sobrescribirle una letra, y esperaban hasta que regresaba el manantial de improntas. Anotaban o dibujaban aprisa, ejecutando las órdenes del deseo, sin refrenarse ni caer en la tentación de la relectura. Para que ninguna interrupción alterara la producción automática, los escritores eliminaron la puntuación.

En resumen, los surrealistas reprodujeron los estallidos sígnicos que pasaron por su mente (aunque parecía que hubieran sido fabricados por la mano, o por la boca, si se trata de un automatismo oral), sin repensarlo, sin detenerse a corregirlo, sin mirarlo siquiera. Gracias a este procedimiento mediúmnicomienzan los aciertos inesperados, un desbocamiento liberado de restricciones que ingenuamente expone sin cortapisas los instintos genuinamente impúdicos que, en su oleaje de palabras y redes de trazos, exhibe el potencial de agresividad y las apetencias de cada uno, la bipolaridad humana de amar/odiar, de construir/destruir. Se trata de liberar “un monólogo interior, lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico [...] no formule juicio alguno, que en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta*”.¹⁰

El automatismo es el procedimiento que eterniza en una hoja de papel un oleaje incontenible de acudidos que la conciencia tacharía como meras incoherencias. Desde épocas tempranas de su vida Breton estuvo al acecho de la asociación libre. Por lo mismo, en compañía de Soupault escribió *Los campos magnéticos*,¹¹ libro sin temática premeditada que, como un rápido monólogo a dos voces, entre dos sujetos que no se escuchan y que supuestamente han puesto de lado todo juicio crítico.

La inspiración es algo así como una infalibilidad sonámbula, un pensamiento no orientado que, según Rimbaud y Lautréamont, origina discursos de gran calidad artística. En tal caso, el escritor se parece a las bacantes que, en su delirio, sacaban miel y leche de los ríos.

Las fórmulas poéticas más felices se anuncian de una manera miserable, se lee en “Pour DADA”, esto es, alejada de la conciencia. Por lo mismo, Breton

y Soupault atribuyeron a su inspirado libro, bajo el método de la escritura automática, titulado *Los campos magnéticos* una fecundidad extraordinaria, una calidad metafórica y de imágenes que no hubieran logrado, dijeron, de haber obrado premeditadamente.

Los escritores pensaron que la escritura automática libera ritmos musicales e imágenes estupefacientes. Hipotéticamente esta clase de obra inspirada se beneficia con expresiones de significados apremiantes —*au delà du sens*— que obtienen una acusada resonancia en el lector. Significados impuestos por los deseos de su autor, quien parece como si estuviera al borde de un abismo, sin saber qué hacer. En “Una vague des rêves”,¹² Louis Aragon confirma que los surrealistas admiraban los poderes de la poesía enemistada con los monopolios de la razón.

En suma, bajo el supuesto de que la creación llega mediante un estado como si fuera de gracia, aunque se limita a ser la reproducción de un contenido mental incontrolado, la escritura y el dibujo automáticos demandaron al artista que prescindiera de su talento, de un ensamblaje hábil o técnicamente exitoso de términos o de puntos y rayas, y que conscientemente no quisiera tratar un asunto o tema, ni supiese cómo habría de finalizar su labor (la creatividad es un empuje que continúa hasta que la obra se da por terminada). Los acudidos fueron vistos como una presencia en apariencia fortuita que no se sabe si será inteligible, si tenderá el puente que se inicie en el inconsciente del emisor y, lógicamente, termine en el de sus receptores.

Una anotación entre paréntesis. Schlegel decía que para escribir hay que desinteresarse del asunto que saldrá de la imaginación. Sufrir y dejar salir las ideas que le sobrevengan. También para Coleridge la imaginación y los sentimientos que la mueven son glorificados en la creación poética sobre lo racional.

Los surrealistas forzaban la inspiración para arrancarle sus secretos. Para ir hasta el fondo de un éxtasis que embruja. La información que deja atrás las redundantes formas poéticas consabidas:

Ya no se trataba —anota Pierre Mabille en “La Manigua”— de discusiones estéticas, sino de penetrar hasta los orígenes mismos de la inspiración, de sorprender la emoción en su fuente. El surrealismo apoya su tentativa en los resultados del psicoanálisis. Informado por él más exactamente sobre la naturaleza del ser huma-

no, busca aquello que late en el origen de la creación artística, detrás del andamiaje social de las fórmulas estéticas, de las costumbres sensibles. Se atiene a lo que en la emoción del niño, en el delirio y en la pasión del hombre es idéntico, a los mecanismos que la sociedad nos obliga a censurar para convertirnos en ciudadanos dóciles. En el punto en que surge la inspiración, la comunicación entre todos se hace posible, y es en ese punto precisamente donde puede operarse la trasmutación para superar los estadios agotados de la forma tradicional.¹³

En lo que respecta a la “y” que pone juntas la escritura y dibujos automáticos hubo discusiones sobre cuál de las dos manifestaciones atrapa mejor lo inconsciente. Los pintores estuvieron a favor de las imágenes visuales. Morise y Mabille dudaron de que las artes plásticas recojan el curso de la simbología inconsciente; Hugnet defendió que si los sueños y las asociaciones libres conjuntan lo visual y las palabras, una amalgama de lo verbal y de las imágenes plásticas es lo más apropiado:

De todos modos considero —interviene Breton en “El mensaje automático”, ensayo de *Le point du jour*—, y esto es lo esencial, que las inspiraciones verbales están infinitamente más cargadas de sentido visual, son infinitamente más resistentes ante el ojo, que las imágenes visuales propiamente dichas [...] En poesía, el automatismo verbo-auditivo siempre me pareció más creador, ante la lectura de las imágenes visuales más exaltantes; en cambio, el automatismo verbo-visual nunca me pareció creador ante la lectura de imágenes visuales que de lejos pudieran compararse con las primeras.¹⁴

Si algunos poetas como Rimbaud, el poeta de la Comuna de París, habían sugerido que el poeta se desembarace de los impedimentos de la razón para que manifieste al otro que lleva dentro, en *Automatisme psychologique*, Pierre Janet¹⁵ sostuvo que lo que permanece almacenado en las zonas más desconocidas de la mente, lo censurado, no aflora a menos que la asociación libre ponga de lado a la censura:

Dos siglos antes La Mettrie, el filósofo materialista, había demostrado la estructura mecánica de la respuesta animal al estímulo sensorial, considerándola como una reacción en cadena automática de causa y efecto discernible para el observador desde fuera. Janet tenía en mente algo distinto [...] Señala la renuencia de los filósofos a usar la palabra en cualquier otro texto, así como la desconfianza ante la ambigüedad de la palabra francesa *conscience* debido a la filosofía implícita en ella,

que pone en un mismo plano la reacción física a un estímulo interno y el sentido moral implícito en su interpretación. *Conscience* separa de hecho a un hombre del otro, o sea, de una conciencia que no es la suya; y si el automatismo de la comunicación del pensamiento se considerase como respuesta a un estímulo en el mismo plano que el innegable automatismo de los reflejos físicos, la noción de *conscience* quedaría eliminada y el hombre quedaría reducido al nivel del animal-máquina.¹⁶

Para los surrealistas las inhibiciones salen a flote debido a una estimulación externa, como les sucede a los médiums, quienes dejan vagar la mente escribiendo lo que se les ocurre, después de una petición o sugerencia. Según Janet, y escúchense los ecos que obtuvieron estas palabras en los surrealistas, el automatismo se induce disponiéndose a un movimiento interno uniforme y no interrumpido que descubre las relaciones entre varios niveles del alma. Particularmente los del inconsciente.

André Breton estuvo convencido de que cuando no detenemos el automatismo verbal, o cuando exacerbamos la inspiración, el texto acaba con la lógica de la vigilia, transformando el sentido de la realidad, violando los principios de identidad y no contradicción. Igualmente, cambia las nociones de espacio y tiempo cuando va encadenado frases sorprendentes y especialmente conmovedoras, y esto dice que es entonces cuando se crean las verdaderas obras de arte.

En otras palabras, la inspiración, es, paradójicamente, el freno que se impone al yo, que entonces deviene el censor censurado. Desde siempre ha habido la rebelión del artista. El envés de esta moneda está formado por los límites o censuras usuales. La otra cara, por la loca inspiración artística que el automatismo intentó agudizar para estudiarla.

Según el autor de los *Manifiestos del surrealismo*, el tipo de asociaciones fantásticas que nacen fuera de control, echan por tierra la creencia que no concede a lo arbitrario el lugar que le corresponde en la pintura y la literatura. Creencias que han sido difundidas por teorías estéticas como la de Aristóteles y Poe.

Aclaro. Breton estuvo particularmente interesado en el descubrimiento freudiano del inconsciente. Pero también concedió que el interés de los surrealistas no dejó que aspirar a lo surreal, o punto óptimo donde se deshacen las antinomias entre la intuición y el conocimiento, entre lo imaginario y lógico, entre pensar y sentir. Y esto quiere decir que el Papa surrealista quiso

aproximarse a lo “irracional”, al otro y lo otro de cada quien, para luego estudiarlo desde una perspectiva racionalista.

Esta cadena de dar salida a lo imaginario para después conocerlo mediante una autopsia minuciosa de sus reglas (la condensación y el desplazamiento, entre otras), procedimiento que denominó como “actitud surrealista”, estaba destinado a evidenciar la pujanza de la facultad creativa, o sea, la misma imaginación, cuyo protectorado se expande mucho más lejos de donde alcanzan a ver los epistemólogos defensores de la razón, del *ego cogito*, porque, afirma, Breton en “Il y aura une fois”, “lo imaginario tiende a devenir lo real”:

Todos los sistemas racionalistas —afirmó en *El amor loco*— resultarán un día indefendibles en la medida en que traten, si no de reducirla al extremo, al menos de no sojuzgarla [a la imaginación] por sus supuestas exageraciones. Estas exageraciones son, hay que decirlo, lo que interesa en grado sumo al poeta [...] Pero la verdad me obliga a decir que este pensamiento abandonado a su propio funcionamiento, me ha parecido siempre exageradamente simplificador; que, lejos de satisfacerme, ha exacerbado en mí el gusto por lo que no es él, la afición por amplios terrenos accidentados, o de otra clase que, por lo menos momentáneamente, lo ponen en un predicamento. Esta actitud, que es propiamente hablando, la actitud *surrealista* tal como siempre ha sido defendida.¹⁷

La *poiesis* es una ofrenda para el emisor y sus receptores. Bajo la perspectiva del también llamado Mago del Surrealismo, el automatismo es no sólo una ofrenda para sus lectores, sino también para el escritor: un medio excelente para el conocimiento de sí o anagnórisis. Una consecuencia benéfica del automatismo podría ser que, al tener a la mano sus exabruptos, el artista reconstruyera los porqués de su conducta, de sus conflictos, adaptándose mejor a la realidad y luchando por superarla en dirección a la justicia. Quizá perdería su ceguera inicial, enterándose de sus móviles, arrancando los secretos que habitan en terrenos del deseo reprimido. Quizá afianzaría algunos de sus nobles objetivos y enriquecería su existencia con otros nuevos. Esto es, la relajación de la conciencia o instante dorado de la inspiración, no entraña dimisiones, no quiere decir que la persona se desentienda del mundo, sino que debe conectarlo más firmemente con él.

La óptica exagerada de los surrealistas no estuvo enemistada con la cura. No todo acabó con la ostentación de los males del espíritu que prescinde de metas terapéuticas. Se equivoca Anaïs Nin en la siguiente apreciación:

Je crois que ce qui m'a séparée du groupe des surréalistes c'est qu'ils se contentent de trouver les sources des images et des associations libres, l'élément surréaliste dans la vie et dans l'art, alors que je voulais poursuivre plus avant: je voulais démelêr la signification de l'inconscient et l'amener au niveau conscient de manière à ce que notre vie même puisse être vécue en harmonie avec sa richesse fertile et infinie.¹⁸

La escritura y el dibujo automáticos tendrían efectos favorables, según Breton, aunque en sí misma y primeramente esta técnica de forzar la inspiración “desarregle las piedras del camino” y sea un “abstenerse de lo que tiene la cabeza sobre los hombros”¹⁹ porque evitaría la injerencia “parasitaria” de la razón, y de las “corazas del engaño” consciente que esclerosan la espontánea manifestación del sí mismo y esclerosan la inocencia creativa:

los surrealistas estimaron que el único dominio explotable que le quedaba al artista era el de la representación mental pura, tal como se extiende más allá de la percepción verdadera.²⁰

4. Sospecho que Breton, tenido como el héroe de la antiliteratura, o literatura no académica, que hipotéticamente se desentendía de la “belleza”, la amó tanto como al psicoanálisis, instrumental con que había desmitificado a la inspiración. O quizás la amó más: es un refugio necesario, sentenció en *Flagrant dédit*.

Permítaseme enfatizar que para André Breton los inspirados, en cuyo extremo están los que se entregan al automatismo, externalizan de una forma notoriamente en bruto (como los diamantes) su inconsciente, y además son autores de magníficos documentos artísticos.

Efectivamente, los artistas son presa de símbolos que revelan sus represiones, esto es, su inconsciente. Sin embargo, opino que cuando en sus ensayos Breton pondera la espontaneidad creativa como expresión directa de este sistema psíquico, exagera.

La pintura y la literatura resultan de una actividad vigilante que nace de la conjunción, mayor o menor, según el texto o el cuadro, de los sistemas psíquicos consciente, preconscious e inconsciente. Por lo mismo, en su “Mensaje automático” (*Minotaure* 3-4) y en otros lugares este defensor del automatismo hubo de admitir que, en tanto material para investigar los contenidos psíqui-

cos censurados y los mecanismos del inconsciente, la escritura inspirada había sido un fracaso:

A) Porque la aplicaron negligentemente al corregir sus escritos. Escribí “negligentemente” porque habían estipulado que abrir las esclusas de la corriente signica mediante el automatismo daría un texto que no debía corregirse chapucosamente.

B) Porque si sus obras abundaban en metáforas extrañas o analogizaciones inesperadas, otras aprendieron a construirlas de manera absolutamente consciente.

C) Porque su “celebración” de la espontaneidad o a brotes intempestivos de signos plantea serios problemas de disociación de personalidad a quienes la practican, a Breton le servía de *catarsis*, lo que significa que durante su emisión también controlaba muy bien su inconsciente.

D) Y fracasó porque, aunque pudo parecer extraña y misteriosa en tiempos de su aparición, la escritura automática ha sido descifrada, o sea que no desplaza los sentidos ni presenta un decurso deshilvanado como lo hacen los incomprensibles sueños y las alucinaciones.

La creación artística es lo contrario a la *diagoge*, o intervención de una, y sólo una facultad mental. Nace de su integración. De una componenda de sistemas psíquicos. Este fenómeno lo admitió el mismo Papa del Surrealismo. No obstante, si el sistema inconsciente es el más amplio, entonces éste, creyó, debía mover la batuta en la orquesta de la *poiesis*:

Una obra sólo puede considerarse surrealista en la medida en que el artista se esforzó en alcanzar el campo psicológico total (del cual el campo de conciencia no es sino una breve parte). Freud ha demostrado que en esa profundidad “abismal” reina la ausencia de contradicción, la movilidad de las cargas emotivas debidas a la represión, la intemporalidad y la sustitución de la realidad exterior por la realidad psíquica, sometida al solo principio de placer. El automatismo conduce a esa región en línea recta.²¹

La ambición del médico Breton fue investigar el inconsciente. Admitió que la unión de los fantasmas del artista con sus aportaciones conscientes le parecía triste. Por lo mismo, reverenció las “imágenes descabelladas” de la fantasía. Es por esta misma ambición que preocupó por los sueños y la histeria, estados en que la censura baja su guardia.

Ahora bien, si bien Poe miente porque el artista nunca se entrega a un proceso creativo rigurosamente calculado, tampoco es verdad que la creatividad, actividad de la vigilia, tenga el carácter desligado del sueño.

5. Por último, ¿por qué los escritos automáticos de Breton alcanzan la calidad artística y los discursos de los médiums generalmente no? La solución la da el mismo psicoanálisis. El acudido de frases, o inspiración, no sólo se debe al inconsciente, sino también al preconscious, es decir, a los conocimientos y habilidades que se poseen en la memoria, sin que ocupen el campo de la conciencia.

Para adquirir nuevos conocimientos y habilidades, enviamos a una reserva de memoria los otros que adquirimos con anterioridad y que, en ocasión propicia, se manifiestan automática o espontáneamente. Por ejemplo, pocos recuerdan cómo aprendieron a sumar, pero contestan adecuadamente la pregunta sobre el resultado de 5 más 5.

Cuando André Breton, lector voraz de literatura, poeta y narrador, empezó a practicar la escritura automática era demasiado hábil, sabía cocinar tan bien los platillos literarios, que no podía aceptar, consciente y preconsciousmente, que fueran malos. No hubiera aceptado que tuvieran mal sabor. Es decir, que fueran de mal gusto.

Como lector voraz, Breton logró que se valorara en su justa dimensión las obras de Rimbaud, Apollinaire, Lautréamont, Nerval y Sade, entre otros. Su acervo de conocimientos hubo de influir necesariamente en su producción. Su alquimia del verbo hizo su aparición para ejemplificar que la mayoría de nuestros conocimientos los hemos guardado en una reserva de memoria que aparece cuando menos se espera.

En oposición, quienes no poseen sus capacidades no nos heredan piezas literarias perdurables. Ya lo dijo Aragon: “El surrealismo es la inspiración reconocida, aceptada y practicada. Ya no como una visitación inexplicable, sino como una facultad que se ejercita [...] Si siguiendo el modelo surrealista escribís imbecilidades lamentables, serán imbecilidades lamentables. Sin excusas”.²²

André Breton fue un gran escritor debido a los conocimientos y las habilidades que adquirió. Y lo fue porque la mente está llena de “vasos comunicantes” que mantienen las aportaciones de cada uno de sus sistemas dentro de ciertas proporciones.

Opino que la creación, artística y no artística, es un acto donde hacen acto de presencia todos los sistemas psíquicos, todas las facultades. El artista del verbo mezcla lo sopesado intelectualmente con lo emotivo. Lo racional y lo imaginario. Unos escritores inclinan más por uno u otro de estos fieles de esta balanza; pero siempre entregan una mezcla. Si no, fracasan a corto o largo plazo.

Y algo más: los que gustamos de la poesía y prosa bretonianas le agradecemos las “negligencias” en que incurrió durante sus experimentaciones. A la par de cualquier escritor que se precie de su oficio, corrigió sus textos inspirados. Mostrándose ante sus lectores como dueño de la técnica escritural. Sin técnica y sin locura de Musas no se logra traspasar las puertas de la poesía o creatividad artística. Nuestras expresiones, particularmente las literarias, muestran nuestros conflictos. No son hijas ni del cálculo minucioso. Tampoco de la desenfrenada espontaneidad del inconsciente. Afortunadamente las operaciones mentales no ocurren en compartimientos aislados. Además, son el resultado de una sublimación de las pulsiones que conjuga los principios de placer y de realidad. El alimento de las artes es lo no-consciente y la conciencia. Esta lección, que infiero de las teorías de André Breton, me hace feliz. Le agradezco, pues, sus exitosos, literariamente, fracasos psicoanalíticos.

Notas

1. Platón, “Hippias Mayor”, “Ión”, “Fedro”, en *Diálogos*, introd. y trad. de Juan D. García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965 (Nuestros Clásicos, 29), p. 107.

2. *Ibid.*, p. 108.

3. Erasmo de Róterdam, *Elogio de la locura*, trad. de Federico L. Álvarez, 4ª ed. México, Diana, 1961, p. 66.

4. “Filosofía de la composición”, en *Obras selectas*, pról. Ch. Baudelaire, trad. Rafael Cansinos-Assens et al., 3ª ed. Buenos Aires, El Ateneo, 1966, p. 828.

5. *Ibid.*, p. 827.

6. París: Sagittaire, 1953.

7. *Manifestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch. Madrid: Guadarrama, 1974 (Colección Universitaria de Bolsillo, Punto Omega. Literatura, 28), p. 44.

8. *Magia cotidiana*, trad. de Consuelo Bergés, Madrid, Fundamentos, s/a (Espiral, 12), p. 193.

9. “*Surprise et Inspiration*”, en *Dyn*, núm. 2, México (julio-agosto 1942), pp. 10 y 36-40.
10. *Primer manifiesto* en *Manifestos*, p. 41.
11. *Les champs magnétiques, suivi de Vous m'oubliez et S' il vous plaît*, Préface de Philippe Audoin, Paris, Gallimard, 1971 (Poésie).
12. En *Commerce*, núm. 2, Paris (1924).
13. En *Cuadernos Americanos*, núm. 4, México (julio-agosto 1944), p. 251.
14. Édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, NRF, 1970 (Idées, 213), p. 153.
15. 9ª ed. Paris, Felix Alcan, 1921.
16. Anna Balakian, *André Breton. Mago del surrealismo*, Trad. de Julieta Sucre, Caracas, Monte Ávila, 1976 (Estudios), pp. 51-52.
17. Trad. de Agustí Bartra, México, Mortiz, 1967 (El Volador), p. 25.
18. *Diario I (1931-1934)*, Selección y presentación Gunther Stuhlmann, trad. de Enrique Hegewics, Barcelona, R.M., 1977, p. 295.
19. Parafraseo lo que dice “El juicio original” en *L'inmaculé conception*, Paris, Éditions Surréalistes, 1930.
20. *Magia Cotidiana*, p. 9.
21. “Génesis y perspectivas del surrealismo”, en *Antología (1913-1966)*, selección y prólogo de Margueritte Bonnet, trad. de Tomás Segovia, México, Siglo XXI Editores, 1973, pp. 189-190.
22. *Tratado del estilo* citado en *Historia del surrealismo*, trad. de Juan Ramón Capella, Barcelona, Ariel, 1975 (Ariel Quincenal, 50), nota 13, p. 78.