

Artículos

La escritura automática surrealista: exaltación de lo inverificable.

Enrique Morales G.

Resumen

Desde 1919, la escritura automática ha sido uno de los procedimientos más conocidos de la actividad surrealista y uno de los más teorizados por André Breton. Además de dar comienzo a la praxis surrealista y establecer su vínculo con el psicoanálisis freudiano, rápidamente se convirtió en una fórmula literaria para escritores en busca de inspiración por la facilidad de su método. En el presente artículo, se muestra este procedimiento como una manera de entrar en una disposición espiritual que permite al inconsciente lanzar imágenes que poco tienen que ver con la visualidad y cuyo poder de exaltación proviene de su carácter inverificable. Para el surrealismo, el goce de esta experiencia requiere de otra formación de la sensibilidad.

Palabras clave: automatismo, escritura, imagen, inconsciente, surrealismo, Breton, Freud.

El movimiento surrealista, compuesto en su mayoría por artistas visuales y poetas, dio lugar a una praxis que se basaba en distintas teorías: el psicoanálisis, el marxismo y la poesía moderna francesa, por nombrar algunas de las más conocidas. Como es sabido también, la teoría y la praxis surrealista tenían sus precedentes en las experiencias del movimiento dadaísta y, en cierta medida, en las del movimiento futurista.

Esta variedad de fuentes le permitió al grupo situar de manera muy singular la relación del arte moderno con la realidad, en un sentido muy distinto al que se había planteado a lo largo de la historia del arte. En un comienzo se quería, por una parte, que, a través de nuevos métodos, la práctica artística fuera al encuentro de experiencias más amplias que las

planteadas desde la tradición de las bellas artes y la racionalidad utilitaria; por otra, que esos hallazgos contribuyeran a una crisis espiritual europea. A lo largo del tiempo, esta propuesta se mantendría prácticamente igual. Por supuesto, el contexto histórico de entreguerras y las disputas ideológicas en que se desarrolló el surrealismo, hicieron que el movimiento fuese llevado a una toma de posición que le pedía abandonar su etapa idealista. Adherido a una posición política revolucionaria, André Breton, como principal teórico del movimiento, defendió la idea inicial del surrealismo contra cualquier subordinación al racionalismo, aun aquel de corte revolucionario.

El manifiesto surrealista de 1924 está repleto de una idea del espíritu humano, pero también de un llamado a ponerla en práctica en la vida a través de la poesía. A partir de esta propuesta inicial, surgen algunas preguntas retrospectivas: ¿pudo el arte surrealista, en combinación con teorías ajenas al arte, ser un instrumento de conocimiento? Y si lo fue, ¿cuál era el objeto de ese conocimiento? Desde la praxis vanguardista que planteó este movimiento, otra pregunta que aparece es la siguiente: ¿puede la práctica del arte, por sí sola, superar los límites racionales en que su época la ha circunscrito? Y quizás la más importante para los surrealistas: ¿es posible que procure elementos para una transformación de la vida cotidiana? Estas preguntas parecen subyacer a las experiencias registradas en el primer manifiesto surrealista, en las que la experimentación con técnicas ajenas a la práctica tradicional del arte¹ se fueron instalando en su interior como apropiadas para responder estas y otras preguntas, fuera de los caminos de forma y fondo de la literatura y las bellas artes. En su primera etapa (1919-1925), el surrealismo buscó, a través de la experimentación con distintos instrumentos, artísticos o no, obtener del “pensamiento” mucho más que la sola actividad racional. Dos de los procedimientos más importantes a los que acudió en esta indagación fueron la escritura automática y los relatos de sueños, que, tal como en el psicoanálisis, servirían para capturar contenidos desde el inconsciente.

La escritura automática es un derivado de la asociación libre del psicoanálisis, tal como el propio André Breton lo reconoció, pero las consecuencias que de ahí obtiene el surrealismo se vinculan a establecer un

¹ Es necesario recordar que para las vanguardias la palabra arte se entiende como creación, lo cual incluye, por supuesto, a la poesía.

tipo de escritura de factura propia, que provoca, de paso, una crisis en la concepción de la literatura. Pero, antes de avanzar, es necesario observar rápidamente la posición de Freud respecto al papel de la fantasía en la creación poética. Esto queda muy bien establecido en el ensayo "El creador literario y el fantaseo"², donde Freud (1992) ubicó a la base de la operación artística una oposición entre realidad efectiva y juego de la fantasía, siendo este último el sustituto que los adultos encuentran al juego infantil, a fin de no renunciar al placer que ahí se obtuvo. "Así, el adulto, cuando cesa de jugar, ahora fantasea. Construye castillos en el aire, crea lo que se llama sueños diurnos" (Freud, 1992, p. 128), y una de las características de quien fantasea es que se trata de alguien insatisfecho, ya que el dichoso nunca fantasea, según Freud, y "cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una rectificación de la insatisfactoria realidad", tal como sucede en el sueño: "los sueños nocturnos son unos cumplimientos de deseo como los diurnos" (Freud, 1992, p. 131). Pero Freud duda de la comparación entre el poeta y el soñador diurno, porque si bien ambos tienen su base en la continuidad del juego señalada o su sustitución, el placer que nos produce uno y no el otro estriba en que el poeta logra, en la técnica, superar el escándalo que supone revelar las fantasías que se ocultan a los demás o, también, la indiferencia frente a ellas.

La técnica del poeta tendría dos tipos de recursos: uno es el llamado prima de incentivación o placer previo, es decir, un placer puramente formal, estético, a través del cual el poeta encubre el carácter egoísta del sueño diurno con variaciones y ornamentaciones de sus fantasías; el otro es el que nos lleva al goce genuino de la obra poética que "proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma" (Freud, 1992, p. 135), que no es otra que la liberación que se siente al "gozar en adelante, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías" (Freud, 1992, p. 135). Dicho de otra manera, al fantasear, el poeta juega libremente frente a los demás y los hace partícipes de ese placer, tal como cuando los niños forman espacios cerrados y, sin darles importancia, juegan frente a la mirada de los adultos. El fantaseo del poeta es entonces ejemplo de asociación libre y conecta con el deseo de quien escribe, pero, más importante aún, es que el

² Como lo señala James Strachey, se trata de una conferencia dada en 1907 y publicada completa en 1908.

poeta recupera para el espectador adulto la libertad de jugar ante los demás, sin inhibiciones. Freud refuerza el argumento mostrando que en alemán la representación poética se denomina siempre en relación con el juego (*Spiel*): *Trauerspiel* (tragedia), *Lustspiel* (comedia), *Schauspieler* (actor).

De lo dicho anteriormente, es necesario destacar el carácter central que otorga Freud al placer en la práctica artística. Ganar placer es una experiencia fundamental en los seres humanos (esto se registra desde los juegos de la infancia), y la actividad artística es, para el psicoanálisis, otra manera de obtenerlo en la vida adulta. Pero se debe destacar que es un placer que se obtiene sobre la base de no temer a la mirada del otro y, en el caso del espectador, también gana placer con la actividad poética en cuanto la remite a su propia posibilidad de liberación en el juego.

Hasta aquí la relación del psicoanálisis con la poesía, especialmente a partir de los conceptos de sueño, libertad y juego que, a su vez, son términos fundamentales de la teoría y praxis surrealista. Por su parte, la actividad surrealista comienza en 1919 con el libro *Los campos magnéticos*, escrito a cuatro manos por André Breton y por Philippe Soupault. Esta publicación es el primer resultado de lo que se bautizó como escritura automática que, al mismo tiempo, fue el inicio de un método de indagación propiamente surrealista, junto al relato de sueños y, posteriormente, al método paranoico crítico. Breton (1995) relata que todo comenzó en el momento en que esperaba quedarse dormido con la retención de una frase muy gráfica —“Hay un hombre cortado en dos por la ventana” (p. 113)—, a la que no podía atribuir ninguna determinación previa pero de una sintaxis perfecta. A pesar de que, según el propio Breton, los escritos consignados en este libro presentaban escaso interés literario, se transformaron para los surrealistas en el modelo de un tipo de experiencia que iba más allá de cualquier expectativa literaria y lógica. Se trata de un conocimiento de otro orden, uno que solamente se alcanza en la experiencia vivida. Así lo registra en el primer manifiesto surrealista:

Estando, por entonces, totalmente absorbido por Freud, con cuyos métodos de examen —que tuve ocasión de practicar sobre algunos enfermos durante la guerra— me había familiarizado, decidí obtener de mí mismo lo que se busca obtener de ellos, es decir, un monólogo de elocución lo más rápido posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no pudiera

dirigir ningún juicio; que no estuviera trabado por ninguna reticencia ulterior; que constituyera, en fin, lo más exactamente posible, un *pensamiento parlante*. Me había parecido siempre —y también ahora me parece— (la forma como había entrado en contacto con la frase del hombre cortado lo atestiguaba) que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, de modo que no supera fatalmente ni a la lengua, ni siquiera a la pluma que escribe. Fue con esta disposición de espíritu que Philippe Soupault, a quien había hecho partícipe de mis primeras conclusiones, y yo, nos pusimos a borrar cuartillas, con loable menosprecio por las consecuencias literarias de esta empresa. La facilidad de realización hizo el resto. Al cabo del primer día nos leímos unas cincuenta páginas obtenidas con dicho procedimiento, y nos pusimos a comparar los resultados. En general, había una notable analogía entre los textos de Soupault y los míos: se notaban los mismos vicios de construcción, los mismos decaimientos, pero también en todos la ilusión de una facundia extraordinaria, una emoción desbordante, una considerable selección de imágenes de tal calidad como no hubiésemos sido capaces de preparar igual ni una sola en mucho tiempo, un acento pintoresco muy peculiar y, aquí y allá, algunas frases agudamente burlescas. La única diferencia entre los textos de ambos me pareció estribaba en lo distinto de nuestros temperamentos (menos estático el de Soupault) y —si se me permite una ligera crítica— en que cometió el error de colocar en la cabecera de algunas páginas —sin duda por espíritu de mistificación— ciertas palabras a guisa de títulos. Tengo que hacerle justicia, en cambio, por haberse opuesto tenazmente al menor retoque, a la más mínima corrección, cuando algún pasaje me parecía poco logrado. En esto tuvo la más completa razón, ya que resulta, en verdad, muy difícil estimar en su justo valor los diversos elementos presentes, y puede asegurarse de que es imposible hacerlo en una primera lectura. Para quien escriba, al principio esos elementos le resultarán *tan extraños como a cualquier otro*, y naturalmente sentirá desconfianza. Desde un punto de vista poético se recomiendan sobre todo por un grado muy alto de *inmediata absurdidad*, que cede lugar, después de un examen más profundo, a cuanto hay de más legítimo y admisible en el mundo, o sea la divulgación de cierto número de propiedades y hechos no menos objetivos, en suma, que cualesquier otros. (Breton, 1992, pp. 41-42)

En la cita se asoma una serie de rasgos del procedimiento adoptado por Breton y Soupault para la experiencia poética: en primer lugar, que el método encontrado se aplica a sí mismo y requiere una disposición espiritual para entrar en la experiencia: “dejar atrás todo tipo de prejuicios y escribir, sin tema previo, tan velozmente como para evitar recordarlo o la tentación de releerlo” (Breton, 1992, p. 49). Luego, a nivel subjetivo, los resultados obtenidos son: una facilidad extraordinaria para hablar, una emoción desbordante, profusión de imágenes poéticas y un sentido del humor. Finalmente, todo lo alcanzado apunta, por una parte, a mostrar un lazo entre el procedimiento preparatorio en el sujeto y el tipo de material logrado, donde las imágenes juegan un rol central. Tal como en Freud, podemos ver que quien quiera someterse a la experiencia automática debe abstraerse de cualquier mirada sobre él mismo, incluso la propia, para luego lanzarse a registrar el pensamiento (Breton, 1992, p. 49). El valor dado a las imágenes captadas por la escritura automática radica especialmente en la extrañeza y desconfianza que despiertan en quien escribe y, poéticamente, por su alto grado de inmediata absurdidad. Veamos un ejemplo tomado de *Los campos magnéticos* (1982):

Hay que atravesar bajo el resplandor de un hilo de platino, esa sima azulada en cuyo fondo descansan los cadáveres de árboles rotos y de la que sube el olor a la creosota que se considera buena para la salud. (p. 15)

Lo que asombra en este ejemplo es no solo lo raro de la imagen, sino también la perfección de su sintaxis, que está en todas y cada una de las frases del libro. Breton señalaría más tarde que la calidad de los términos variaba en cada individuo según su manejo del lenguaje.

Esta valoración y manera de acceder a las imágenes por la escritura automática se aleja de la concepción del poeta Pierre Reverdy, quien pensaba que la imagen poética debía surgir del acercamiento voluntario de dos realidades más o menos alejadas (Breton, 1982, p. 38). Breton creyó que aquello era confundir los efectos con las causas y decidió, tal como Freud, navegar hacia la fuente de la producción de la imagen poética que, para él, no era otra que el inconsciente. Según su propia experiencia, mediante la escritura automática se podía experimentar su inmediatez, absurdo y extrañeza.

Las numerosas incursiones en este campo llevaron a Breton a concluir que tras la lógica cotidiana se encontraba funcionando un tipo de pensamiento que no coincidía con las expectativas de coherencia racionales, y que para poder captarlo solamente había que disponerse debidamente a escucharlo. Este sería el objetivo que determinaría en adelante la actividad surrealista.

Así, la importancia del método automático es tal que, en 1924, pasa a ser el centro de la definición de la palabra surrealismo:

SURREALISMO, n. m. automatismo psíquico puro por el que nos proponemos expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, en desmedro de toda preocupación estética o moral. (Breton, 1982, p. 44)

En consecuencia, la escritura automática no es objeto de ningún interés literario; lo primordial es que sea un registro del pensamiento inmediato, sin censura o control previo. Tal como se ha dicho, Breton y Soupault optaron por registrar sus propios monólogos automáticos con el objetivo de acceder a la expresión de un pensamiento no condicionado racionalmente. No importaba cuál fuese el pensamiento, bastaba con tener la experiencia de registrarlo directamente en su puro decir, sin plan previo. “Nos hemos convertido en nuestras obras en receptores pasivos de múltiples ecos, en modestos aparatos registradores” (Breton, 1992, p. 46). En este sentido, la escritura parece cumplir un papel neutro como aquel de la ciencia en que meramente se registra lo que se percibe³. Por otra parte, la confianza en que las imágenes obtenidas por este procedimiento tienen su origen inmediato fuera de la conciencia viene dada por su carácter extraño y absurdo. “No oculto que para mí la imagen más poderosa es la que presenta el grado más elevado de arbitrariedad; la que exige más tiempo para ser traducida al lenguaje práctico, sea porque encubre una enorme dosis de contradicción aparente...” (Breton, 1992, p. 58).

A diferencia de Freud, quien ponía su visión psicoanalítica de la creación poética al servicio de la liberación de las tensiones neuróticas, para Breton

³ André Breton hizo su residencia en el centro de neurología en La Pitié-Salpêtrière y más tarde conoció a Louis Aragon en el hospital militar de Val-de-Grâce.

el resultado obtenido lograba una emoción desbordante o, como lo dirá en el segundo manifiesto, “una sacudida emocional” que trastorna el modo de sentir más que los mecanismos lógicos (Breton, 1992, pp. 115-116). En la actividad surrealista, estos resultados eran la muestra de una gran contradicción entre la realidad interior y la realidad exterior, la que, poco después, en la época del compromiso político, llegará a ser la prueba y causa de una gran contradicción en el seno de la sociedad moderna. Veámoslo en una conferencia de Breton de 1934, en Bélgica, en plena lucha contra el fascismo:

Esta unificación final es el objetivo supremo de la actividad surrealista: la realidad interior y la realidad exterior estando, en la sociedad actual, en contradicción —vemos en tal contradicción la causa misma de la desgracia del hombre pero vemos ahí también la fuente de su movimiento— nos hemos asignado por tarea poner en toda ocasión estas dos realidades en presencia, rehusar en nosotros la preeminencia de una sobre la otra, de actuar sobre una y sobre la otra no a la vez porque ello supondría que ellas están menos alejadas (y yo creo que aquellos que pretenden actuar simultáneamente sobre ellas o bien nos engañan o bien son objeto de una inquietante ilusión), de actuar sobre estas dos realidades no a la vez sino por turnos, de una manera sistemática, que permite capturar el juego de su atracción y de su interpenetración recíproca y dar a este juego toda la extensión deseable para que las dos realidades en contacto tiendan a fundirse una en la otra. (Breton, 1986, p. 11)

Según Hal Foster (2008), por medio del automatismo los surrealistas pensaron tener acceso a una cierta unidad originaria del pensamiento que, habiendo sido reprimida, todavía podía ser pesquisada de algún modo en la infancia o en las culturas primitivas. Pero, en vez de una liberación de un cierto estado unitario primigenio, con el tiempo se habría llegado a nuevas limitaciones, ahora provenientes del propio inconsciente y que daban como resultado “un mecanismo compulsivo que amenazaba al sujeto con la desagregación, y al hacerlo señaló un inconsciente (...) que nada tenía de unidad o liberación, sino que era primordialmente conflictivo e instintivamente repetitivo” (pp. 33-34).

El conflicto entre ambos tipos de pensamiento no tardó en hacerse evidente, llevando a los surrealistas a rechazar la concepción de una realidad

puramente consciente y querer hallar un punto de resolución en el espíritu. La antinomia parecía apreciarse en el modo de funcionamiento del inconsciente, a través de frases e imágenes alejadas de la claridad exigida por la consciencia y de la idea de que se hacía escuchar cuando se lograba suspender el dominio absoluto de aquella. En la etapa del primer manifiesto, lo automático surrealista ya suponía un pensamiento disociado que se presentaba sin otra determinación previa que la disposición del sujeto a escuchar su voz y una obediencia total a su dictado. Esta sujeción e imposición del inconsciente resalta en distintos momentos, con el propósito de reafirmar el carácter de verdad absoluta de su presencia y su distancia con la verdad lógico-argumentativa. Junto a esto, la aparición automática no parece asegurada, se presenta o no, y cuando lo hace “hay que saber cogerla sin esperar a que regrese” (Breton, 1986, p. 114). En definitiva, para el surrealismo nada está asegurado en el reino autónomo del inconsciente, por lo que la escritura automática “puede ser muy rica o pobre en sentido pero trae a la mente una excepcional certeza” (Breton, 1978, p. 97). No se está lejos de lo que en otro momento de la historia se llamaba inspiración y los surrealistas son plenamente conscientes de ello. La certeza no es la objetiva del método científico, sino una completamente interior, emanada de la vivencia del automatismo.

A partir de estos atributos de autonomía y verdad absoluta es posible interrogarse si existen condiciones previas para que un texto automático alcance la mencionada certeza. Por lo visto hasta aquí, pareciera que no, porque lo único que podría certificar esta validez es la experiencia subjetiva inmediata y la finalidad que conduce el proceso. Sin embargo, si bien André Breton (1978) señala que no se trata de codificar los medios de obtención del dictado automático, es fundamental, en cualquier procedimiento propuesto, “una extrema simplificación de las condiciones de escucha y una generalización de los sistemas de recuperación cuando la corriente es interrumpida” (p. 101), que es justamente lo que se hace en la descripción del método de escritura automática al final del manifiesto surrealista. En esto también es importante rescatar los distintos tipos posibles de interrupción del pensamiento automático, tales como: interferencias y lagunas, la tendencia a la representación, el pasaje de lo auditivo a lo visual, etc.

En definitiva, Breton plantea la eventualidad de una suspensión del flujo inconsciente y de que, salvo algunos consejos, no habría un solo método que

asegurara su objeto de antemano. Nos encontramos con una resistencia de su parte a fijar conceptualmente la escritura automática y a no esperar de ella más que el hecho de ser vivida, porque en la puerta del inconsciente el sujeto abandona toda expectativa de certeza, claridad y distinción lógica, para dejarse arrastrar por el torrente verbal y de imágenes. A pesar de su carácter metódico, los fines científicos y artísticos no tienen lugar en la escritura automática, porque nada de lo que se obtiene va en provecho de resultados prácticos, tal como pretendía Freud al pensar la creación poética como un modo de liberar tensiones acumuladas en el espíritu, o como algunos escritores que buscan utilizar la escritura automática como fórmula literaria.

Ahora bien, si todo lo anterior parece conducir a la idea de un pensamiento automático que funciona con independencia del racional y cuya forma de manifestarse plenamente es imponiéndose a la conciencia individual, esto no significó para el surrealismo querer suprimir la función crítica. Con el tiempo, el surrealismo admitió la participación de la razón en el automatismo. Así lo plantea en 1933 André Breton (1978) en su ensayo “El mensaje automático” —publicado en la revista *Minotauro* y después en *Point du Jour*—, donde traza una diferencia del dibujo y la escritura automática surrealista con la escritura y dibujo automático practicado por los médiums.

Estos últimos [los médiums], al menos aquellos que tienen notables dotes, trazan las letras y las líneas de una *manera completamente mecánica*. Son totalmente ignorantes de lo que ellos escriben o dibujan, y sus manos, completamente anestesiadas, se comportan como si fueran guiadas por otra mano. Aparte de aquellos que de este modo se dejan guiar a sí mismos —asistiendo de una manera enteramente pasiva a la ejecución del trazado, cuyo significado no les resultará evidente hasta más tarde— están aquellos que reproducen la obra como si estuvieran copiando inscripciones u otras formas que se les aparecen en cualquier objeto dado. (p. 102)

La disociación que se acusa en el estado espiritual en que se lleva a cabo la escritura de los médiums, tiene su causa en la creencia en un más allá, en la comunicación con los espíritus. Por lo mismo, Breton (1978, p. 105) se apresura en señalar que si la actividad espiritualista de los médiums propone necesariamente la disociación de la personalidad, el surrealismo, en cambio, propone nada menos que la unificación de la personalidad.

Se puede deducir entonces que el surrealismo ha pasado de pensar las fuerzas inconscientes como opuestas a las de la actividad consciente (etapa idealista o intuitiva) a la de una actividad conjunta (etapa razonante o materialista) donde se intenta posar el problema del pensamiento junto al de la acción. Sin embargo, esta evolución evidencia el horizonte utópico del surrealismo respecto a la posibilidad de encontrar una salida al estado de cosas actuales, a lo que se llama realidad y que, por supuesto, puede cambiar en la medida que se logre debilitar las resistencias individuales y liberar tendencias, facultades y predisposiciones (Breton, 1978, p. 106). A partir de 1925, con la adhesión al materialismo dialéctico, el movimiento deja atrás la creencia en una resolución puramente espiritual del conflicto, considerando como paso previo la necesidad de una revolución que cambie las condiciones materiales de la sociedad.

En apoyo de esa búsqueda de unificación entre razón e inconsciente, el surrealismo da pruebas de una apreciación más ajustada al señalar que es imposible eliminar la intervención crítica del yo. Así, en los comienzos de la escritura automática, donde solamente importaba captar la representación verbal involuntaria y fijarla en el papel, la participación de la conciencia se veía solamente a modo de interrupciones que acarreaban en el participante una atención inmediata a cada parte del mensaje recibido, lo cual tenía como consecuencia:

la ruptura del ciclo de "autorrepresentación aperceptiva, sobre el que, por definición aún nos proponemos operar vinculándolo, sin ambigüedad posible, al yo. Ha resultado para nosotros, incluso mientras escuchamos, una sucesión casi ininterrumpida de imágenes visuales que han perturbado el murmullo y que, en su detrimento, no siempre hemos escapado a la tentación de fijar. (Breton, 1978, p. 107)

Por lo tanto, además de afirmar la posibilidad de seguir operando la escritura automática con la intervención del yo, se evidencia que las imágenes sonoras perturban el murmullo, tienen un carácter eruptivo, por lo que, según Breton, desentrañarlas y ligarlas es extremadamente difícil. Esto lo lleva a concluir que, para él, "la inspiración verbal es infinitamente más rica en significado visual, infinitamente más resistente al ojo, que las imágenes visuales propiamente tales" (Breton, 1978, p. 107). Bajo esta creencia defiende la idea de que

poetas como “Lautréamont y Rimbaud no veían lo que describían”, sino que se lanzaban a los rincones más oscuros del ser y escribían lo que escuchaban sin mayor comprensión que la que podría tener cualquier lector la primera vez que los lee. La “iluminación” es posterior (Breton, 1978, p. 108). Con estas expresiones, aparece claramente en Breton una jerarquía entre las imágenes visuales (copiar lo que se aparece a la visión) y las llamadas verbo-auditivas (escribir lo que se escucha) nacidas de los procedimientos automáticos. Las que emanan de lo auditivo serían incomparables en la medida que son inverificables visualmente, con lo cual la imagen es más arrebatadora para quien la lee. La claridad de la imagen visual sería inferior porque puede ser examinada y apropiada por la conciencia a través de la función normal del aparato sensorial. Existiría todavía un vínculo adecuado entre la visualidad y el yo, no así en las imágenes auditivas donde está presente la oscuridad de lo otro. “– Creo ciegamente... ciegamente, con una ceguera que cubre todas las cosas visibles – en el triunfo auditivo de lo que es una visualidad inverificable” (Breton, 1978, p. 108). Esta imposibilidad de comprobación es la que la hace tan querida, por ser elusiva a la verdad de la conciencia (esto es tal cosa) y ello solamente sucedería porque se percibe por un sentido lo que debería percibirse normalmente por otro. De aquí que Breton considere a la práctica ferviente de la escritura automática un camino directo a la alucinación y proceda a conectar su propia experiencia con el desarreglo de los sentidos de Rimbaud: “la educación (en realidad la deseducación) de todos los sentidos está aún por lograrse” (Breton, 1978, p. 108). Esta superación del orden natural de los sentidos se entiende dentro del deseo surrealista de levantar las barreras convencionales de la normalidad, que censura como patológica toda situación antinatural del cuerpo, precisamente otro de los caminos explorados largamente por el surrealismo.⁴

Junto a este trastorno del modo de sentir, hay también, como lo anticipaba Freud, una ganancia de placer que va más allá del juego libre de la fantasía, y corresponde a lo que se citaba más arriba como una sacudida emocional que, en la novela *Nadja*, Breton califica de belleza convulsiva. Por lo tanto, no se trata solo del goce en la creación libre y desbordada de imágenes, sino de obtener, a través de un procedimiento como el de la

⁴ A propósito, véase el artículo de Krauss, R. (2002). *Corpus delicti*. En *Explosante-fixe: photographie & surréalisme*. Hazan.

escritura automática, y solamente a través de él, imágenes inverosímiles e inverificables que, con el estremecimiento de la sensibilidad individual, renuevan el valor de la vida por parte de quienes la practican y de quienes se rodean de la producción surrealista.

...

Lista de referencias

Breton, A. (1978). The Automatic Message. En *What is Surrealism: Selected Writings* (pp. 97-109). Monad Press.

Breton, A. (1986). *Qu'est-ce que le surréalisme?* Le Temps Qu'il Fait.

Breton, A. (1992). *Manifiestos del surrealismo*. Editorial Argonauta.

Breton, A. (1995). Entrada de los médiums. En *Los pasos perdidos* (pp. 111-118). Alianza Editorial.

Breton, A. (2004). Legítima defensa. En *André Breton: antología (1913-1966)* (pp. 65-72). Siglo XXI Editores.

Breton, A. y Soupault, P. (1982). *Los campos magnéticos*. Tusquets Editores.

Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo Editora.

Freud, S. (1992). *El creador literario y el fantaseo*. Amorrortu Editores.

...

Enrique Morales G.

Poeta, ensayista y traductor. Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Es profesor titular del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, donde dicta cursos de teoría del arte y escritura creativa.