

**LOS CAMPOS  
MAGNÉTICOS**

WU

# **LOS CAMPOS MAGNÉTICOS**

**ANDRÉ BRETON Y  
PHILIPPE SOUPAULT**

**TRADUCCIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS  
DE JULIO MONTEVERDE**

**WunderKammer**

Título original: *Les champs magnétiques*  
André Breton & Philippe Soupault  
© Éditions Gallimard, 1968 pour le texte et 1971  
pour le préface  
«Le message automatique», André Breton  
*Le point du jour*. Nouvelle édition revue et corrigée  
© Editions Gallimard, 1970

De esta edición:  
Copyright © Wunderkammer, 2021  
Major, 4. 17731 Terrades (Girona)  
www.wunderkammer.es  
info@wunderkammer.es

De la traducción, introducción y notas:  
Copyright © Julio Monteverde, 2020

Diseño de colección: Hermanos Berenguer  
Maquetación: Laura Hoet  
Impresión y encuadernación: Norprint  
Impresión de cubiertas: Imprenta Daví

Primera edición: febrero 2021  
ISBN: 978-84-121660-6-4  
Depósito legal: DL GI 1398-2020

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, incluido el diseño tipográfico, de portada y de los materiales adjuntos, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento escrito del editor.

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte.



## ÍNDICE

El umbral de un libro peligroso. Por Julio Monteverde . . . . .	11
Acerca del proceso de traducción . . . . .	33
LOS CAMPOS MAGNÉTICOS . . . . .	35
El espejo sin azogue . . . . .	37
Temporadas . . . . .	43
Eclipses . . . . .	48
En ochenta días . . . . .	56
Barreras . . . . .	63
No nos movamos . . . . .	71
Guantes blancos . . . . .	80
Habla el cangrejo ermitaño: . . . . .	84
He visto mucho . . . . .	84
Cortinas . . . . .	85
Nunca ha comenzado . . . . .	86
Gran lujo . . . . .	87
Alivio . . . . .	88
Tormenta en un vaso de agua . . . . .	89
Desvió por el cielo . . . . .	90
Los brotes verdes . . . . .	91
Tierra de color . . . . .	92
Todo lo misterioso . . . . .	93
Habla el cangrejo ermitaño: . . . . .	94
Los sentimientos son gratuitos . . . . .	94
Se aplaudió . . . . .	95
Reglamentos . . . . .	96
Las modas perpetuas . . . . .	97

Boletines . . . . .	98
Las manufacturas. . . . .	99
La eternidad . . . . .	100
Mandamientos . . . . .	101
En el umbral de las torres . . . . .	102
Las máscaras y el calor coloreado . . . . .	103
 EL MENSAJE AUTOMÁTICO	
Por André Breton . . . . .	111

## EL UMBRAL DE UN LIBRO PELIGROSO

*Los campos magnéticos*  
en la perspectiva del siglo

Hablar por hablar es la fórmula de la liberación.

Novalis

Un libro que es el comienzo de todo. Un libro que es el final de todo. Una temporada *en los bastidores oscuros del ser* con una lámpara en la mano, más bella que el amor. Colocar un vaso contra el tabique y escuchar el fondo. Hacer el silencio en derredor. Cangrejos ermitaños que cambian de concha, elefantes con cabeza de mujer. Jugar al juego de la verdad y consumir la apertura en el lenguaje. Un libro peligroso, sí ¿pero peligroso para quién?

En 1919, André Breton tiene veintitrés años. Philippe Soupault, veintidós. Se han conocido poco antes en el Café de Flore por mediación de Apollinaire, que los percibió complementarios. Breton es serio, le cuesta sonreír y siempre mantiene una ventana cerrada. Por entonces busca el rigor, tanto estético como moral, ya que está convencido de que la aventura humana es un viaje demasiado importante para desmerecer de él. Soupault, en cambio, permanece siempre disponible a lo que sucede. No se toma en serio a sí mismo y esa es en gran parte su fortaleza, que le permite escribir poemas de una sola tacada, sin corregirse, en un banco del parque o sobre la mesa del café.

Junto a Aragon, al que Breton ha conocido en el hospital de Val-de-Grâce, los tres amigos formarán el triunvirato que dirigirá la revista *Littérature*, que poco después se convertirá en el órgano de expresión del dadaísmo parisino. Aragon, a pesar de sus particularidades, se parece más a Breton, sobre todo en el furor. Además, da la impresión de estar mejor dotado para la escritura. Pero cuando se trate de poner en marcha las experiencias que culminen en el libro que hoy conocemos como *Los campos magnéticos*, Breton elegirá a Soupault como compañero. La elección, que Aragon nunca consiguió digerir por completo, tuvo su coherencia y dio el resultado esperado.

Pues todo parte, en efecto, «del deseo de escribir un libro peligroso»<sup>1</sup>. Un experimento en el que se jugaran el todo. Escribir sin corregir, a la escucha, con rapidez y sin ninguna pretensión estética. Así, *Los campos magnéticos* han pasado a la historia de la poesía por ser la primera manifestación de lo que después se conocería como «escritura automática», que en su caracterización más básica se define como el registro por escrito del murmullo, ese «dictado» que tiene lugar en nuestro interior y que, para ser auténtico, debe desprenderse de cualquier consideración acerca de su sentido y su valor.

Pero la idea, a pesar de su aparente sencillez, tampoco surge de la nada. En el plano personal, Breton lleva tiempo obsesionado con las frases que, sobre todo durante el duermevela, parecen ascender y manifestarse con gran luminosidad. Frases que golpean el cristal, según su expresión, como por ejemplo: «Hay un hombre cortado en dos por una ventana». Soupault, por su parte, también conoce el poder de estas apariciones, ya que fue una frase de este tipo, escuchada con insistencia durante una convalecencia —«junto a sus palabras me llevo su sonrisa»— la que le empujó a escribir su primer poema.

1. André Breton: *Oeuvres complètes II*, Gallimard, 1992, pág. 1128.

En el plano histórico, ciertos románticos como Gérard de Nerval o E.T.A Hoffmann, y otros escritores como el Horace Walpole de *El castillo de Otranto*, o el Knut Hamsun de *Hambre*, pueden ser esgrimidos como antecedentes. Sin embargo, estas referencias y otras parecidas son imprecisas. Las hubo más concretas y que tuvieron una influencia directa e inequívoca en todo el proceso. En primer lugar, por supuesto, Freud, al que Breton presta cada vez más atención, sobre todo en lo concerniente a su método de libre asociación de ideas. Pero también otros psicólogos como Pierre Janet, Frederic W. Myers y Théodore Flournoy, este último especialmente relevante por su trabajo sobre el trastorno de glosolalia de la médium Hélène Smith y por sus experimentos con la «escritura mecánica». La estancia de Breton como médico militar en el hospital de Val-de-Grâce, donde entrará en contacto personal con soldados alienados por la Gran Guerra, le permitirá investigar y corroborar todas estas teorías de primera mano.

Después, los poetas. Y en especial Lautréamont y Rimbaud, ya que en ambos se manifiesta la misma tensión en ciertos pasajes, un mismo desborde cuya presencia solo es explicable si se remite a ese impulso de origen desconocido que se hace con el discurso y provoca que solo más tarde el que escribe tome contacto con lo que ha brotado de su mano. Del legado de estos dos gigantes surgiría como por decantación la búsqueda que obsesionó a los jóvenes poetas de la época: la de la belleza nueva, cristalizada en la teoría de la imagen del poeta cubista Pierre Reverdy. Al contrario que Aristóteles, Reverdy considera que la belleza de una imagen poética no nace de la aproximación de dos realidades más o menos cercanas, estando el valor de cada metáfora determinado por lo bien establecida que quede esa proximidad, sino que, muy al contrario, es el acercamiento de realidades distantes lo que provoca el fulgor. Así, el poeta, al descubrir y dejar constancia

de la relación entre dos términos alejados, hace surgir la belleza, y cuanto más distancia y arbitrariedad aparente se perciba en la relación, más fulgor desencadenará. No es ningún misterio que esta teoría marcará el devenir de toda la creación durante el resto del sigloxx, y su carácter de ruptura necesaria se confirmará para Breton en el poder de atracción propio de las imágenes oníricas, prototípicas quizá de este tipo de acercamientos, y que comparten belleza convulsa con esas frases que, como hemos visto, ascienden a la conciencia durante el duermevela. La espontaneidad con la que el espíritu parece remitirse a todas ellas es la base sobre la que los dos poetas crearán percibir cierto carácter de autenticidad, que les pondrá sobre la pista de la necesidad.

Por último, también, el problema de los médiums, la gran moda espiritista a la que Victor Hugo dio carta de nobleza en la isla de Jersey y que se extendió como un virus por todas las capas sociales durante buena parte del sigloxix. Como se sabe, para obtener los mensajes del más allá, ciertos médiums colocaban la pluma sobre una hoja en blanco y, haciendo el vacío en su interior, esperaban de forma pasiva la llegada de los mensajes, que su mano se encargaba de registrar sin la injerencia de la voluntad.<sup>2</sup> En teoría, como vemos, el proceso es similar, y en la práctica sus reglas sirvieron de modelo, pero la diferencia es insalvable: para Breton y Soupault no existe ningún sentido de trascendencia, ni exterioridad posible en la voz. Aunque admitan que en el proceso de los médiums *algo de extrema importancia ocurre*, se mostrarán

2. Tanto para profundizar en la experiencia de las mesas giratorias de Victor Hugo como para acceder a un logrado ejemplo de escritura mediúmnica traducido al castellano, pueden consultarse dos extraordinarios libros publicados por esta casa. Véase, respectivamente: Victor Hugo: *Lo que dicen las mesas parlantes*, Wunderkammer, Girona, 2016; y Lizzie Doten: *Poemas de la vida interior*, Wunderkammer, Girona, 2017.

inflexibles en cuanto al origen de ese algo. Para ellos no hay más allá, todo lo que surge viene de dentro, sin coartadas espirituales, y ese es, precisamente, el prodigio.

Así pues, durante la primavera de 1919, Breton y Soupault decidirán llevar a cabo su experimento. Para ello se dan un plazo de entre dos semanas y un mes, llegando a dedicarle hasta diez horas al día. Como quien se dispone a jugar, cada tarde se sientan a la misma mesa, enfrentados: «Esta noche somos dos delante de este río que nuestra desesperación hace desbordar», escribirán acerca de sí mismos y del clima que los reúne. La jornada termina sin más cuando el dictado se agota.

El método, por tanto, no puede ser en apariencia más asequible. Algunos años más tarde, Breton lo sintetizará, no sin cierta ironía, en el primer *Manifiesto del surrealismo*:

Hazte traer con qué escribir, después de haberte instalado en un lugar lo más favorable posible para la concentración del espíritu en sí mismo, colócate en el estado más pasivo o receptivo que puedas. Haz abstracción de tu genio, de tus talentos y del de todos los demás. Di bien alto que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todo. Escribe velozmente, sin tema previo, con tal rapidez que te impida recordar lo escrito o caer en la tentación de releerlo. [...] Confía en el carácter inagotable del murmullo.<sup>3</sup>

Y para mejorar los resultados, como en todo juego, se establecen también condicionantes o reglas que permitan obtener variaciones de tono. Soupault, por ejemplo, coloca sobre cada hoja en blanco un título aleatorio. La escritura en diálogo también será utilizada, en este caso como «tram-

3. André Breton: *Manifiestos del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires, 2001, págs. 49-50.

polín» que permita el movimiento de una conversación virtual. Con todo, el principal condicionante que ambos poetas utilizarán será la variación en la velocidad. Desde una escritura pausada, similar a la que se utiliza para escribir una carta y cuya constante Breton designará años más tarde con la letra *v*, a una escritura febril, abismada, que designará como *v''* y que estará en condiciones de provocar un vaciamiento de la conciencia no exento de peligros.

De este modo, cada tarde los poetas se adentran en territorio desconocido. Y la sorpresa primero, y la euforia después, no tardan en aparecer. «Avanzábamos como en un cuento de hadas» relatará más tarde Breton<sup>4</sup>. Y no es para menos. Lo que aparece, eso que cada noche recogen, está muy por encima de sus expectativas. Hay incluso un detalle que les desconcierta. Parece que es posible percibir una unidad, un mismo tono, o como mínimo una ausencia de rasgos individuales que delatarían el estilo personal. Tampoco faltan las apariciones de un humor salvaje que les hace reír a carcajadas. Durante el proceso, se produce una auténtica apertura de la conciencia, que poco a poco les va transformando.

Tras varias semanas de experimento, la posibilidad de construir ese libro que tanto buscan comienza a parecer factible. En un primer momento, pretenden titularlo *Les précipités* [Los precipitados], tanto por la referencia al proceso químico como por la noción de velocidad aplicada a la escritura. Sin embargo, pronto será descartado en favor de *Los campos magnéticos*. A Breton la idea de potencia, pero sobre todo de atracción, de impulso de unión, le parece mucho más sugestiva, y él será el encargado de componer el libro, ordenarlo, pasarlo a limpio y entregarlo al editor.

4. André Breton: *Lettres à Jacques Doucet 1920-1926*, Gallimard, París, 2016, pág. 68.

En diferentes momentos de su vida, Breton regaló ejemplares del libro —a su esposa Simone, a Valentine Hugo— en los que detalló las partes escritas por cada uno de los autores, así como otras cuestiones relevantes acerca del proceso de escritura. Los amantes de las soluciones que tampoco explican gran cosa podrán encontrar una extensa recensión de todas estas interioridades del libro, como el detalle del sistema de anotación de velocidades ( $v$ ,  $v'$ ,  $v''$ , etc.), o la génesis de ciertas imágenes, en las notas que acompañan a las obras completas de Breton editadas por Gallimard en su colección *La pléiade*. Por nuestra parte, y remitiéndonos a las particularidades de las diferentes secciones, nos limitaremos a apuntar aquí una caracterización simple que se desprende de los diversos métodos de composición. Los primeros capítulos del libro: «El espejo sin azogue», «Estaciones», «Eclipses», «En 80 días», así como «Guantes Blancos», responderían a los diversos tonos y velocidades que pueden vincularse con ese *dictado* que toma la apariencia de voz única. Por su parte, el capítulo «Barreras» muestra los resultados del método del diálogo automático, mientras que la sección «No nos movamos», incluida en el libro ya sobre las pruebas de imprenta, recoge, en forma de *collage*, todos los fragmentos que los autores publicaron en revistas antes de la publicación del volumen. Por último, la sección a nuestro juicio más inquietante, «Habla el cangrejo ermitaño», ofrece una serie de textos con disposición poemática en los que la escritura parece avanzar en el camino de su propia aniquilación como voz. El esquema doble de esta sección, que en realidad son dos, responde, esta vez sí, a la voluntad de separar las aportaciones de cada uno de los autores, aunque en ningún caso se especifique quién ha escrito qué. A pesar de que más tarde Breton afirmaría su falta de estima por estos «poemas», cuya existencia solo admitirá como concesión «al deseo de corromper un poco más aquello cuya corrupción siempre he

aplaudido»,<sup>5</sup> es en esta sección donde la disolución del lenguaje que propicia la escritura automática puede percibirse con mayor intensidad.

El libro termina con tres «codas». La primera, la explícita lápida «El final de todo», a la que sigue una tarjeta de visita: «André Breton y Philippe Soupault: Leña y carbón», que sugiere el deseo de borrar huellas y regresar al anonimato de las pequeñas tiendas de leña que podían encontrarse en aquella época por todo París y cuya inexplicable aparición obsesionaba a los dos amigos durante sus paseos por la ciudad. Por último, como cierre, una dedicatoria a Jacques Vaché, el gran amigo de Breton muerto tan solo unos meses antes, y cuya presencia atormenta gran parte de las páginas del libro hasta el punto de que al lector le resultará muy fácil reconocer la sombra de dandi protodadaísta en ese desconocido que acecha a los autores en diversos puntos del libro.

Así comenzará todo. Y más en concreto, el surrealismo. A pesar de que *Los campos magnéticos* fueron escritos antes incluso de que el grupo de los poetas de *Littérature* certificaran en bloque su paso al dadaísmo, los autores siempre defendieron que se trata del primer libro surrealista («y en absoluto dadá», como recalcaría Breton en su libro de entrevistas). Sea como sea, tras la publicación de *Los campos magnéticos* tuvo lugar una verdadera ola de automatismo entre los dadaístas parisinos. El método se convirtió en ritual, y el ritual en fuente de cohesión entre los miembros del grupo. Durante años, la práctica de la escritura automática germinará en dadá para sentar las bases materiales del surrealismo, y ya en 1924, Simone Kahn, la primera mujer de Breton, describirá del siguiente modo una sesión rutinaria de escritura automática que tuvo lugar en su casa de la *rue Fontaine*, el 12 de abril de 1924:

5. André Breton: *Oeuvres complètes II*, op. cit., pág. 1167.

Ahí están, silenciosos, fijando sobre el papel sueños que les colocan por encima de los demás hombres, como sacerdotes por encima de los creyentes. Y los paisajes del alma se despliegan indefinidamente frente a mí. Los de uno se confunden con los de otro. Y sucede que tres o cuatro emplean al mismo tiempo una misma imagen. Ocurre a menudo. Las potencias invisibles juegan aquí el papel principal.<sup>6</sup>

Esta ola automática otorgó al surrealismo uno de sus rasgos históricos más reconocibles, y está vinculada a varias de las obras más representativas del movimiento. No solo libros como *Pez soluble* de Breton, sino otros igual de importantes como *El hombre aproximativo* de Tristan Tzara, *Les reines de la main gauche* de Pierre Naville, o toda la obra poética de Benjamin Péret. Del mismo modo, varios surrealistas como Robert Desnos experimentaron por aquella época con un automatismo hablado, y el salto del método a la pintura abriría tales espacios para la creación plástica que no nos está permitido aquí más que nombrarlos.

¿Pero qué es lo que «descubrió» la escritura automática? ¿En qué consistió exactamente esa revolución de la que hablamos? Breton, en la citada carta a Jacques Doucet del 15 de enero de 1921, afirmaba: «Se nos reprochó mucho haber dado el mineral en bruto, sin sospechar que lo que perseguíamos era devolver el metal (que el arte tiene como objeto purificar indefinidamente) a su estado primitivo, limitarnos al trabajo de extracción. Queríamos hacernos ricos».<sup>7</sup> La imagen implica una idea de retorno al origen, y esto es así porque lo buscado por la escritura automática no es una forma más bella de poesía, sino la inmersión en las minas del ser para reabrir las galerías que condu-

6. Simone Breton: *Lettres à Denise Lévy (1919-1919) et autres textes (1924-1975)*, Editions Joëlle Losfeld, París, 2005, pág. 180.

7. André Breton: *Lettres à Jacques Doucet 1920-1926*, op. cit., pág. 68.

cen a la veta madre. De este modo, a través de su práctica se accede a un estado más auténtico del lenguaje, en el que las palabras no están por completo supeditadas a la razón, sino que se desenvuelven liberándose. Esta forma de expresarse tiene además la sorprendente capacidad de desatar grandes cantidades de energía libidinal, por usar la terminología de Freud, lo que provoca, en el que escribe, la inmediata fascinación por unos resultados que se descubren de una importancia irremediable. Con todo, un último hallazgo inesperado aguardaba a los poetas. Y es que, según palabras de Soupault, la escritura automática permitió comprobar que «el espíritu, liberado de todas las presiones críticas y costumbres escolares, ofrecía imágenes y no proposiciones lógicas».<sup>8</sup> Esto es: que en su origen se expresaba por medio de construcciones poéticas, y no de razonamientos. La poesía, por tanto, si no es ella misma lenguaje original, quedaría muy cerca, al menos en lo que se refiere a los medios que utiliza para expresarse. El descubrimiento, como se comprenderá, era de la más alta importancia. Parafraseando a Valéry cuando hablaba de *Las flores del mal*, parece claro que durante el sigloxx se escribieron libros de poesía mejores que *Los campos magnéticos*, pero ninguno más importante.

Junto a todo este trabajo de desescombros, un factor añadido volverá especialmente admirable todo el empeño. La irrupción de la escritura automática supondrá una quiebra de la penosa idea de genio en general, y del genio poético en particular. Como especificaría Breton años más tarde, el recurso al automatismo permite desencadenar de forma libre justo aquello que la estafa de la «creatividad» impone en nuestra sociedad como territorio vedado y solo accesible para determinados ele-

8. Philippe Soupault: *Profils perdus*, Mercure de France, París, 1963, pág. 141.

mentos, que se arrojan el derecho de uso sobre lo poético. Así, después de la aparición de la escritura automática los intermediarios profesionales entre la poesía y la vida quedan obsoletos. Si cada cual puede acceder por sus propios medios a la fuente de la poesía, sin más disposición previa que la de hacer el vacío en su interior y prestarse a la escucha, cada cual es libre para hacer de ella el uso que más se adapte a sus necesidades.

Como se puede apreciar, en el centro de todo este proceso reside un movimiento de liberación. No puede ser de otra forma hablando de surrealismo. Los surrealistas hicieron del impulso de revuelta el momento fundamental de todo sistema poético, con el cual cada poeta debe confrontarse una y otra vez si desea conjurar el riesgo de caer en la nulidad y el descrédito. Así, la escritura automática representa por igual una revuelta contra las barreras interiores que la educación patriarcal ha depositado en cada uno de nosotros, y un movimiento de rechazo de los condicionantes sociales que pretenden relegarla a un estatus de actividad marginal. Esta sin duda es una de las principales razones por la que *Los campos magnéticos* es una obra surrealista, y no tanto dadá como las fechas de su publicación podrían llevar a suponer. Pues en ella hay un movimiento positivo que se encara al futuro del individuo como posibilidad de liberación, y que más tarde permitirá a los poetas surrealistas integrarla en una idea de revolución social que, además de los condicionantes materiales ineludibles, tome en cuenta el mundo que los deseos manifestados en la escritura automática anticipan.

Pero la práctica sistemática y continuada de la escritura automática también desvelaría sus límites. Y el primero de ellos fue, en sus diferentes manifestaciones, la imposibilidad de mantener el acceso al dictado. La tentación de releerse mientras se escribe, de retocar lo que dice la boca de sombra, suele ser grande. Del mismo modo, el abando-

no del esfuerzo de receptividad puede llevar a multiplicar las interrupciones que lo traban. También la aparición de discursos que sin duda no son sino repeticiones de otros similares tiende a falsear el proceso. Por último, pero no por ello menos importante, la pretensión literaria, la competitividad de los artistas, la vanidad de los poetas y su empeño por adaptar un proceso psicológico «a su pequeña industria», como diría Breton, jugó siempre en contra de la pureza del método y sus resultados.

En cualquier caso, nunca se insistirá demasiado, creemos, en los contratiempos y dificultades que encontraron los poetas surrealistas en su práctica de la escritura automática, pues lo cierto es que, con frecuencia, esta se ha vinculado con cierta idea condescendiente de facilidad. Colocarse delante de una hoja en blanco con un lápiz en la mano y adelante... Lo que salga, sea lo que sea, quedará justificado por el prestigio del método. La realidad, por desgracia, es que esta imagen es caricaturesca, y por supuesto falsa. Si bien es innegable que la escritura automática está al alcance de todos los inconscientes por el mero gesto de sentarse a escuchar el murmullo, este estado pasivo, y el registro de lo que allí acontece, no es tan sencillo de alcanzar como en muchas ocasiones se presume. La escritura automática exige dedicación y, sobre todo, un esfuerzo por crear un estado propicio. Del mismo modo, demanda una escucha, pasiva pero concentrada, que desemboca, en sus mejores momentos, en una verdadera *ascesis* sin la cual todo el proceso tiende a volcarse en la insignificancia. La escritura automática está a la mano, y sus frutos son de extremo valor para aquel que se introduce en su corriente, pero tampoco es cierto que sea del todo inofensiva para el que la practica, sobre todo si se lleva a cabo de forma sistemática durante mucho tiempo. Así, una tarde, al salir de una de las últimas sesiones de escritura automática, Breton, mientras

atraviesa una *place de L'Étoile* atestada por el tráfico, entra en pánico al descubrir que está siendo perseguido por grandes insectos negros que vuelan a su alrededor. Nada más equívoco por tanto que reducir la escritura automática a una cuestión de método, fácilmente aplicable a tal o cual inconsciente. No es el método y su facilidad de aplicación lo que permite la extracción del oro. Aragon lo explicaba así 1927:

Reina la leyenda de que basta con aprenderse el truco, para que de la pluma de cualquiera salgan textos de gran interés poético como una diarrea incontenible. Con el pretexto de que es surrealismo, el primer perro que llega se cree autorizado a igualar sus marranadas con la verdadera poesía, lo que resulta una comodidad maravillosa para el amor propio y la estupidez. [...] Si escribís imbecilidades siguiendo un método surrealista, serán tristes imbecilidades. Sin excusas.<sup>9</sup>

Por último, hemos hablado más arriba de *ascesis*, es decir, apertura mental a un estado más intenso; y con frecuencia los surrealistas relacionaron la experiencia de la escritura automática con la del consumo de estupefacientes por su capacidad para despejar el pensamiento y volcar al interesado en una percepción más intensa de la realidad. Pero como es sabido, en el caso de los estupefacientes este tipo de efectos solo suelen ser determinantes la primera vez que se consumen. Después, ya nada vuelve a ser lo mismo, y aquel que insiste podrá pasar toda una vida tratando de acceder de nuevo a esa conmoción inicial sin conseguirlo, por mucho que el resultado parcial le merezca la pena. Este tipo de desgaste se mostrará también como uno de los problemas recurrentes del uso indiscriminado de la escritu-

9. Louis Aragon: *Tratado de estilo*, Árdora, Madrid, 1994, págs. 114-116.

ra automática. El «estado de gracia» que Breton señaló como una de las principales fortalezas de este libro, no se volvería a producir.

\*

El inconsciente, afirmaba Lacan, se estructura como un lenguaje. Y si esto es cierto, la organización de la escritura automática, su sentido en apariencia arbitrario manifestado en la sucesión de imágenes poéticas, sería el reflejo de esa coherencia interna, la cual, como ya hemos comentado, no es racional sino analógica. El inconsciente habla en imágenes, y de esta forma es comunicable para otros, que usan el mismo idioma y pueden por tanto reconocerlo en mayor o menor medida. Así, la escritura automática no sería tanto un reflejo de lo que ocurre en el interior del individuo, como uno de los recursos que este es capaz de utilizar para expresar lo que le habita. El objetivo de este lenguaje, sin embargo, *no es comunicar sino mostrar*, por lo que nada es gratuito en él: todo, cada palabra que se usa, cada segundo de separación entre las sílabas, es de esencial importancia, pues es ahí donde reside una parte esencial de su significación última.

De este modo, la sucesión de palabras forjadoras de imágenes poéticas es el proceso de recuperación de la materia prima, y cada una atrae a la siguiente, le da la mano, tira de ella y la saca de la oscuridad para colocarla a su lado. La conocida frase de Breton según la cual «las palabras hacen el amor» no parece encontrar un sentido más verificable que en esta cualidad atrayente de la escritura automática. El pensamiento ni siquiera tiene tiempo de fiscalizar lo que está pasando, ya que todo sucede a una velocidad mayor. Se trata de abrir la puerta al abismo, la maravilla de pulsar los resortes del sentido. De lo propio como inevitable. La libertad que se descubre en la escritura automática impulsa hacia otras regiones,

desplegando el mundo que se vislumbra al otro lado de la poesía, del cual ella misma es por igual heraldo y cumplimiento anticipado. Porque si tal y como afirmaba Breton la mediocridad de nuestro universo depende de nuestro poder de enunciación, si es el lenguaje el que crea el mundo, erigiéndolo en el interior del individuo como representación, de la profundidad de esta relación dependerá lo que podamos esperar de ese mismo mundo. Es en este sentido que la apertura dentro del lenguaje que facilita la escritura automática permite ser entendida como forma autónoma de liberación y puesta en práctica de una posibilidad utópica, que se manifiesta en un lenguaje por completo impregnado de deseo, es decir: de futuro.

\*

En 1933, Breton publicó en el número 3-4 de la revista *Minotaure* un artículo destinado a marcar un punto de inflexión en la historia del surrealismo: «El mensaje automático». El texto fue planteado como comentario a un dossier sobre la escritura de los médiums, de la que se ofrecían numerosos ejemplos gráficos. Breton, no obstante, aprovechó la oportunidad para hacer balance de catorce años de práctica de la escritura automática dentro del surrealismo, afirmando de manera explícita su inquebrantable confianza en ese «estado de gracia», al que en su opinión solo el automatismo era capaz de conducir.<sup>10</sup> Con todo, a pesar de esta firmeza, Breton tuvo que ser consciente de que lo que en verdad quedaría de aquel texto serían sus críticas a los procesos y circunstancias que habían impedido que la escritura automática se convirtiese en esa arma milagrosa cuyas promesas parecían tan inevitables en 1919. En un arranque de sinceridad que sus detractores explotarían sin demasiados es-

10. Véase más adelante pág. 66.

crúpulos, afirmó que la historia de la escritura automática en el surrealismo había supuesto «un infortunio continuo». ¿Pero en qué consistía ese infortunio del que hablaba Breton? En realidad, tras la lectura del texto queda claro que Breton no pretendía liquidar la escritura automática como experiencia agotada. A decir verdad, es todo lo contrario, y su reclamo de un «regreso a los principios» es bastante explícito al respecto. En cualquier caso, fuera meditado o contraproducente aquel arranque de sinceridad, lo que Breton sí dejó claro fue que, a pesar de su incuestionable valor, no se pusieron en marcha los medios para asegurar que el automatismo, en sus diferentes variantes, se mantuviera a la altura de sus posibilidades, y que los condicionantes que hemos señalado con anterioridad —interrupciones, interferencias y retoques, vanidades literarias, pérdida del estado de gracia inicial— viciaron con demasiada frecuencia su práctica. La imagen de los cuadernos automáticos olvidados en los cajones utilizada por Breton terminó por cubrir todo el artículo con un velo de desencanto.

Pero lo cierto es que Breton se limitaba a hacer visible un proceso que ya se había dejado notar en toda la actividad surrealista de la época. Si consideramos la tríada que acaparaba las páginas de la revista *La révolution surréaliste* durante los primeros años del surrealismo; es decir: textos automáticos, relatos de sueños y poemas, observamos que con el paso de los números solo los últimos conservaron un espacio relevante dentro de la revista, mientras que los otros dos tipos de textos fueron reemplazados por otras formas de actividad como los cadáveres exquisitos, los diálogos, o la experimentación con el azar objetivo. Y al igual que ocurrió con los relatos de sueños, a los que los surrealistas renunciaron de forma tácita al entender que en ellos se había producido una decantación hacia el esteticismo literario, los textos automáticos o «textos surrealistas», y con ellos la práctica sistemática de la escritura automá-

tica, pasaría a integrarse en la experiencia más general de la poesía surrealista, de la que se convertirá en recurso preferente. Así, la escritura automática pasó de ser el centro a convertirse en *uno de los centros*, conforme el surrealismo iba descubriendo las perspectivas de acción que sus posibilidades de síntesis le permitían alcanzar.

Es evidente por tanto que con el paso del tiempo y la crítica a la que fue sometida, la escritura automática fue perdiendo peso en la experiencia surrealista. Así, cuando Breton defina el surrealismo en 1924, lo hará remitiéndose casi en exclusiva a ella. La enunciación es conocida:

SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral.<sup>11</sup>

Pero ya en 1933, esta definición se mostraba insuficiente para reflejar la complejidad y hondura de la aventura surrealista en todos los frentes —poesía, creación plástica, amor, azar objetivo, mito, ocultismo, revuelta, etc.— en los que se había desplegado o se desplegaría en el futuro. Y ya en 1968, un surrealista por entonces tan relevante como Gérard Legrand se permitió afirmar que, en su opinión, la práctica de la escritura automática, por muy exaltante que resultase para el individuo, «acaba en un punto muerto, pero no en el sentido de un muro, sino en un punto muerto que da sobre un inmenso descampado en el que la misma cosa se reproduce una y otra vez».<sup>12</sup>

11. André Breton: *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., pág. 44.

12. Gérard Legrand: «Surréalisme, langage et communication», en Ferdinand Alquié (Dir.): *Entretiens sur le surréalisme*, Mouton, París, 1968, pág. 30.

Las palabras de Legrand son sintomáticas de la actitud con la que el surrealismo se condujo en relación al automatismo a partir de la muerte de Breton, y en ellas parece traslucir de modo especial la aceptación de que el infortunio de la escritura automática reside en las limitaciones que presenta como herramienta colectiva, ya que, a diferencia de la poesía, esta es difícilmente transmisible y está limitada por su repetición. Este juicio sumario es sorprendente por varias razones, gran parte de ellas vinculadas con la historia del movimiento surrealista posterior a Breton, pero por encima de todo porque si según el surrealismo el valor de toda poesía solo es validable por su capacidad para aportar soluciones particulares a los problemas de la vida ¿puede ponerse en cuestión el valor, no ya que ha tenido para los poetas surrealistas, sino para la vida concreta de cada persona que se ha librado a ella? No es posible entender el surrealismo sin la escritura automática, del mismo modo que no se puede entender la poesía y la creación artística del siglo xx sin la corriente de luz que abrió el automatismo. Pero del mismo modo, la experimentación de la escritura automática, en el aspecto más concreto de la experiencia, en su práctica cotidiana —esto es, el individuo frente al murmullo— siempre ha supuesto un acto de alto valor significativo para cualquier vida, cargado de sentido, libre y autónomo, ya fuera ejercido una sola vez, por temporadas o como costumbre más o menos recurrente. El hecho de que sus resultados sean en algún punto incomunicables, repetitivos, o no sirvan para construir el ansiado libro de poemas, no afecta en lo más mínimo, creemos, al valor del descubrimiento. Y es que quizá ese páramo del que hablaba Legrand, muy a nuestro pesar, no sea otro sitio que nuestra casa.

\*

La puerta de la escritura automática es de esas que, una vez abierta, cuesta mucho volver a cerrar. Lo que se juega tras ella es de tal importancia que incluso cada uno de sus pasos en falso, cada una de sus repeticiones, es de un valor inestimable como manifestación ascendente de aquello que persiste. Al escribir, siempre se descubre que lo que se muestra es el auténtico rostro que habita bajo las máscaras. Y si bien es cierto que después de cien años gran parte de los problemas que han afectado a su libre ejercicio continúan sin resolver de manera del todo satisfactoria, no es menos cierto que no son pocos los que aún y todavía siguen percibiendo en ella una posibilidad que se despliega, una invitación a entrar en un domino más profundo de nuestra vida, un espacio que al ser tocado con la yema de los dedos tiembla y se expande.

Por tanto, quizá se nos esté escapando algo. Y es que con frecuencia sorprende comprobar hasta qué punto, cuando se habla de los problemas de la escritura automática, se pasa de largo junto a lo esencial. Parece como si en la polémica recurrente acerca de si la escritura automática sirve para algo más que para incrementar el número de cuadernos guardados en cajones, si el individualismo de los poetas es una barrera infranqueable que antes o después induce a retocar y a remozar los textos obtenidos, o si el aburrimiento termina por reducirlo todo a un mismo bostezo colectivo, se perdieran de vista los dos factores que, junto a su primacía temporal, convirtieron a *Los campos magnéticos* en un libro único entre todos los que han utilizado la escritura automática como medio de expresión, esto es: *su autoría colectiva y su carácter lúdico*. En efecto: ¿Acaso la autoría múltiple del mismo no se ha demostrado como un medio válido para relativizar y colocar en su lugar a la obstinada vanidad del ego literario? ¿No es cierto que el individualismo del poeta se ve cuestionado por ese inconsciente colectivo que en él se manifiesta? ¿Y no es su desa-

rollo en forma de juego lo que permite que este libro se proyecte mucho más allá de los estrechos marcos de la pequeña industria de los poetas?<sup>13</sup> ¿Alguien es capaz de negar el valor de lo sucedido, la importancia de esa primera piedra lanzada contra el lenguaje?

Por supuesto, no tenemos absolutamente nada en contra de la poesía escrita, siempre que se produzca en unas condiciones de tensión vital que aseguren su potencia más allá de la triste pantomima literaria. Pero cada día parece más evidente que el futuro de la poesía pasa porque esta se convierta también, a través de su práctica, en una herramienta que permita la liberación concreta de los individuos gracias a su acción desencadenante. A día de hoy, es en su manifestación como conducta no alienada donde le está permitido convertirse con mayor facilidad en herramienta que deshaga los nudos que la dominación ha depositado en nuestro interior. La escritura automática puede seguir contribuyendo a esta tarea inaplazable cuando al salir de su marco individual, enfocado a la consecución de ciertos logros, se convierte en fuerza de transformación de la vida concreta de los individuos y los colectivos. ¿Facilidad? Por supuesto. Si jugar es fácil, la escritura automática también lo es. Pero si el juego es algo extremadamente serio, entonces la escritura automática no lo es menos. Un juego, claro, pero no un juego de poetas, sino un juego para facilitar que todo el mundo se sirva de la poesía.

Hoy, nuestros cerebros se han convertido en basureros. Cada día los desperdicios caen en nosotros

13. En los años setenta, el Grupo surrealista de París reconstruido alrededor de Vincent Bounoure percibió esta posibilidad con mucha claridad y la materializó en su juego «Los relatos paralelos». Más próximo a nosotros, el Grupo surrealista de Madrid también exploró la posibilidad colectiva del diálogo automático. Véase, respectivamente, Vincent Bounoure (Ed.): *La civilisation surréaliste*, Payot, París, 1976; y VV. AA.: «La lengua porvenir», en el número 19-20, de la revista *Salamandra*, Madrid, 2010, págs. 108-114.

cubriéndonos de mensajes que no hemos solicitado, en una medida y cantidad que en 1919 no se podía siquiera imaginar. Se trata, ya nadie lo duda, de un bramido ensordecedor en el que el pensamiento se diluye. El sistema capitalista, hoy más que nunca, necesita que el cerebro humano permanezca formateado, afinado con la mercancía y disponible para aceptar todas esas paladas de deshechos con las que nos obsequia, y cuya necesidad hemos aprendido a apreciar como un derecho fundamental de nuestra condición de ciudadanos. La superficialidad de todo, y para empezar de nuestra vida sensible, es el prerrequisito de esta avalancha. Por supuesto, aquellos que pretenden influir en el pensamiento del individuo siempre despreciarán la escritura automática, portadora contumaz de ciertas preguntas fundamentales que trabajan contra la banalidad. Pero aquellos que intenten desencadenar la libertad en su interior, que aspiren no a dirigir sino a compartir las herramientas que faciliten a cada individuo el acceso a su propio espacio interior, todos los que ambicionen realizar una acción de la que nadie se beneficie pero de la que todos salgan más ricos, pueden contar con hallar en la escritura automática, tal y como fue llevada a cabo por André Breton y Philippe Soupault en *Los campos magnéticos*, una guía de entrada a los dominios de lo instantáneo.

Julio Monteverde  
Alorcón, julio 2020.