

dado, Keller escribe: «Apenas puedo ... justificar la molestia que sus artísticas manos se han tomado para dar a estas dos pobres iniciales morada tan hermosa; probablemente no vayan a seguir juntas por mucho tiempo más»^[47]. De manera harto complicada, se apelonan por última vez en su obra —ese boletín de los cantones— los símbolos propios del Estado burgués. Keller, de joven, escribió estos versos:

Laßt fahren Mythos, Nibelungen, Bibel!
Die alten Träume sind genug gedeutet,
Der alte Drache ist genug gehäuter ...
Malt nun der Freiheit eine Bilderfibel!^[48]

Los escritos de Keller se convirtieron en eso. Fueron publicados en una época en la que se había empezado a olvidar su lenguaje, y, desde la misma América, que Keller había evocado novelescamente muchas veces, las hijas de Suiza, en las que su mirada sabía encontrar, al mismo tiempo, a Helena y Lucrecia, empezaban estudios de contabilidad.

Los volúmenes de la edición publicados hasta ahora^[49] son igualmente notables por su organización y su presentación. El aparato crítico indica las divergencias de las primeras versiones respecto de la última mediante una clasificación basada en criterios estilísticos. Es difícil decir si este procedimiento, muy atrevido desde el punto de vista filológico, podrá llegar a imponerse en las costumbres científicas. Si es seguro en cambio que el apéndice es uno de los pocos cuyo estudio es un placer. Ahí domina la limitación a lo estrictamente necesario que cuadra muy bien con el rostro serio de la edición, a la que es ajena toda concesión al esnobismo y todo coqueteo con el público. ¿Cuántas ediciones completas alemanas hay de las que se pueda decir esto? El problema de la tipografía, que es especialmente grave en Keller, me parece resuelto. Y en lo que hace a la encuadernación, da también, por su parte, testimonio del mismo sobrio gusto que la impresión.

47 Carta de Keller a Lydia Welte-Escher de mayo de 1888; citada en: J. Baechtold, *op. cit.*, vol. 3, p. 318.

48 «¡Olvidaos de los mitos, de los nibelungos, de la Biblia! / De sobra interpretamos ya los viejos sueños, / y el viejo dragón ya está muy despellejado ... / ¡Pintadle ahora un libro de ilustraciones a la libertad!» . G. Keller, *Maler-Sonette. V: An die deutschen Künstler*, versos 1-3 y 5, en: *Gottfried Kellers sämtliche Werke*, *op. cit.*, vol. 13, p. 141.

49 Los volúmenes 3-8 y 16-19. La edición, de veintidós volúmenes, se acabó de publicar en 1949.

EL SURREALISMO

LA ÚLTIMA INSTANTÁNEA DE LA INTELIGENCIA EUROPEA^[1]

Las corrientes espirituales pueden alcanzar un desnivel suficientemente agudo como para que el crítico pueda erigir en ellas su central de energía. Un desnivel que crea, en el caso del surrealismo, la diferencia entre Francia y Alemania. Lo que en 1919 surgió en Francia en el círculo de unos cuantos literatos (digamos en seguida los más importantes de los nombres: André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos y Paul Éluard) puede que fuera un simple riachuelo, alimentado por el húmedo aburrimiento de la Europa de postguerra y los regueros últimos de la decadencia francesa. Los sabiondos que hoy siguen sin poder ir más allá de los «auténticos orígenes» del movimiento, y sólo nos saben decir al respecto que aquí, una vez más, un pequeño grupito de literatos mistificó a la respetable opinión pública, son algo así como una asamblea de expertos que, tras estudiar a fondo cierta fuente, llega a la conclusión de que dicho arroyo nunca podrá impulsar una turbina.

El observador alemán no se encuentra en la fuente, y ésa es su ventaja. El observador alemán se encuentra en el valle. Por lo tanto, puede calcular las energías del movimiento. Para él, familiarizado tiempo atrás con la crisis de la inteligencia o, mejor dicho, del concepto humanista de libertad; que sabe que una voluntad de carácter frenético ha despertado al fin en la inteligencia para salir de un estadio de eternas discusiones y tomar decisión a toda costa; y que conoce bien, personalmente, la posición extremadamente arriesgada que sostiene hoy la inteligencia, entre la horda anarquista y la disciplina revolucionaria; para él no hay disculpa si, tras un examen superficial, dice que el movimiento es «artístico», «poético». Si lo fue en su principio, ya declaró Breton precisamente entonces que es preciso romper con una praxis que le presenta al público las expresiones literarias de una forma determinada de existencia, mientras le niega esa forma de existencia. Dicho más breve y dialécticamente: el ámbito de la poesía resultó reventado desde dentro cuando un círculo de personas estrechamente relacionadas entre sí comenzó a practicar la «Vida Poética» hasta los límites extremos de lo posible. Y se les puede creer literalmente

1 Publicado en febrero de 1929 en la revista *Die literarische Welt*.

cuando afirman que la *Saison en enfer* de Rimbaud carece de secretos para ellos. Dado que, en efecto, dicho libro es el primer texto documental de ese movimiento. (En los tiempos recientes; porque, ya hablaremos de antecedentes remotos.) ¿Hay forma más definitiva e incisiva de decir de qué se trata aquí, que lo que Rimbaud escribió en su ejemplar? Al margen de las palabras «sobre la seda de los mares y de las flores árticas», Rimbaud anotó: «Elles n'existent pas»^[2].

En qué singular sustancia estaba oculto al principio ese núcleo dialéctico que se ha desplegado en el surrealismo nos lo mostró Aragon en su *Vague de rêves* de 1924, es decir, en una época en la que era todavía imposible saber adónde conduciría el desarrollo. Pero ahora sí que lo sabemos. Porque no cabe duda de que ha llegado ya a su fin el estadio heroico cuyo catálogo de héroes expone Aragon en este texto. En los movimientos de este tipo siempre hay un instante en que la tensión original de la alianza secreta tiene que explotar en la lucha profana y objetiva por el poder y el dominio, o decaer como manifestación pública y transformarse. El surrealismo se encuentra pues, ahora, en esa fase de transformación. Pero por entonces, cuando irrumpió sobre sus fundadores en forma de una ola inspiradora de sueños, el surrealismo parecía ser lo más integral, lo absoluto y definitivo, dado que absorbía todo aquello con lo que entraba en contacto. La vida solamente parecía digna de vivirse allí donde el umbral que abre y separa la vigilia del sueño había quedado del todo destruido por pisadas de imágenes que de repente fluían en masa, y el lenguaje ya sólo parecía ser el mismo donde palabra e imagen se entrelazaban tan plena y felizmente, con una exactitud tan automática, que no dejaba resquicio ya para el «sentido». La imagen y el lenguaje como tales tienen preferencia. Saint-Pol Roux, al irse a dormir por la mañana, pone en su puerta un letrero que dice: «Le poète travaille»^[3]. Y Breton anota: «¡Silencio! Mi intención es llegar donde nadie ha llegado todavía. ¡Silencio! Tras usted, mi querido lenguaje»^[4]. Pues el lenguaje tiene preferencia.

2 En realidad, no se trata del libro titulado *Une saison en enfer*, sino del poema en prosa denominado *Barbare*, del libro de *Les illuminations*; y no se trata de una nota al margen, sino del propio texto del poema: «*Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques; (elles n'existent pas)*» (Rimbaud, *Oeuvres*, ed. de Suzanne Bernard, París, 1960, p. 292).

3 André Breton, *Manifestes du Surréalisme*, París, Gallimard, 1975, p. 24. [Saint-Pol Roux era un poeta simbolista que vivió entre 1861 y 1940. (N. del T.)]

4 André Breton, *Point du jour. Nouvelle édition revue et corrigée*, París, Gallimard, 1970, p. 23.

No sólo sobre el sentido. También sobre el yo. En el ensamble del mundo, el sueño afloja la individualidad como un diente hueco. Y este aflojamiento del yo en la embriaguez es, al mismo tiempo, la experiencia viva y tan fecunda que hizo salir a estas personas del hechizo de la embriaguez en cuanto tal. No es éste sin duda el lugar para describir la experiencia de los surrealistas en todo su alcance. Pero quien ha comprendido que los textos adscritos a este círculo no son literatura, sino otras cosas (manifestación, consigna, documento, *bluff*, o, si se quiere, falsificación), también ha comprendido que aquí se habla literalmente de experiencias, y no de teorías; y mucho menos aún, de fantasmas. Pero, además, estas experiencias no se limitan al sueño ni al consumo de hachís o de opio. Es un error enorme decir que las únicas «experiencias surrealistas» que conocemos son los éxtasis religiosos o los producidos por las drogas. Lenin dijo que la religión es el opio del pueblo^[5], con lo que, de ese modo, aproximó mucho más ambas cosas de lo que los surrealistas quisieran. Más adelante hablaremos de la amarga y apasionada rebelión contra el catolicismo mediante la cual Rimbaud, Lautréamont y Apollinaire crearon el surrealismo. Pero la verdadera superación creativa de la iluminación religiosa no se encuentra desde luego en los estupefacientes, sino en una específica *iluminación profana*, en una inspiración materialista; una inspiración antropológica, cuya preparación puede proceder del hachís, del opio o de otra cosa. (Pero sin duda es una preparación peligrosa. La de la religión es más severa.) Esta concreta iluminación profana no siempre ha encontrado al surrealismo en su cumbre (a saber, ni en la de ella ni en la de él), y precisamente los escritos que la proclaman con más fuerza (el incomparable *Paysan de Paris* de Aragon y *Nadja* de Breton) tienen unas carencias muy molestas. Así, en *Nadja*, hay un pasaje importante sobre las «magníficas jornadas de pillaje en París hechas en homenaje a Sacco y Vanzetti», y Breton aún añade a esto la aseveración de que, durante esos días, el bulevar Bonne Nouvelle cumplió la estratégica promesa de revuelta que llevaba en su nombre^[6]. Pero también aparece

5 En realidad, lo dijo Marx en su *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. [N. del T.]

6 André Breton, *Nadja. Édition entièrement revue par l'auteur*, París, Gallimard, 1975, pp. 179-180. Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti eran dos anarquistas condenados a muerte por asesinato en Massachusetts en el 1921; aunque no había pruebas contra ellos, fueron finalmente ejecutados en el 1927 pese a las protestas internacionales. El gobernador del Estado era por entonces Alvin Fuller. [N. del T.]

Mme Sacco, que no es la esposa de la víctima de Fuller, sino una vidente que habita en el 3, Rue des Usines⁷, y que dice a Éluard que nada bueno tiene que esperar de Nadja. Pues bien, ahora tenemos que decirle a este arriesgadísimo camino del surrealismo, que recorre tejados, pararrayos, goteras, miradores, veletas y estucados (al ágil escalador de las fachadas le viene bien toda clase de ornamentos), tenemos que decirle, repetimos, que, en tal compañía va a parar al húmedo cuarto de los trastos del espiritismo. En verdad que no nos gusta oírle cómo da golpecitos en la ventana para preguntar por su futuro. ¿Quién no querrá que estos hijos adoptivos de la revolución se mantengan al margen de cuanto sucede en los conciliábulos de las viejas damas con los comandantes jubilados y especuladores exiliados?

Por lo demás, el libro de Breton sirve para exponer algunos rasgos fundamentales de esta específica «iluminación profana». Breton dice que *Nadja* es un «livre à porte battante», un «libro en el cual la puerta golpea»⁸. (En Moscú estuve alojado una vez en un hotel en el que casi todas las habitaciones estaban ocupadas por lamas tibetanos que acudían a un congreso de las Iglesias budistas. Me llamó la atención que muchas puertas estuvieran siempre abiertas. Lo que al principio parecía una casualidad acabó por resultarme más bien inquietante. Y así, me enteré de que en esas habitaciones estaban alojados los miembros de una secta que habían prometido no estar nunca en espacios cerrados. El lector de *Nadja* ha de sentir un *shock* tal como el que yo sentí entonces.) Vivir en una casa de cristal es una virtud revolucionaria por excelencia. Pero es también una embriaguez, un exhibicionismo de carácter moral de los que hoy nos hacen mucha falta. La discreción en cuanto respecta a la propia existencia ha pasado de ser una virtud aristocrática a volverse un asunto de pequeñoburgueses arribistas. Pero *Nadja* ha encontrado la verdadera síntesis creativa entre la novela artística y la novela cifrada.

Por lo demás, no hay más que tomarse en serio lo que es el amor (porque *Nadja* también conduce a esto) para reconocer al punto en él ese carácter de «iluminación profana». Allí el narrador cuenta, en efecto: «Por entonces (es decir, durante la relación con Nadja) yo me estaba ocupando intensamente de la época de Luis VI y de Luis VII,

7 *Ibid.*, pp. 92 s., nota.

8 *Ibid.*, pp. 18 y 185.

porque ésa era la época igualmente de las "Cortes de Amor", e intentaba imaginarme activamente cuál podía ser, en aquel tiempo, la concepción de la vida»⁹. Respecto del amor cortés provenzal sabemos algo con seguridad gracias a un autor aún muy reciente, y esto nos conduce, con sorpresa, notoriamente cerca de la concepción surrealista del amor. «Todos los poetas del Nuevo Estilo», escribe Erich Auerbach en su espléndido libro *Dante como poeta del mundo terreno*, «tienen una concreta amada mística; a todos les suceden, más o menos, las mismas aventuras amorosas llenas de extrañeza por igual; a todos el amor les regala o les niega dones que se parecen mucho más a una iluminación que a un placer sensorial; y todos forman parte de una especie de asociación secreta que es determinante de su vida interior, y tal vez, también, de la exterior»¹⁰. La dialéctica de la embriaguez nos resulta bastante peculiar. ¿No será todo éxtasis en un mundo sobriedad vergonzosa en el complementario? ¿Qué busca el amor cortés (que es el tipo de amor que une a Breton con la extraña muchacha telepática), sino ya que la castidad venga a ser también un arrebató? Se trata de un mundo que linda no sólo con la cripta en que yace el Corazón de Jesús o con los altares de la Virgen María, sino también, sin lugar a dudas, con la mañana anterior a una batalla o la posterior a una victoria.

En el amor esotérico, la dama es lo menos esencial. Y lo mismo sucede, por supuesto en el caso del libro bretoniano. Breton está más cerca de las cosas que están cerca de Nadja que de ella misma. Pero, ¿qué cosas están cerca de Nadja? Su canon es bastante informativo de lo que es el surrealismo, aunque, ¿dónde empezar? Breton bien puede preciarse de un descubrimiento sorprendente: fue sin duda el primero en dar con las energías revolucionarias que se contienen en lo «envejecido», como en las primeras construcciones de hierro, o en las primeras fábricas, o en las primeras fotografías, o en los objetos que empiezan a extinguirse, como en los pianos de salón, o en los vestidos de hace cinco años, o en los locales mundanos de reunión cuando la *vogue* comienza a retirarse. Nadie sabe mejor que estos autores qué relación mantienen estas cosas con la revolución en cuanto tal. Pues, en efecto, hasta que llegaron estos visionarios y adivinos, aún nadie se había dado cuenta de que la miseria, no sólo social, sino también

9 *Ibid.*, pp. III-III3.

10 Erich Auerbach, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlín/Leipzig, 1929, p. 76.

miseria arquitectónica, o la miseria propia del *intérieur*, con las cosas esclavizadas y esclavizantes, se transforman en nihilismo revolucionario. Y ello por no hablar del *Passage de l'Opéra*, de Aragon^[11]: y es que Breton y Nadja son la pareja de amantes que convierte en experiencia revolucionaria, si no en acción revolucionaria, cuanto hemos vivido y experimentado en tristes viajes en tren (los trenes empiezan ya a envejecer), en esas tardes vacías de domingo en las barriadas proletarias de las grandes ciudades, en la primera mirada que se arroja por las ventanas, mojadas por la lluvia, de una vivienda nueva. Breton y Nadja hacen explotar las formidables fuerzas de la «atmósfera» que se esconden dentro de estas cosas. ¿Qué forma cree usted que adoptaría una vida que, en un instante decisivo, se dejara de pronto determinar por la más reciente canción callejera?

El truco que domina este mundo de cosas (resulta más honrado hablar de truco aquí que no de método) consiste en el hecho de cambiar la mirada histórica al pasado por otra política. «Abríos, tumbas, vosotros, muertos de las pinacotecas, cadáveres tras biombos, en monasterios, palacios y castillos, porque aquí aparece el fabuloso guardián de las llaves, el que tiene en sus manos un manojo de llaves de todos los tiempos, que sabe abrir los más difíciles candados y os invita a pasar al mundo de hoy, a mezclarlos con cargadores y mecánicos ennoblecidos ya por el dinero, a estableceros en sus automóviles, hermosos como armaduras medievales, a tomar vuestro asiento en los coches-cama internacionales y a uniros a todas las personas que aún están orgullosas de sus privilegios. Mas la civilización vendrá a acabar rápidamente con ellas». Es un discurso que le atribuye a Apollinaire su amigo Henri Hertz^[12]. Pero es que esta técnica procede en verdad de Apollinaire, que la emplea con cálculo maquiavélico en su volumen de relatos *L'Hérésiarque* para hacer que salte por los aires el catolicismo, al que estaba sin duda muy unido^[13].

En el centro de todo ese mundo de cosas se encuentra el más soñado de sus objetos, la ciudad de París. Y la revuelta saca a la luz por

11 Se trata de la primera parte del *Paysan de Paris*.

12 En realidad, es el propio Hertz el que va diciendo estas palabras, cuya traducción alemana realizada por Benjamin (en la que se basa esta traducción española) es bastante libre. Cfr. al respecto la nota de Maurice de Gandillac a su traducción francesa de este artículo de Benjamin en: W. Benjamin, *Oeuvres I: Mythe et violence*, París, 1971, pp. 302 s.

13 Guillaume Apollinaire, *L'Hérésiarque et Cie.*, París, 1910.

completo la imagen de su rostro surrealista. (Calles desiertas donde silbidos y disparos dictan ya sin más la decisión.) Pues ningún rostro es tan surrealista como el verdadero rostro de una ciudad. Ningún cuadro de Chirico o Max Ernst podría nunca medirse frente a los agudos y afilados contornos de sus fortificaciones interiores, que hay que conquistar y que ocupar para, de ese modo, dominar su destino; y en él, en el destino de sus masas, dominan el destino de uno mismo. Nadja es un exponente de estas masas y de lo que revolucionariamente las inspira: «La grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dans le sens où toujours je veux prouver, qu'elle dispose à tout jamais de tout ce qui est à moi»^[14]. Así, aquí se encuentra el completo catálogo de todas esas fortificaciones, comenzando por esa Place Maubert en la que la suciedad ha conservado toda su fuerza simbólica, hasta un Théâtre Moderne que lamento no haber conocido. Pero en la descripción que hace Breton del bar del primer piso («tan oscuro, con sus túneles siempre impenetrables, al igual que "un salón en el fondo de un lago"») ^[15] algo hay que me recuerda al espacio más incomprendido del viejo Prinzess-Café. Se trata de la trastienda en el primer piso, con sus parejas a la luz azul. La llamábamos «la anatomía»; era el último local para el amor. En los pasajes de este tipo, Breton recurre en forma sin duda notablemente interesante a la práctica de la fotografía. La fotografía hace de las calles, de las puertas y plazas de la ciudad, ilustraciones de una novela por entregas; despoja a esta arquitectura centenaria de lo que sólo es su evidencia banal para dirigirla con intensidad al acontecimiento ahí representado; acontecimiento al que remiten (como en los viejos libros concebidos para las sirvientas) unas cuantas citas literales provistas de sus números de página. Y todos los lugares de París que aparecen aquí ante nosotros son puntos en los cuales lo que queda entre estas personas se mueve como una puerta giratoria.

Pero el París de los surrealistas es como un «mundo a pequeña escala». Es decir, que las cosas no cambian en el mundo a gran escala, a saber, en el cosmos. También hay *carrefours* donde relucen espectrales señales del tráfico, en los cuales están a la orden del día inimaginables analogías y entrecruzamientos de lo que sucede. Tal es el espacio del que habla la lírica del surrealismo. Y esto hay que anotarlo aunque sólo

14 A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 183. El texto dice más exactamente: «Que la grande inconscience vive et sonore qui m'inspire mes seuls actes probants dispose à tout jamais de tout ce qui est moi».

15 *Ibid.*, p. 44.

fuera para oponerse al habitual malentendido sobre *l'art pour l'art*. Porque eso de «el arte por el arte» no ha habido casi nunca que entenderlo de modo literal; casi siempre ha sido una bandera bajo la cual navega un bien que no se puede declarar, dado que aún no tiene nombre. Mas, ya va siendo hora de acometer una obra que esclarezca por fin y por completo la crisis de las artes de que somos testigos: escribir una historia de la poesía esotérica. Pero no es casual que dicha historia no se haya escrito aún, pues escribirla adecuadamente (no como una obra colectiva a la cual cada «experto» aporte «lo más importante» de su ámbito, sino como la obra de una sola persona que, en su impulso interior, irá exponiendo no tanto el desarrollo como el continuo revivir de la poesía esotérica) haría sin duda de ella una de las pocas confesiones de fe que surgen cada siglo. Ahí, en ese libro, y en su última página, se encontraría en verdad realizada la radiografía del surrealismo. Breton nos indica en su *Introduction au discours sur le peu de réalité* que el realismo filosófico de la Edad Media se encuentra a la base de la experiencia poética^[16]. Dicho realismo (la fe en que los conceptos tienen existencia de modo objetivo, fuera de las cosas o bien dentro de ellas) ha pasado siempre muy rápidamente desde el reino lógico de los conceptos hasta el reino mágico de las palabras. Y experimentos mágicos con palabras, no juegos artísticos, son los apasionados juegos fonéticos y gráficos de transformación que, desde hace quince años, recorren toda la literatura de vanguardia, ya se llame a esto futurismo o dadaísmo o surrealismo. Cómo se confunden aquí la consigna, la fórmula mágica y el concepto lo muestran las siguientes palabras de Apollinaire incluidas en su último manifiesto, *L'esprit nouveau et les poètes*, del año 1918: «La rapidez y la simplicidad con que los espíritus se han acostumbrado a designar con una sola palabra entes tan complejos como una multitud, una nación o el universo, no tenían equivalente moderno en poesía. Los poetas llenan este hueco; sus poemas sintéticos crean unas nuevas entidades que tienen valor plástico tan compuesto como el de los términos colectivos»^[17]. Por supuesto que cuando, tanto Apollinaire como Breton, logran ir avanzando con más energía en la dirección indicada, consuman la adhesión del surrealismo al entorno, tal como lo expresa la declaración siguiente: «Las

16 A. Breton, *Point du jour*.

17 G. Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*, en: *Mercur de France*, n.º 491, vol. CXXX, 1 de diciembre de 1918, p. 387.

conquistas de la ciencia son obra mucho más del espíritu surrealista que de la razón discursiva»^[18]; y cuando (empleando distintas palabras) vienen a hacer de la mistificación, cuya cumbre ve Breton en la poesía (y esto es algo que se puede defender), la base del desarrollo científico y técnico, dicha radical integración nos resulta demasiado impetuosa. Es a este respecto bastante instructivo comparar la adhesión precipitada de este movimiento al milagro incomprendido de las máquinas (Apollinaire: «Las fábulas ya están realizadas en su mayor parte, y ahora compete a los poetas el imaginar fábulas nuevas, unas que a su vez los inventores puedan nuevamente realizar»)^[19], esas fantasías sofocantes, con las bien ventiladas utopías de Scheerbart^[20].

«La idea de actividad humana me hace reír»: la frase de Aragon indica claramente qué extenso camino tuvo que recorrer el surrealismo desde sus orígenes a su posterior politización. Pierre Naville, que al principio formaba parte del grupo, tiene razón sin duda cuando califica de dialéctico a este desarrollo en su excelente libro *La révolution et les intellectuels*. Un factor que fue fundamental en esta peculiar transformación de una actitud muy contemplativa en oposición revolucionaria es la hostilidad de la burguesía frente a cualquier manifestación de una libertad espiritual radical, hostilidad que arrastró al surrealismo en su desplazamiento hasta la izquierda. Los acontecimientos políticos, en especial la guerra de Marruecos, aceleraron este desarrollo. Así, con el manifiesto titulado *Los intelectuales contra la guerra de Marruecos*, que se publicó en *L'Humanité*, se adquirió una plataforma ya completamente diferente a la representada por el célebre escándalo durante el banquete que homenajeó a Saint-Pol Roux. En aquella ocasión, poco después de la guerra^[21], cuando los surrealistas vieron comprometido el homenaje dedicado a un poeta al que abiertamente veneraban, por la presencia de elementos nacionalistas, y rompieron en gritos de «¡Viva Alemania!», se quedaron en los límites del escándalo, frente al que la burguesía ya se sabe que es tan insensible como es susceptible en lo que toca a la acción. Bajo la influencia de este clima político, resulta muy notable que Apollinaire y Aragon vieran de igual forma el futuro que

18 Cfr. Pierre Naville, *La révolution et les intellectuels*, Paris, 1926, p. 146.

19 G. Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*, op. cit., p. 392.

20 Sobre Paul Scheerbart, véase *supra* el artículo *Experiencia y pobreza*, pp. 216-222. [N. del T.]

21 La guerra hispano-francesa contra los rebeldes de Abd el-Krim tuvo lugar entre septiembre de 1925 y junio de 1927. [N. del T.]

le estaba reservado al poeta. Los capítulos *Persecución y Asesinato* pertenecientes a *Le poète assassiné*, obra de Apollinaire, contienen aquella célebre descripción de un pogrom de poetas: las editoriales se ven asaltadas, los libros de poemas son arrojados al fuego, y los poetas son apaleados. Pero estas escenas tienen allí lugar, al mismo tiempo, en toda la Tierra^[22]. En Aragón, por su parte, la «imaginación» presente estos horrores y convoca a su tropa para una última cruzada^[23].

Para comprender estas profecías y medir estratégicamente la línea que alcanzó el surrealismo, hay que ver cuál es el modo de pensar que está generalmente difundido entre la inteligencia burguesa de izquierdas que suele calificarse de «sensata». Dicha forma de pensar se manifiesta, con toda claridad, en la actitud frente a Rusia propia de esos círculos. Naturalmente, no estamos hablando de Béraud, que abrió el camino a la mentira sobre Rusia, ni de Fabre-Luce, que sigue ese camino al igual que un buen asno, cargando con todos los resentimientos burgueses. Pero hasta el típico libro mediador, como el que compuso Duhamel, nos parece sin duda problemático: pues su lenguaje forzosamente enérgico, aunque cordial, de teólogo protestante resulta muy difícil de soportar; en cuanto a su método de dar a las cosas significado simbólico, dictado por la mera confusión y el desconocimiento del lenguaje, está muy gastado. Su conclusión, en fin, es delatora: «No ha tenido aún lugar la revolución verdadera, esa más profunda que, en cierto sentido, podría transformar hasta la sustancia propia del alma eslava»^[24]. Lo típico en esta inteligencia francesa de izquierdas (como también en su equivalente ruso) es que su función, que es positiva, surge de un sentimiento de compromiso no con la revolución, sino con la cultura ya heredada. Su prestación colectiva, en la medida en que resulta positiva, se aproxima a la de los conservadores de museos. Pero aun así, política y económicamente, siempre habrá que contar con el peligro de que, al final, cometan sabotaje.

Lo más característico de esta posición de la izquierda burguesa es su mezcla incurable de moral idealista y de praxis política. Solamente en contraste con los inútiles compromisos de las «convicciones» se nos hace posible comprender ciertos elementos fundamentales del surrealismo: de la tradición surrealista. No se ha avanzado mucho,

22 G. Apollinaire, *Le poète assassiné. Nouvelle édition*, París, 1927, p. 104.

23 Louis Aragón, *Le paysan de Paris*, París, 1961, pp. 80-82.

24 Georges Duhamel, *Le voyage de Moscou*, París, 1922, p. 189.

todavía, en esta dirección. Así, era demasiado tentador incluir el satanismo de Rimbaud y Lautréamont, como *pendant* de «el arte por el arte», en el inventario propio del esnobismo. Pero si aceptamos esta trampa romántica, descubrimos también algo más útil, que es el culto del mal en su condición de aparato (romántico) de desinfección y aislamiento de la política contra todo moralizante diletantismo. Con esta convicción, si dentro de una obra de Breton nos encontramos el horror de la pederastia, estamos retrocediendo algunas décadas. Entre 1865 y 1875, algunos grandes anarquistas trabajaron en sus máquinas infernales sin saber los unos de los otros, y lo más sorprendente es que pusieron el reloj a la misma hora, de igual modo que, cuarenta años después, los escritos de Dostoievski, Rimbaud y Lautréamont explotaron todos a la vez a lo largo de Europa occidental. Para ser más exactos, podríamos extraer del conjunto de toda la obra de Dostoievski un pasaje que no se publicó hasta el año 1915: *La confesión de Stavroguin*, en *Demonios*. Este capítulo, que se encuentra muy relacionado con el canto tercero de los *Chants de Maldoror*^[25], contiene una concreta justificación del mal en la cual se exponen algunos de los motivos del surrealismo con bastante más fuerza que en cualquiera de sus representantes actuales. Stavroguin es, sin duda, un surrealista *avant la lettre*, pues nadie ha comprendido como él que los pequeñoburgueses se equivocan cuando dicen que el bien está inspirado por Dios, mientras que el mal procede únicamente de nuestra espontaneidad. Nadie ha visto como él la inspiración hasta en la acción más vil. Stavroguin ha comprendido que la infamia forma parte tanto del mundo como de nosotros mismos, aunque no estemos llamados a realizarla como el burgués idealista la virtud. Pero es que el Dios de Dostoievski no ha creado tan sólo el cielo y la Tierra, los humanos y los animales, sino también la vileza, y la venganza, y la crueldad. Y es que nunca consintió que el diablo se entrometiera en su trabajo. Por eso, la vileza y la crueldad y la venganza son sin duda alguna originarias; tal vez no sean «magníficas», pero están siempre nuevas «como el primer día», y bastante alejadas de los clichés bajo cuyas figuras el pecado se viene a presentar al filisteo^[26].

Qué grande es la tensión que hace capaces a todos los poetas mencionados de su sorprendente influencia lo demuestra, de forma bien

25 Libro de Lautréamont, fechado en 1869. [N. del T.]

26 Sobre el significado de la palabra «filisteo», véase *supra*, p. 17, nota 2 del *Diálogo sobre la religiosidad del presente*. [N. del T.]

grotesca, aquella carta que Ducasse escribió a su editor, el 23 de octubre de 1869, para hacerle plausibles sus poemas. Allí Ducasse se equipara a Mickiewicz y a Milton, como a Southey a Alfred de Musset y a Baudelaire, y dice a ese respecto: «Naturalmente, he exagerado el diapason para crear algo nuevo en el sentido de esa literatura sublime que canta a la desesperación para agobiar al lector y hacerle ansiar el bien como remedio. Así pues, al final, siempre es el bien lo que se canta; pero se hace en virtud de un método más filosófico y algo menos ingenio que el de la vieja escuela, de la que ya sólo viven Victor Hugo y unos cuantos más»^[27]. Si el errático libro de Lautréamont pertenece en verdad a algún contexto, si al fin conseguimos situarlo en alguno, será por cierto en la insurrección. Por eso fue bastante comprensible y para nada absurdo que Soupault escribiera, en el 1927, una biografía política de Ducasse para la edición de sus obras completas. Por desgracia, no quedan documentos de la vida política de Ducasse, y los que Soupault nos presentó son fruto de una fuerte confusión. Por el contrario, afortunadamente, un intento de tipo similar ha tenido éxito con Rimbaud, siendo mérito de Marcel Coulon el haber defendido con acierto la verdadera imagen de Rimbaud frente al intento de usurpación católica por parte de Claudel y Berrichon. Claro que Rimbaud era católico, pero lo era (según él mismo dijo) en su parte más baja y miserable, que nunca se cansó de denunciar y entregar a su odio y a todo odio, a su desprecio y a cualquier desprecio: la parte que le obligaba a confesar no haber entendido la revuelta. Pero es la confesión de un *communard* que estaba insatisfecho en lo que hacía y que, al darle la espalda a la poesía, hacía mucho tiempo que se había despedido de la religión presente en sus poemas iniciales. «Odio, te he confiado mi tesoro», dejó escrito Rimbaud en su *Saison en enfer*^[28]. Sin duda que, siguiendo estas palabras, podría ir creciendo una poética correspondiente al surrealismo, que, además, hundiría sus raíces a bastante mayor profundidad que esa teoría de la *surprise* procedente de Guillaume Apollinaire, hasta alcanzar a la profundidad de los pensamientos de Allan Poe.

27 Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse), *Oeuvres complètes*, con prefacios de L. Genoncaux et al., éd. Corti, París, 1953, p. 398 [ed. española de Luis Justo en: Lautréamont, *Poesías y cartas*, Buenos Aires, Marymar, 1977, p. 71 (N. del T.)].

28 A. Rimbaud, *Oeuvres*, op. cit., p. 211.

Desde los escritos de Bakunin, no ha habido en Europa un concepto radical de libertad. Los surrealistas sí lo tienen. Ellos son los primeros en haber despachado el anticuado ideal liberal humanista-moral de libertad, porque saben que «la libertad, que ha sido adquirida en esta Tierra al precio de tan duros sacrificios, se ha de disfrutar sin restricciones durante todo el tiempo en que esté dada, sin hacer concesión al pragmatismo en ninguna de sus encarnaciones». Esto, al mismo tiempo, les demuestra «que la emancipación humana, concebida en definitiva en su forma revolucionaria más sencilla —una que tan sólo puede ser la emancipación humana practicada desde la totalidad de los puntos de vista—, es la única causa a cuyo servicio siempre vale la pena situarse»^[29]. Pero, ¿consiguen los surrealistas combinar esta experiencia de la libertad con la otra experiencia revolucionaria que hemos de reconocer porque la teníamos: lo constructivo y dictatorial de la revolución? O, en pocas palabras: ¿consiguen conectar los surrealistas la revolución con la revuelta? ¿Cómo imaginar una existencia que se establezca en el bulevar de Bonne Nouvelle, en edificios de Le Corbusier y Pieter Oud?^[30]

Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución: en torno a esto gira el surrealismo tanto en sus libros como en sus empresas. Tal es lo más propio de su empeño. Para llevarlo a cabo, no basta, sin embargo, como sabemos, con que un componente de embriaguez esté vivo en todo acto revolucionario. Un componente idéntico al componente anárquico, sin duda. Enfatizar sólo ese componente equivaldría, al tiempo, a renunciar a la preparación disciplinada de la revolución en beneficio de una mera praxis oscilante entre ejercicio y festejo anticipado. Pero a esto además hay que añadir una idea imprecisa de embriaguez, por entero carente de dialéctica. La estética del pintor o del poeta «en état de surprise», la estética del arte como reacción del sorprendido es sin duda todavía prisionera de prejuicios románticos funestos. Toda rigurosa investigación de los talentos y fenómenos ocultos, surrealistas y fantasmagóricos, debe tener como presupuesto un particular entrecruzamiento dialéctico que una cabeza de tendencia romántica jamás y en ningún caso podría apropiarse. Subrayando, patética o fanáticamente, el aspecto enigmático de

29 A. Breton, *Nadja*, op. cit., p. 168.

30 Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963), arquitecto holandés, cofundador de *De Stijl* y uno de los máximos representantes del Estilo Internacional. [N. del T.]

lo enigmático no hay avance posible; el misterio lo penetramos solamente en la medida en que lo reencontramos precisamente en lo cotidiano, gracias a una óptica dialéctica que presenta lo cotidiano en su condición de impenetrable, y lo impenetrable en su condición de cotidiano. Por ejemplo, el más apasionado estudio de los fenómenos telepáticos no nos puede enseñar de la lectura (proceso eminentemente telepático) ni la mitad de lo que nos enseña la profana iluminación de la lectura sobre los fenómenos telepáticos. O también, el estudio apasionado de la embriaguez por el hachís no nos enseñará sobre el pensamiento (que es un narcótico eminente) ni la mitad de lo que nos enseña la profana iluminación del pensamiento sobre la embriaguez por el hachís. Tanto el lector como el pensador, el esperanzado y el *flâneur*, son todos tipos del iluminado, como lo son el que consume opio, y el soñador, y el embriagado. Y ellos son, además, los más profanos. Por no hablar de la más terrible de las drogas (la más terrible, a saber, nosotros mismos), que consumimos en nuestra soledad.

«Ganar las fuerzas de la embriaguez para el servicio a la revolución»; o, con otras palabras: ¿hacer una política poética? «Nous en avons soupé. ¡Cualquier cosa es mejor antes que eso!». Quizás, en todo caso, una digresión sobre la poesía pueda aquí clarificar las cosas. Pues, en efecto, ¿cuál es el programa de los partidos burgueses? Un primaveral poema malo, atiborrado de comparaciones hasta el punto de reventar. De ese modo, en efecto, el socialista ve ese «futuro mejor de nuestros hijos, como también de nuestros nietos», en que todos actúen «como si fueran ángeles», todos tengan tanto «como si fueran ricos» y todos vivan «como si fueran libres». Pero por ahí no hay ni rastro de ángeles, ni de riqueza, ni de libertad. Y es que eso sólo son imágenes. ¿Y cuál será el vasto repertorio de imágenes de esos poetas como de asamblea socialdemócrata, cuál será su *gradus ad parnassum*? Respuesta: el optimismo. Ahí se percibe ya otro aire que en el libro de Naville, que hace de la «organización del pesimismo» la exigencia del día. En nombre de sus amigos literarios, Naville nos plantea un ultimátum que obliga a ese optimismo diletante y por completo carente de escrúpulos a tomar por su parte posición: ¿cuál será el requisito de la revolución?, ¿lo será el cambio de la mentalidad o el exterior de la situación? Ésta es la pregunta cardinal que determina la relación entre moral y política y que no tolera disimulos. El surrealismo se ha acercado más cada vez a la respuesta comunista. Lo que significa: pesi-

mismo completo. Desconfianza en el destino de la literatura, desconfianza en el destino de la libertad, desconfianza en el destino de la humanidad europea, pero sobre todo desconfianza, desconfianza y desconfianza en todo entendimiento: entre las clases, pueblos, individuos. Y sólo una confianza ilimitada en la I. G. Farben³¹ y en la pacífica modernización de la *Luftwaffe*. Bueno, ¿y ahora qué?

Aquí da fruto la idea que en el *Traité du Style*, que es el último libro de Aragon, reclama la oportuna distinción entre la imagen y la comparación. Una idea adecuada a las cuestiones de estilo y que hay ahora que ampliar. Ampliación: a saber, la comparación y la imagen no se encuentran nunca la una con la otra de manera tan drástica e irreconciliable como les sucede en la política. Pues organizar el pesimismo no significa otra cosa que extraer la metáfora moral justamente a partir de la política y, a su vez, descubrir en el espacio de lo que es la actuación política el espacio integral de las imágenes. Un espacio de imágenes que no es susceptible de medirse de manera sin más contemplativa. Si la doble tarea propia de la inteligencia revolucionaria consiste justamente en acabar con el predominio intelectual de la burguesía y contactar con las masas proletarias, ha fracasado casi por completo en la segunda mitad de la tarea, porque ésta ya no se puede acometer solamente con la contemplación. Y aun así, sin embargo, casi todos la siguen planteando de este modo y van clamando aún por los poetas, pensadores y artistas proletarios. En contra de esta idea, ya Trotski había tenido que indicar (en *Literatura y revolución*) que los poetas, y los pensadores, y también los artistas proletarios, sólo podrán surgir en tanto en cuanto haya triunfado la revolución. En verdad que se trata mucho menos de convertir al artista de origen burgués en maestro del «Arte Proletario» que de hacerlo funcionar (incluso a costa de su actividad artística) en lugares verdaderamente relevantes de cuantos constituyen ese espacio de imágenes. ¿No será justamente la interrupción de su «carrera artística» parte esencial de tal funcionamiento?

Tanto mejores son los chistes que cuenta, y aun tanto mejor los contará. Pues también en el chiste, en la afrenta y en el malentendido, allí donde una acción viene a sacar la imagen de sí misma y luego, de inmediato, la devora, ahí sin duda, donde la cercanía alcanza a verse a

31 I. G. Farbenindustrie era el nombre de la empresa química que surgió en 1925 de la fusión de Bayer, Basf y Hoechst. [N. del T.]

sí misma con sus ojos, este buscado espacio de imágenes se abre, a saber, ese mundo de omnilateral e integral actualidad, en el que no hay ni una «buena habitación», aquel preciso espacio en que el materialismo político y la creatura física se reparten, actuando conforme a una justicia dialéctica, al ser humano interior, o a la psique, o al individuo o como queramos que se llame; y ello de tal modo que ningún miembro quede ahí sin desgarrar. Sin embargo (y de acuerdo con esa misma aniquilación dialéctica), este espacio aún seguirá siendo un espacio de imágenes; más concretamente: uno de cuerpos. Pues no hay más remedio que confesar que el materialismo metafísico fiel a Vogt y a Bujarin^[32] no se puede conducir enteramente a ese materialismo antropológico que expone la experiencia de los surrealistas y, antes de ellos, de Hebel, de Georg Büchner, de Nietzsche y de Rimbaud. Pero aún queda un resto. También el colectivo es corporal. Y la *physis* que se le organiza a través de la técnica sólo se la puede generar, de acuerdo a toda su realidad política, objetiva, en ese espacio de imágenes al cual nos introduce la iluminación profana solamente. Sólo una vez que el cuerpo y el espacio de imágenes se conjugan en ella con tal profundidad que la tensión revolucionaria se convierte en inervación corporal colectiva y las inervaciones corporales del colectivo se convierten en descarga revolucionaria, la realidad se puede superar a sí misma hasta el punto que exige el *Manifiesto comunista*. Por el momento, los surrealistas son sin duda los únicos en haber comprendido la tarea de hoy. Y van intercambiando, de uno en uno, la colección de gestos de su mímica en la esfera de un despertador cuyo timbre, a cada minuto, atruena por espacio de sesenta segundos.

32 Karl Vogt (1817-1895), zoólogo y filósofo alemán contra el que Marx escribió un ensayo; Nikolái I. Bujarin (1888-1938), político y economista bolchevique. [N. del T.]

HACIA LA IMAGEN DE PROUST^[1]

I

Los trece volúmenes de *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust son el resultado de una síntesis inconstruible en la que la sumersión del místico, el arte del prosista, la agudeza del satírico, el conocimiento del erudito y la feroz insistencia del monomaniaco se reúnen en una obra autobiográfica. Con razón se ha dicho que todas las grandes obras de la literatura fundan o disuelven en sí mismas un género, que son casos únicos. Esta obra de Proust es una sin duda de las más singulares. Desde la estructura, que reúne poesía, memoria y comentario, hasta la sintaxis de las frases salidas de madre (el Nilo del lenguaje, ese que desborda y que fecunda las amplias latitudes de la verdad), todo se halla fuera de la norma. Que este caso particular de la literatura es, al mismo tiempo, su más grande obra en las últimas décadas es el primer conocimiento que el observador adquiere de modo indudable. Pero las condiciones a su base eran perjudiciales por completo: una enfermedad extraña, una riqueza enorme y un carácter complejo y anormal. No todo en esta vida nos resulta modélico, pero todo sin duda es ejemplar. Le señala a la producción literaria sobresaliente de estos días su lugar en el corazón de la imposibilidad, en el centro y, al tiempo, en el punto crucial de indiferencia de todos los peligros, caracterizando con ello esta gran realización de la «obra de toda una vida» como la última por mucho tiempo aún. Y es que la imagen de Proust es la expresión fisiognómica suprema que podía obtener la discrepancia creciente entre la poesía y la vida. Tal es la moraleja que justifica el estricto intento de invocarla.

Es sabido que Proust no describe en su obra una vida según ella fue, sino una vida como la recuerda el que la ha vivido. Pero esto aún es impreciso, demasiado tosco. Pues lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en que su recuerdo se teje, ese largo trabajo de Penélope que es el recordar. ¿O sería mejor hablar aquí del difícil trabajo de Penélope que es el olvido? ¿No se halla la *mémoire involontaire* de Proust más cerca del olvido que de

1 Publicado por partes entre junio y julio de 1929 en *Die literarische Welt* y redactado unas semanas antes.