

Hubo naturalmente, además de los protagonizados por Breton, otros contactos y encuentros.

En enero de 1936 llegó a México Antonin Artaud, y en los dos meses siguientes pronunció cuatro conferencias en la Universidad Autónoma. Llegaba poseído por un pensamiento utópico en el que las culturas indígenas de América del Sur adquirirían el rango de antídoto a la decadencia y los vicios intelectuales de Occidente. Si se me permite un juego de palabras, para alguien que como él se había formado en el Superrealismo en el México profundo se daba una preciosa coincidencia entre lo precartesiano y lo precortesiano. Y lo precortesiano hubo de parecerle el antídoto contracultural y la auténtica opción revolucionaria que México podía ofrecer a Occidente; las raíces indias frente a un marxismo que era para Artaud tan absurdo y deletéreo como la predicación del Cristianismo por los frailes que trajo consigo Hernán Cortés. Por otra parte, es de todos sabido que en otoño de aquel año fue Artaud iniciado por los indios tarahumara en los ritos del peyote. Volvió a Francia a fines de octubre.

A comienzos de 1942 fueron Benjamin Péret y su esposa la pintora Remedios Varo quienes llegaron a México. Péret publicó *Air mexicain* en 1952, en 1955 su traducción del *Libro de Chilam Balam*, y en 1959 una *Antología de mitos, leyendas y cuentos populares de América*, cuya introducción apareció fragmentaria y anticipadamente en Nueva York, 1943, con el título de *La parole est à Péret*, y con prólogo de Breton. Aquel mismo año apareció la edición, por él prologada, de *Los tesoros del Museo Nacional de México*, con fotografías de Manuel Álvarez Bravo.

Wolfgang Paalen llegó a México a fines de 1939, después de residir en Alaska y el Canadá. Ya vimos que fue uno de los principales organizadores de la Exposición mexicana del Superrealismo de 1940. Además fundó en 1942 la revista *Dyn*, que a lo largo de sus dos años de existencia demostró gran interés por el arte indígena, al que dedicó un extraordinario, el número doble 4-5.

En cuanto a lo que pueden considerarse los «aledaños» del Superrealismo, resulta obvia la facilidad con la que la cultura mexicana encaja en la querencia por lo primitivo, lo naïf, lo insólito y lo ajeno a la norma y la tradición académica, al mismo tiempo que despierta las simpatías políticas de la izquierda. Alejo Car-

pentier se refirió, en el prólogo a *El reino de este mundo* (1949), a lo que luego ha ido a convertirse en un tópico a propósito de la novela del llamado «boom» de los años sesenta, lo «real maravilloso» como patrimonio y privilegio de América, «donde todavía no se ha terminado de establecer un recuento de cosmogonías», y donde aún, «por la presencia faústica del indio y del negro», sigue vivo el pensamiento mágico y las creencias precristianas y precartesianas, territorios que la literatura de vanguardia de la Europa del siglo XX persigue artificiosamente y con poco éxito:

Lo maravilloso pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria [...], obtenido con trucos de prestidigitación [...], la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso [...], la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utillería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo. Pero a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas [...] Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. [...] Muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibida con particular intensidad...

Frida Kahlo se encontraba, por la lógica de su país y su época, en la convergencia de lo vanguardista y lo tradicional. En 1947 redactó una presentación autobiográfica para una exposición colectiva en el Palacio Nacional de Bellas Artes, en la que puede leerse lo siguiente:

Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma, sin tomar jamás en consideración ni juicios ni prejuicios de nadie.

Y en una carta al crítico portugués Antonio Rodríguez escribió:

Algunos críticos han tratado de clasificarme como surrealista, pero no me considero como tal [...] Odio el Surrealismo. Me parece una manifestación

decadente del arte burgués [...] Quisiera que mi obra contribuyera a la lucha de la gente por la paz y por la libertad.

(*Abí les dejo mi retrato*, 295, 302)

Ha de tenerse en cuenta, sin que eso signifique quitar importancia a las afirmaciones de Frida Kahlo sobre su propia poética, que la segunda de las que acaban de citarse corresponde a su época de marxismo místico y de conciencia de culpa por no haber practicado un arte de agitación y propaganda.

Frida misma interesaba a los superrealistas desde muchos puntos de vista: los de lo ideológico, lo primitivo, lo indio y lo precolombino, lo naïf y lo insólito. Lo primero, naturalmente, antes de caer en ese estalinismo ortopédico que marcó sus últimos años. Y antes de eso, más que por sus propias convicciones por el hecho de ser la compañera de Diego Rivera, que compartió con los superrealistas un destino común: un progresismo izquierdista que fue tan indudable como difícil su convivencia con el Partido Comunista.

Pero quizá la afinidad de Frida con el Superrealismo descansa primordialmente en algo que nos recuerda el texto de César Moro en el catálogo de la ya citada Exposición Internacional del Superrealismo de México, 1940, cuando, tras afirmar el encuentro en América del Sur de lo vanguardista y lo precolombino, daba esta certera definición de la recepción del Superrealismo: «El espectador de la pintura surrealista puede encontrarse bruscamente ante sí mismo». Quiero decir que la pintura de Frida pone ante los ojos del espectador, sin paliativos ni disfraces, las raíces más viscerales, biológicas y primitivas de la condición humana. Lo dijo Breton en el capítulo a ella dedicado desde la edición de 1945 de *Le Surréalisme et la peinture*, considerando *Lo que me dio el agua* una síntesis de crueldad, humor negro y pulsiones biológicas primitivas, sin el menor asomo de reserva y pudor. Frida, para Breton, era superrealista aun ignorando el Superrealismo, al ser su arte «un ruban autour d'une bombe». Esa bomba, llamada de suyo a atraer a los superrealistas, está formada por una efectiva y llamativa combinación, en ocasiones teñida de resonancias oníricas, de iconos y símbolos de la visceralidad biológica y sentimental, y la angustia existencial.

Ya están presentes en *Mi Nacimiento* (1932): las manchas de sangre en la sábana, la mueca de dolor de la Virgen en el cuadro