

“L’UNION LIBRE” DE ANDRÉ BRETON

Por María Lopo

Il n’y a jamais eu de fruit défendu
André Breton

se a medida do amor é amar sen medida, a unión non pode ser máis que libre
Carmen Blanco

“L’Union libre” quizais sexa o poema máis coñecido de André Breton, e tamén unha das súas composicións máis controvertidas; un amplo abano de opinións, apaixonadas e militantes, eruditas ou superficiais, foron verquidas sobre o poema dende a súa primeira publicación, en 1931. Así, “L’Union libre” sería para uns un texto de esencia revolucionaria, mentres que para outros non é senón unha reiterada “interpelación marital e posesiva”, de orixe patriarcal e polo tanto anti-revolucionaria. Algúns ven nel un poema-manifesto, outros unha ladaíña gnóstica, ou mesmo unha curtametraxe erótica. Unha tal diversidade de criterios, moitas veces irreconciliables, é posible pola riqueza da palabra bretoniana, fonte de múltiples lecturas, e por que non admitilo, das contradicións inevitables dun grupo, o Surrealismo, concibido na dinámica e na progresión continuas do movemento.

André Breton recrea no microcosmos desta *unión libre* a súa concepción do amor (ou crea a partir dela), concepción que vehicula a imaxe da muller no universo bretoniano, e por extensión no surrealista. O amor, a muller, e tamén a poesía -pois no texto fanse patentes os principios da súa poética- son outras tantas vías polas que é posible achegármonos ás nosas propias lecturas do poema.

O Amor tolo

... y, sobre todo, dijo [André Breton] que el cuerpo de la mujer y del hombre eran nuestros únicos altares
Octavio Paz

O Amor, na vida e na obra de André Breton, non se pode concibir senón é na máis absoluta liberdade; é o “amor libre electivo”, que escolle a integración fronte á contradición, e que sitúa ao erotismo nun lugar central na súa maneira de pensar o mundo. “La grande force est le désir”, dicía Guillaume Apollinaire, amigo e mentor de André Breton nos seus comezos literarios; o Surrealismo recolle esta idea e erixe ao desexo en motor da vida, ata facer da súa reivindicación e da súa victoria a verdadeira revolución surrealista (NADEAU 1991: 182).

Nas orixes do amor bretoniano atópase a síntese equilibrada de numerosas correntes e conceptos: o “amor cortés” e a idealización propia do Romanticismo alemán coexisten coa subversión sadiana e coa transgresión propia do erotismo de Bataille, sen esquecer os presupostos teóricos tirados, especialmente, de Freud e de Hegel. Este evidente carácter integrador é froito dunha busca e dunha actitude vitais que pretenden forxar unha nova ética do sexual, e que recoñecen a capacidade subversiva e antiautoritaria do erotismo.

A reflexión sobre o amor e a sexualidade foi unha preocupación común a todo o grupo surrealista, como ben proban as abundantes enquisas e reunións que se realizaron en torno ao tema¹. Estes esforzos pioneiros adoecen por veces de rigor, mais son importantes porque reflicten a necesidade de botar luz sobre os tabús, as perversións e os diferentes camiños para acceder ao pracer. Das opinións e respostas de Breton, que se caracterizan por unha extrema sinceridade, dedúcese a súa condena da homosexualidade e o seu rexeitamento do amor colectivo e de todo tipo de perversións, limitándose o seu modelo de relación amorosa á parella heterosexual, en torno á cal articulará toda a súa teoría do “amor tolo”. *L’amour fou* será o título dun conxunto de textos publicados polo autor en 1937, que teñen como fio conductor a reflexión sobre os diferentes aspectos do amor surrealista, “tolo” para Breton, “sublime” para Benjamin Péret.

Segundo André Breton, a fusión total co ser amado non é un soño etéreo e lonxano, senón un “máis acó” de plenitude e harmonía con nós mesmos e co cosmos; un instante fóra do tempo no que deixan de existir as antinomias, e que nos proxecta a unha idade de ouro perdida da que a humanidade aínda garda memoria. Este amor tolo ten pois unha base idealista e hegeliana, na que se debuxa o mito do andróxino primordial, aínda que truncado, pois Breton refírese sempre exclusivamente ao encontro heterosexual (GAUTHIER 1979: 72). Nesta súa perspectiva, a busca iniciática do ser amado convértese no obxectivo da existencia humana; isto fai que moitos autores relacionen esta concepción do amor surrealista co mito da procura do Grial (GRACQ 1989).

Este amor tolo foi moitas veces confundido cunha reivindicación, por parte de Breton, dunha monogamia puritana, pois implica o recoñecemento dun ser único entre todos, excluindo calquera tipo de “libertinaxe” que puidese arredar da pureza da busca. En realidade, como veremos ao falar da imaxe da muller, o amor tolo é un ideal absoluto e cotián, único sentimento que dá sentido á existencia, pleno na súa multiplicidade e sincero nos seus diferentes rostros, posible nos corpos dos amantes. O amor tolo só contaría cun único inimigo: a sociedade, que coas súas normas e limitacións pon en perigo a idade de ouro surreal, tal e como Luis Buñuel plasmara en *L’âge d’or* (1930), filme que para Breton constituía “la seule entreprise d’exaltation de l’amour total tel que je l’envisage” (BRETON 1992: 746).

En 1929, no número doce e derradeiro da revista *La Révolution surréaliste*, Suzanne Muzard, compañeira de Breton que terá moito que ver na xénese de “L’Union libre”, responde a unha enquisa sobre o amor, e cando lle chega o turno a Breton, este limítase a facer súa a resposta dela: “Je vis. Je crois à la victoire de l’amour admirable”.

A Dama do lago

Toute femme est la Dame du lac
André Breton

A “Muller” surrealista, arquetipo ideal, pictórico e literario, é a “musa total” que inunda e inspira “L’Union libre”. As mulleres surrealistas e as compañeiras de escritores, pintores ou escultores teñen, sen embargo, unha escasa presenza no

¹ Así, por exemplo, entre Xaneiro de 1928 e Agosto de 1932 celebráronse doce sesións sobre o erotismo. As mulleres do grupo surrealista só foron admitidas a partir da octava reunión (CLÉBERT 1996: 251).

movemento, sobre todo nos seus primeiros anos, sendo excepcional -no caso literario- as colaboracións femininas nas revistas dun grupo maioritariamente masculino².

Na procura dese amor que dá sentido e colma a vida enteira, a muller será para André Breton o Grial tan desexado. A súa sensibilidade artística, acaso antes pictórica que literaria, atopou nas mulleres do simbolista Gustave Moreau o ideal a partir do cal creou o seu propio modelo erótico-amoroso. O museo deste pintor, considerado como un dos mestres da suxestión erótica, foi descuberto por Breton aos dezaseis anos, e converteuse para el na síntese “do templo e do lugar de perdición”, onde habitaban mulleres fráxiles e fermosas, misteriosas e inalcanzables, perversas e carnaís, trazos todos eles que conforman o complexo ideal feminino fin de século (DIJKSTRA 1994); Breton seguirá buscando esta “esencia” a través das súas preferencias artísticas: así, en 1938 dirá da obra de Frida Kahlo que non existe unha pintura máis exclusivamente feminina, pois é ao mesmo tempo a máis pura e a máis perniciosa (BRETON 1965: 144).

O conxunto da obra crítica e literaria de André Breton desenvolverase en torno á definición dese “novo mito” que para el constitúe a muller surrealista; en palabras de Román Gubern:

La dicotomía erótica del Bien y del Mal, ilustrada por la tradición de Virgen-esposa-madre frente al arquetipo maligno de Prostituta -los dos grandes polos femeninos en torno a los que habían girado veinte siglos de producción cultural- fue concienzudamente dinamitada por el festín hedónico y neopagano de los surrealistas (BRETON 1974: 9).

A muller e o seu corpo pasan a ocupar o primeiro plano, recoñécese e reivindicase o desexo feminino; a súa presenza é tal que a muller faise universo, feminizándoo -como é o caso en “L’Union libre”- ao mesmo tempo que o cosmos penetra nela. É a muller-natureza, mediadora entre o home e o mundo, á imaxe das xigantescas nais-terra pintadas por André Masson (BRETON 1965: 151-152). Muller totalidade, ela é a síntese perfecta da muller-nena e da muller-fada: a inocencia e a pureza da muller-froita, da muller-flor, non exclúen o erotismo perverso da serea ou da “vamp”, os dons paranormais da vidente ou a voluptuosidade da mante relixiosa.

A namorada resplandece cunha beleza que só pode ser “convulsiva”, segundo a ben coñecida fórmula que pecha *Nadja* (1928): “La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”³. Expresión do amor, inherente á muller, esta “nova beleza” é un dos temas recorrentes na reflexión de Breton, quen retoma e precisa dita formulación no primeiro dos textos de *L’amour fou*: “La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas” (BRETON 1992: 687).

Ao igual que o amor surrealista é un e é múltiple, así a muller amada é única en todos os seus rostros, que quizais veñan compoñer ese ser idealizado, obxecto do desexo bretoniano. Breton quere liberar á muller por medio do amor: ela é quen inaugurará os

² Cómpre sinalar, por excepcional, un texto erótico da autoría de Simone Kahn -primeira muller de André Breton- incluído no número 1 de *La Révolution surréaliste*, e asinado S.B. (PASTOUREAU 1991: 86).

³ A frase bretoniana, construída sobre unha fórmula fixada na lingua francesa, toma da linguaxe médica o concepto de *convulsión*, empregado no vocabulario da histeria, enfermidade que interesou profundamente aos surrealistas, para quen as manifestacións desta patoloxía tiñan moito que ver co estalido do inhibido desexo feminino.

novos tempos invocados en *Arcane 17* (1945); nos valores femininos, revolucionarios por ser pensados dende o amor e o pacifismo, reside a única esperanza para un mundo conducido polo home á guerra e á intolerancia. Ela ten esta capacidade en potencia... mais ten que lle ser revelada.

“Vérité, Beauté, Poésie, elle est Tout: une fois de plus tout sous la figure de l'autre, Tout excepté soi-même.” (BEAUVOIR 1995: 375), afirma Simone de Beauvoir referíndose ao mito bretoniano; e é que o amor que quería liberar á muller dos roles atribuídos por unha sociedade castrante, non fai senón recluíla nunha gaiola dourada. A “Dama do lago” só existe en tanto que “Namorada”, a través da palabra e do desexo masculino. Idealizada, venerada, a súa omnipotencia non é tal, non ten voz, tan só mirada. Se a diferenza subversiva invocada por Breton adquire por veces un ton mesiánico, é porque o autor se limitou a desprazar o carácter positivo duns valores considerados masculinos, a un “eterno feminino” ata entón menosprezado, sen emprender en ningún momento unha análise crítica do mesmo (LAFFITTE 1976: 298).

Malia as múltiples contradicións desta imaxe da muller, deusa atrapada no seu pedestal, a vontade revolucionaria de Breton, a súa visión do erotismo, foron liberadoras no seu momento. A afirmación do desexo feminino e da súa forza transgresora desbordan por vez primeira o micromundo do poema, e constitúen un paso adiante na loita pola modificación dos modelos eróticos da época.

O espello sen azougue

Nous réduisons l'art à sa plus simple expression qui est l'amour
André Breton

A poesía, para os surrealistas, non é un obxecto precioso e pracenteiro, un espello no que mirar ou ser admirados, senón un vidro a través do cal internarse, seguindo os pasos de Rimbaud, por camiños intransitados; vía de coñecemento, non fin último, este é o sentido dese espello sen azougue (“La glace sans tain”), que dá título á primeira sección de *Les Champs magnétiques* (1920) de André Breton e Philippe Soupault.

O pintor André Masson, evocando os comezos do movemento, explica como este non tivo unha orixe de orde estética; ao finalizar a Primeira Guerra Mundial, moitas voces se ergueron contra un modelo de sociedade e un sistema de valores que foran incapaces de evitar o conflito; á razón e ao confort burgués opuxeron as vangardas o Desexo e a Revolución, en palabras de Masson: “L'ire fut notre mère. Et la poésie en profondeur fut notre guide” (MASSON 1990: 323-24). A poesía, de esencia revolucionaria, devén necesidade e non divertimento, “cambia a vida” segundo o berro apaixonado de Rimbaud. Na procura de novos horizontes, vida e escritura funden nun mesmo proxecto vital, abríndose mutuamente as portas dunha nova realidade.

A poesía será, xunto co amor, a vía que permita o regreso da humanidade á idade de ouro mítica. Breton e os surrealistas reivindicaron o ocultado carácter máxico da palabra poética, e aspiran ao re-descubrimento da lingua das orixes, na que nomear é sinónimo de crear. A analoxía poética é pois unha actividade subversiva, que irrigará o movemento gracias ao descubrimento do automatismo. A escritura automática é un procedemento que, ao igual que moitos dos novos conceptos teorizados polo Surrealismo, toma prestados noción e vocabulario da linguaxe da psiquiatría. Experimentado por vez primeira en *Les Champs magnétiques* anteriormente citado, o

automatismo verbal proporcionará a André Breton a base sobre a que asentar a súa poética. A liberdade na súa relación coa palabra e co mundo, xunto á reflexión sobre a lingua e o seu poder creador, son as estrictas normas desta poética bretoniana; tal rigorosidade fixo que Julien Gracq, empregando o vocabulario da fotografía, definise a Breton como un clásico en negativo (GRACQ 1989: 100).

A anarquía subxacente ao libre fluír de imaxes da escritura automática é expresión da orde máis perfecta, e supón o verdadeiro cordón umbilical que une ao poeta coa verdadeira realidade, un contacto directo do que desapareceron todas as inútiles convencións que durante séculos separaron á humanidade da linguaxe primordial. Breton comparou este procedemento ao empregado por Marcel Duchamp nos seus *ready-made*; o poeta limitase a botar man da sintaxe para delimitar e puír unha inesgotable fonte de inspiración, tal e como veremos na xénese de “L’Union libre”, exemplo dunha poesía que, sempre segundo Julien Gracq, nos achega “la mémoire affective d’une manière de vivre perdue” (GRACQ 1989: 114).

Xénese da unión

“L’Union libre” foi composto por André Breton cando este contaba trinta e cinco anos, en 1931, durante unha pequena estada realizada en Lyons-la-Fôret, no Eure, provincia situada ao norte de París e lindeira con Normandía. Os manuscritos conservados permiten situar con precisión os textos compostos en Lyons, datando a escritura de dito poema dos días 20 e 21 de Maio⁴. Dos tres manuscritos de “L’Union libre” os dous primeiros bosquexos son do día 20, e a terceira versión, practicamente a definitiva, e na que aparece xa o título, do día seguinte.

O texto, de inspiración automática, conservou na súa versión definitiva unha gran parte de versos orixinais, orientándose o traballo posterior de Breton á disposición e redistribución destes versos no conxunto do poema; como exemplo, as imaxes referidas aos ollos da muller, que nun primeiro momento preceden á evocación do sexo feminino e que pecharán o poema no texto definitivo. Da primeira á terceira versión obsérvase a tendencia a eliminar algunhas das metáforas referidas a unha mesma parte do corpo, e a inclusión de novos motivos do corpo feminino, amplificando así as dimensións dese corpo e do poema, tendencia que está en harmonía coa concepción cósmica da muller amada, xa antes aludida ao referírmonos á imaxe da muller no universo bretoniano. Isto non impide evidentemente o abandono, durante o proceso de xestación, dalgunhas partes do corpo, como por exemplo as veas ou as mans, eliminadas xa na segunda versión do poema.

A primeira edición de “L’Union libre” é de xuño de 1931, inmediatamente posterior, polo tanto, á súa composición. O poema, publicado sen o nome do escritor e sen lugar nin data de edición, rematouse de imprimir o dez de xuño, por conta do autor, feito no que algúns críticos ven a proba do carácter subversivo e profundamente innovador do texto, do que Breton non se arriscaría a asumir publicamente a autoría. A tiraxe do opúsculo -once follas sen numerar- foi de setenta e cinco exemplares, máis algúns exemplares non venais; a publicación pasou practicamente inadvertida para a crítica da época. En vida de Breton “L’Union libre” coñeceu dúas reedicións, a primeira en *Le revolver à cheveux blancs*. Paris: Éditions des Cahiers libres, 1932, e a segunda en *Poèmes*. Paris: N.R.F., 1948. Por todo o antedito, reproducimos aquí, para a súa

⁴ A maioría dos datos contidos neste apartado proveñen da edición crítica das obras completas de André Breton, realizada por Marguerite Bonnet na Bibliothèque de la Pléiade (BRETON 1992).

análise, o texto da primeira edición, correspondente á terceira das versións manuscritas, e que tomamos da edición crítica das obras completas de André Breton, ao coidado de Marguerite Bonnet, na Bibliothèque de la Pléiade:

L'UNION LIBRE

Ma femme à la chevelure de feu de bois
Aux pensées d'éclairs de chaleur
À la taille de sablier
Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre
Ma femme à la bouche de cocarde et de bouquet d'étoiles de dernière grandeur
Aux dent d'empreintes de souris blanche sur la terre blanche
À la langue d'ambre et de verre frottés
Ma femme à la langue d'hostie poignardée
À la langue de poupée qui ouvre et ferme les yeux
À la langue de pierre incroyable
Ma femme aux cils de bâtons d'écriture d'enfant
Aux sourcils de bord de nid d'hirondelle
Ma femme aux tempes d'ardoise de toit de serre
Et de buée aux vitres
Ma femme aux épaules de champagne
Et de fontaine à têtes de dauphins sous la glace
Ma femme aux poignets d'allumettes
Ma femme aux doigts de hasard et d'as de coeur
Aux doigts de foin coupé
Ma femme aux aisselles de martre et de fênes
De nuit de la Saint-Jean
De troène et de nid de scalares
Aux bras d'écume de mer et d'écluse
Et de mélange du blé et du moulin
Ma femme aux jambes de fusée
Aux mouvements d'horlogerie et de désespoir
Ma femme aux mollets de moelle de sureau
Ma femme aux pieds d'initiales
Aux pieds de trousseaux de clés aux pieds de calfats qui boivent
Ma femme au cou d'orge imperlé
Ma femme à la gorge de Val d'or
De rendez-vous dans le lit même du torrent
Aux seins de nuit
Ma femme aux seins de taupinière marine
Ma femme aux seins de creuset du rubis
Aux seins de spectre de la rose sous la rosée
Ma femme au ventre de dépliement d'éventail des jours
Au ventre de griffe géante
Ma femme au dos d'oiseau qui fuit vertical
Au dos de vif-argent
Au dos de lumière
À la nuque de pierre roulée et de craie mouillée
Et de chute d'un verre dans lequel on vient de boire

Ma femme aux hanches de nacelle
Aux hanches de lustre et de pennes de flèche
Et de tiges de plumes de paon blanc
De balance insensible
Ma femme aux fesses de grès et d'amiante
Ma femme aux fesses de dos de cygne
Ma femme aux fesses de printemps
Au sexe de glaïeul
Ma femme au sexe de placer et d'ornithorynque
Ma femme au sexe d'algue et de bonbons anciens
Ma femme au sexe de miroir
Ma femme aux yeux pleins de larmes
Aux yeux de panoplie violette et d'aiguille aimantée
Ma femme aux yeux de savane
Ma femme aux yeux d'eau pour boire en prison
Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache
Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu

“A pasaxeira insubmisa”

1931 é un ano encrucillada na vida de André Breton; a unha situación material verdadeiramente precaria súmase unha profunda inestabilidade sentimental, vivindo o escritor, en poucos meses, a ruptura das dúas relacións amorosas máis importantes que mantiña naquel momento; en marzo faise público o divorcio de Breton e a súa primeira muller, Simone Kahn, e anteriormente, nos meses de xaneiro e febreiro tería lugar o abandono case definitivo da súa relación con Suzanne Muzard, considerada por unha boa parte da crítica bretoniana como a inspiradora de “L’Union libre”.

Suzanne Muzard, muller de grande fermosura, intelixente e autodidacta (PASTOUREAU 1991: 88), tiña unhas orixes sociais moi modestas, mesmo chegara a traballar nun bordel da rue de l’Arcade. Foi introducida nos ambientes surrealistas por Emmanuel Berl, quen a sacou do citado bordel, e con quen Suzanne casaría en decembro de 1928. André e Suzanne viviron de 1927 a 1931 unha apaixonada e tumultuosa historia de amor tolo, chea de separacións, fuxidas e reencontros, relación sobre a que a propia Suzanne, morta en xaneiro de 1992, declarou cincuenta anos máis tarde: “Peut-être avais-je la faculté de provoquer l’amour et André Breton celle de l’inspirer sans posséder le don magique de pouvoir l’entretenir.” (BRETON 1988: 1508). A precariedade económica tivo moito que ver no fracaso do seu amor, feito recoñecido por ambos; a pobreza bohemia na que vivía Breton non se adecuaba aos soños de seguridade e estabilidade material de Suzanne.

Suzanne Muzard, quen se autocualificaba como “la passagère insoumise” da vida de Breton (BRETON 1988: 1508), tivo tamén unha presenza importante na súa obra; ela é quen se agacha baixo o “X” do final de *Nadja*, e a ruptura das súas relacións sitúase na orixe das errancias parisiñas de *Les vases communicants*, onde “X” volve ser protagonista do soño do vinteseis de Agosto de 1931. Suzanne tamén será evocada explicitamente en *L’amour fou*, na segunda “posdata” de 1936, que pecha o terceiro

capítulo, ademais de contribuír, coa súa personalidade e a súa experiencia vital compartida, á teorización do novo amor bretoniano.

A polémica existente entre os críticos da obra bretoniana sobre se a cabeleira de lume que inaugura “L’Union libre” é a de Suzanne, ou se son os seus ollos azuis os que pechan o poema, semella un pouco estéril. O que é evidente, ao internármonos no universo do autor, é que para Breton non existen compartimentos estancos, e que todo o escrito parte dunha emoción, dunha vivencia moi concreta: “le livre qui pourrait se détacher de son auteur, n’existe pas pour les surréalistes” (GAUTHIER 1979: 63). Da vida, que é creación, nace o poema, que é vida; ambos os dous evolucionan parellos, orientándose e influenciándose mutuamente, cara a unha integralidade á que o autor aspira, e que na súa concepción é fundamental para acadar a plenitude vital. Proba desta actitude son obras como *Nadja* (1928) ou *Martinique charmeuse de serpents* (1948), nas que se integran diferentes artes na procura de novos camiños alén do literario.

“L’Union libre” non é unha homenaxe á muller en xeral (BRETON 1992: 1317), nin un canto dirixido á muller ideal (CLÉBERT 1996: 8); sexa ou non Suzanne Muzard a destinataria histórica do poema, composto un par de meses despois da dolorosa ruptura, ela está no poema, ao igual que Simone Kahn, Lise Meyer, Léona D. e todas aquelas mulleres do pasado e do futuro do poeta⁵. A muller de “L’Union libre” é un ser carnal, non unha abstracción; o seu rostro é un e múltiple á vez, ao igual que os “rostros da muller” fotografados por Man Ray, e que para Breton non compoñen senón “l’être unique dans lequel il nous est donné de voir le dernier avatar du Sphinx” (BRETON 1992: 374).

Libre unión

O título e o seu estatus é unha preocupación fundamental do artista surrealista; non se concibe illado, tampouco reiterativo, senón integrado na obra de arte, á cal aporta a súa riqueza polisémica e creativa, como ben exemplifica o caso extremo dalgúns cadros de Miró. Búscanse títulos sorprendentes, cativadores e mesmo arrepiantes, xogando con todos os recursos que ofrece a linguaxe e o imaxinario colectivo do lector. “L’Union libre” responde plenamente a este gusto surrealista polos títulos, e a súa serodia aparición nos manuscritos conservados do poema, quizais testemuñe da grande importancia que lle concede Breton. En 1931 este título é un desafío orgulloso e múltiple, demasiado directo como para non temer censuras o represalias; ben puidera ser esta a razón do anonimato da primeira edición.

“L’Union libre” bretoniana é un berro libertario contra a institución do matrimonio, esixencia imposta aos amantes por unha sociedade opresora e aniquiladora do amor verdadeiro, do *amor tolo*; non esquezamos que no momento da composición do poema, a intransixencia e as obrigas sociais eran para Breton unha das causas fundamentais da súa ruptura con Suzanne Muzard. Mais o título vai moito máis alá; contén, na súa expresión máis concisa, a esencia do amor para o poeta: a unión en liberdade, a liberdade da unión. Este título-manifesto tampouco agacha a súa dimensión erótica, fundamento do amor bretoniano; provocación ou cómplice aceno, introduce no poema a presenza do outro, a mirada e por que non a man do amante na proximidade do corpo de muller exaltado no poema.

⁵ No exemplar de *Poèmes* que dedicou á súa terceira muller, Elisa Claro, en 1948, André Breton escribiu: “*Ma femme à la chevelure... / c’était donc toi / mon amour...*” (BRETON 1992: 1317).

“Palabras en liberdade”

Os sesenta versos anafóricos de “L’Union libre” conteñen a evocación -ou o percorrido- dun corpo de muller, a través dunha serie de imaxes nas que as diferentes partes do corpo feminino son postas en relación cun fragmento de universo. Estes versos libres, con tendencia ao versículo (JACCOTTET 1990: 220), teñen unha clara orixe automática, totalmente compatible, como veremos, cunha composición rigorosa caracterizada pola súa sinxeleza.

“La femme aimée, placée au centre du monde, est la source de toute vie et préside aux éléments” (DUROZOI 1974: 186). A cita de Gérard Durozoi sobre *L’air de l’eau* (1934) reflicte á perfección o panteísmo desbordante de “L’Union libre”. A auga, o aire, a terra e o lume que pechan o poema constitúen, segundo a psicocrítica de Gaston Bachelard, o motor do mecanismo mental que se encarga da formación das imaxes e dos soños (GRACQ 1989: 57); a muller aparece pois como fonte do imaxinario e creadora de mundos, ao tempo que, inmensa polo seu amor e pola súa beleza, se expande na natureza, confundíndose o seu corpo carnal co mundo que a arrodea. A comunicación é total entre o corpo metamorfoseado da “muller natureza”⁶, e o universo erotizado polo corpo feminino. A harmonía que resulta deste concerto de ritmos entre a muller -e o amor que lle dá vida- e o universo sitúase na orixe da xénese do poema (MARTINEAU 1969: 175).

No que atinxe aos modelos poéticos tidos en conta por Breton na composición de “L’Union libre”, a maioría da crítica bretoniana coincide en referirse á ladaíña e ao brasón renacentista. Marie-Claire Bancquart, José Pierre e Claude Courtot, entre outros, subliñan o emprego, no poema, do sistema compositivo da ladaíña, baseado na simplicidade da frase e nos xogos rítmicos; ora ben, dito emprego é evidentemente subversivo en “L’Union libre”, onde os motivos debullados non son senón partes, na súa maioría consideradas eróxicas, do corpo feminino.

No *Lexique succinct de l’érotisme* (Paris, 1959), publicado polo grupo surrealista coa ocasión da Exposición Internacional do Surrealismo dese ano, figura a entrada “Blasons”, testemuña do interese concedido polo movemento a estas composicións. Os brasóns, obras en verso renacentistas, eran poemas breves e enumerativos, a miúdo formados por octosílabos pareados nos que o tema era con frecuencia a exaltación dunha parte do corpo feminino⁷. “L’Union libre” sería entón a adaptación surrealista dos brasóns do século XVI, realizando Breton “le blason floral” do corpo da amante (GAUTHIER 1979: 99).

A liberdade das palabras que compoñen o poema ten a súa orixe na escritura automática, procedemento empregado polo escritor na realización do poema, tal e como indicamos ao abordar a cuestión ecdótica. Seguindo o modelo de Apollinaire, Breton suprime do texto toda puntuación, limitándose a conservar a convención da maiúscula inicial e os brancos tipográficos. Esta elección favorece o fluxo do automatismo verbal, e afecta ao estatus da palabra no poema, suprimindo barreiras e establecendo novas relacións entre elas e as imaxes que vehiculan. A ausencia de punto final suxire a

⁶ O Surrealismo, tanto na súa vertente pictórica como na poética, mostra un gusto evidente pola metamorfose, que no caso da imaxe da muller, se pode exemplificar coa importante presenza do personaxe de Melusina.

⁷ Entre os brasóns máis coñecidos figuran o “Blason du beau tétin” de Clément Marot e o “Blason du sourcil” de Maurice Scève.

prolongación infinita desta “ladaíña subversiva”, converténdose o poema tan só nunha pequena mostra, nun fragmento do universo feminizado.

Esta orixe automática non constitúe para Breton unha fin nela mesma, senón máis ben unha corrente subterránea que irriga o poema (BRETON 1965: 70), e que polo tanto pode ser ordenada e corrixida a posteriori. A composición de “L’Union libre” precisa e rigorosa, non deixa, segundo Christine Martineau-Genieys, nada ao azar, contribuíndo así á expresión da harmonía universal, que para esta autora se concretiza en facer sensible unha rítmica da caricia (MARTINEAU 1969: 176). Dita composición baséase na reiteración dunha estrutura mínima e única formada por frases afirmativas, contendo cadansúa frase a confrontación da muller e do universo. A construción sintáctica realízase fundamentalmente por medio de complementos determinativos⁸, que favorecen esa prolongación no infinito arriba mencionada; a case total ausencia de verbos suspende tempo e acción, apoiando ese carácter contemplativo do home diante da “deusa muda” por el mesmo construída. As anáforas iniciais favorecen a creación de acumulacións analóxicas, e o seu continuo recomenzar determina a respiración do poema, asegurando a súa continuidade. O ritmo reiterativo semella por veces próximo da fórmula dun encantamento (ALEXANDRIAN 1971: 44-45) que, sen esquecer o carácter máxico da palabra para os surrealistas, tería como finalidade convocar o corpo de muller enfeitizado no poema.

Tendo en conta esta sinxeleza formal, o impacto das imaxes contidas no poema é aínda maior; sendo a sintaxe practicamente inexistente, nada arreda ao lector da percepción desa luz que debe emanar da imaxe surrealista, alicerce da poética do movemento. Partindo das teorías de Pierre Reverdy, para quen a imaxe non nace dunha comparación, senón do achegamento de dúas realidades máis ou menos afastadas, mais sempre relacionadas polo pensamento a pesar da súa distancia, os surrealistas introducen a variable da arbitrariedade nese achegamento, que sería entón realizado de maneira misteriosa, dictado no proceso de escritura automática (CLÉBERT 1996: 314). A imaxe analóxica é pois de esencia revolucionaria, xa que non só axuda á comprensión da realidade, senón que é creadora, ten o poder de transformación e de coñecemento do mundo; partindo dun “modelo interior”, a imaxe apórtanos o que é máis o que non é, que adquire existencia gracias a ela. O seu poder de subversión fainos avanzar na percepción dunha nova realidade, como xa dixerá Rimbaud: “la pensée accrochant la pensée et tirant”.

As fortes e novidosas imaxes que compoñen “L’Union libre” parten todas da experiencia do mundo sensible, seguindo niso a formulación teórica bretoniana contida nos dous Manifestos do Surrealismo (1924, 1929-30), nos que se afirma que só coas cousas do mundo real se pode construír o surreal (BOSQUET 1990: 240); o poema compréndese entón nesa lóxica sincrónica que se establece entre os escritos teóricos e os textos poéticos de Breton, e que como xa dixemos anteriormente, faise extensible á concepción integral que ten o poeta da súa existencia. A preocupación por seguir uns certos canons estéticos non existe nesta poesía, o importante é facer sensible o contido nunha sensación, de aí as analoxías rupturistas do poema, no que a muller amada será comparada aos calafates, ao amianto ou ao ornitorrinco, pois a beleza convulsiva agáchase en todo o real. Estas analoxías xogarán cos cinco sentidos, nese intento de facer máis verdadeira a percepción, sendo o oído o menos invocado, nun poema onde reina a erótica da ollada.

⁸ Emprego que Alain Bosquet considera abusivo no poema (BOSQUET 1990: 240).

A preocupación pola linguaxe é central na creación das imaxes bretonianas; non en van consideraba o poeta que o dicionario ocupaba o cumio na xerarquía dos libros (DUROZOI 1974: 103). En “L’Union libre” aparecerán, ao lado de nomes animais e vexetais de sonoridades nada habituais, préstamos da linguaxe técnica e científica, así como palabras en desuso ou arcaizantes. Moi de acordo coas técnicas surrealistas, Breton xoga coa creación de palabras, as asociacións fónicas, e a modificación de expresións fixadas na lingua, ás que devolve o seu sentido primeiro.

Lecturas en liberdade

Christine Martineau-Genieys, a quen seguiremos en boa parte, compara a estrutura compositiva de “L’Union libre” cunha partitura musical, con preludio, silencios e movementos; o “tema”, tratado cun grande realismo descritivo, sería o percorrido descrito por dúas caricias sucesivas sobre o corpo feminino, ata a chegada do orgasmo final, que pecha o poema. Deixando a un lado a opinión persoal de Breton, para quen a música non era unha arte nada surrealista, a lectura de Christine Martineau, profunda e razoada, semella por veces un pouco forzada no tocante á descrición de ditos percorridos, sobre todo se temos en conta os diferentes estadios da escritura do poema conservados nos manuscritos. Dita análise contempla tamén a existencia de dous momentos de contacto entre o corpo de muller e a mirada que o percorre, dous bicos, situados en posicións simétricas: o primeiro, na boca, ocupa catro versos e está situado a seis versos do comezo, e o segundo, no sexo, ten a mesma extensión e atópase a seis versos do final. En torno a estes dous clímax organiza Breton as imaxes da súa *unión libre*.

Abre o poema a muller en quen todo se resume: “Ma femme”, expresión que se repite de maneira continuada ao longo do texto, contribuíndo co xogo da súa presencia-ausencia ao establecemento do ritmo no mesmo. Na reiteración do determinante posesivo observa Xavière Gauthier, quizais de maneira un pouco simplista, unha interpelación marital, esixencia de fidelidade acompañada de posesión e de ciumes (GAUTHIER 1979: 94-95). Xa no primeiro verso se pon en escena o reino da “muller-natureza”. A cabeleira feminina é comparada ao lume que, por asociación automática, caracterizará os pensamentos do segundo verso de luminosos e quentes a un tempo. Para Christine Martineau, estes dous primeiros versos virían testemuñar a unidade fundamental do espírito e da carne na muller amada (MARTINEAU 1969: 176).

A cor da cabeleira dá paso nos dous versos seguintes ao sentido do tacto que esperta o van feminino. Nesta ocasión Breton vai usar dun recurso moi empregado ao longo do poema: a metáfora fiada surrealista⁹. O van-reloxo de area do terceiro verso, ademais de suxerir unha certa forma do corpo feminino, leva implícita a idea de fuxida do tempo, fuxida que será recollida no cuarto verso, na pelaxe desa lontra que esvara entre os dentes do tigre. Nesta última imaxe ve Xavière Gauthier á muller presa inocente nas mans do home depredador (GAUTHIER 1979: 112). Lume, lontra e máis tarde flor ou mineral, as fronteiras entre os tres reinos carecen de sentido ao describir á muller-totalidade, confúndense nunha mesma realidade, á que tamén se sumará o mundo construído polo home.

⁹ A metáfora fiada surrealista, de orixe automática, consiste en realidade nunha serie de metáforas unidas pola sintaxe e polo sentido. As imaxes que a compoñen só teñen sentido en función da primeira de entre elas (RIFFATERRE 1969: 46-47).

Ben por asociación cos dentes do tigre, ben polo desexo do bico que se achega, o poema percorre a boca e os dentes da muller. A boca, pechada nun primeiro momento, aparece carnal, o seu contorno de escarapela recorda o debuxo dos beizos femininos dos anos trinta, a boca de Lya Lys en *L'âge d'or* de Buñuel (MARTINEAU 1969: 176). Ao abrirse, os dentes, feixe de pequenas estrelas, irradian a súa luminosidade “de última magnitude”, imaxe creada por Breton sobre a expresión empregada para medir a magnitude estelar aparente. A brancura e a pequenez dos dentes transmítense ao verso seguinte, onde por asociación automática aparecen as trazas dun rato branco.

Catro versos, do sete ao dez, ocupará o primeiro dos bicos do poema. A lingua será abundantemente descrita, por medio do olfato (ámbar), do tacto (vidro, pedra) e do gusto (sangue). O bico ten moitas veces na obra bretoniana unha dimensión ritual; así en *Nadja* aparece xa comparado á comunión, e relacionado cunha reprodución dun cadro de Paolo Uccello titulado “A profanación da Hostia” (BRETON 1988: 703). A fascinación polo carácter blasfemo e transgresor da hostia apuñalada é moi habitual no imaxinario surrealista; a analoxía, ademais de xogar co contraste de cores (branco, vermello) suxire a presenza da “outra lingua” (MARTINEAU 1969: 177). A moneca que move os ollos, quizais despois do bico, lémbrenos a figura da “muller-nena”, obxecto de desexo a quen o amor devolve toda a súa inocencia.

Despois desta explosión de sensualidade, iníciase a primeira das caricias, que percorre a cabeza e as extremidades do corpo feminino. A descrición das pestanas e das cellas, quizais inducida polos ollos da moneca, terá o seu equivalente ao remate do poema, no fermoso canto aos ollos realizado por Breton; á evocación formal súmase o precioso valor do niño da andoriña. A sinxela beleza da escritura infantil lévanos de novo ao motivo da muller-nena. As tempas, suaves e fráxiles como a lousa, gañan en significación ao ser asociadas á humidade cálida e uterina do invernadoiro, dando orixe á imaxe fuxidía do bafío nos cristais do verso seguinte.

Unha nova metáfora fiada aparece ao falar dos ombros femininos. Estes serán champaña pola súa cor dourada, que lembra a palidez e a textura da pel; mais o champaña tamén contén a beleza da imaxe fixa do destapar dunha botella, que se suxerirá no verso seguinte por medio da fonte xeadada, imaxe que redonda á súa vez no tacto liso do xeo e máis da pel. Os arroaces da fonte teñen moito que ver co universo literario de Breton, pois xa en *Nadja* aparecían como símbolo do poeta. Fronte ao xeo, o lume e a calor dos mistos que, no verso seguinte, describen a miudeza do pulso, nunha desas series antitéticas habituais no poema.

As asociacións automáticas non son exclusivamente semánticas, tamén poden ser gráficas ou fónicas; este último é o caso de dúas das imaxes suxeridas polos dedos: “de hasard et d’as de coeur”. O “corazón” da baralla francesa insinúa o remate duns dedos lenes que arrecenden, como a herba recién cortada. Da mesma maneira arrecenden as axilas, comparadas a un arbusto, e, na forma, a un niño de peces tropicais. O tacto da peluxe ten a lixeira aspereza da pel da marta e do froito da faia. O lume na noite, na escuridade da axila, suxire de novo a cor do pelo, retomando a imaxe que comezara o poema. Os peixes dos mares do sur introducen os brazos-escuma de mar que deveñen esclusa na evocación do abrazo. De novo unha metáfora fiada, na que a escuma, ademais de conter a idea de suavidade máxima, suxire o movemento harmonioso, compasado, desenvolvido no seguinte verso pola imaxe do trigo e do muíño, que producen a fariña de brancura e suavidade que nos devolve ás ondas marítimas.

A forma do fío no fuso (“fusée”) revela a forma das coxas, introducindo asemade, pois “fusée” tamén é unha roda espiral en relojería, o movemento mecánico das pernas, nunha nova –e nunca mellor dito- metáfora fiada surrealista. O movemento descendente polas pernas esperta asociacións por homofonía: “mollets de moelle de sureau”, que comunican ás pernas a consistencia e a cor da esponxosa substancia do sabugueiro. Esta metamorfoseada muller-natureza ten pés de iniciais, do nome das células das extremidades das raíces e dos talos, e as súas dedas estendidas semellan un feixe de chaves. A imaxe das chaves é habitual en Breton, quen introduce en *L’amour fou* a figura dos “porteurs de clés”, seres teóricos ou alter egos, que posuirían “les clés des situations” (BRETON 1992: 675). Os pés-calafates é unha analoxía máis elaborada, senón arbitraria como suxiren algúns críticos (BRETON 1992: 1341); ou ben se alude á posición inclinada dos obreiros ao realizar o seu labor, ou ben -e é a posibilidade máis rica- a beleza xorde por desprazamento, na sorprendente visión daqueles que traballan nos barcos para impedir o paso da auga e que, malia todo, deben beber para traballar.

Para insinuar a cor e a textura da pel do colo¹⁰, Breton crea a expresión “orge imperlé”, formado sobre “orge perlé”, e que non sería senón o orxo completo, sen quitarlle o farelo. O orxo chama por asociación fonética á gorxa, no seguinte verso, que á súa vez, por polisemia, introduce a imaxe do val entre montañas, do torrente entre os seos que serán cantados nos versos posteriores. “Val d’or” aparece con maiúscula, pois trátase dun nome de lugar existente en Saint-Cloud, preto de París (BRETON 1992: 1341).

Chegados á metade do poema, entre os dous bicos que o delimitan, atopamos un terceiro climax da caricia na descrición dos seos, climax subliñado pola cuádruple reiteración das imaxes, só acadada nas evocacións xa comentadas da lingua e do sexo feminino -ademais dos seis versos finais consagrados aos ollos. O carácter secreto, agachado, dos seos ben dado pola evocación da noite e da súa escuridade, que leva, polo procedemento metafórico xa explicado, á imaxe da toupeira, a cal, ademais de escuridade aporta a analoxía coa forma dun peito de muller; en efecto, a toupeira debuxa en relevo o seo que o crisol do verso seguinte debuxa en baleirado. A presenza do crisol engade á descrición unha clara referencia aos procesos de depuración da alquimia, que conta cunha forte presenza na obra bretoniana. A toupeira non é terrestre, senón mariña, suxerindo –xunto co orballo da última imaxe- a humidade da pel dos seos; a cor dos mesmos dánlola a rosa e o vermello do rubí. A presenza da rosa agacha, segundo Marguerite Bonnet a referencia a un poema de Théophile Gautier, “Le spectre de la rose”, que serviu de argumento, en 1911, a un ballet de Diaghilev, con música de Weber (BRETON 1992: 1343).

O ventre feminino aparece como delicado abano despregado e como pouta animal, nunha muller que, non o esquezamos, é totalidade. A elegancia e a esvelteza das costas son suxeridas polo movemento ascendente dun paxaro, movemento que quizais acompañe á caricia que fai tremer á muller como trema o mercurio, metal aquí designado por Breton co seu antigo nome “vif-argent”, moito máis suxerente, e que suscita as “costas de luz” do verso seguinte. A caricia ascendente remata na caluga, suxerida no tacto suave e húmido das pelouras e do xiz, nova referencia ao mundo da infancia. E a caricia descende, nun movemento equivalente, coa caída dun vaso,

¹⁰ Neste punto comezaría, segundo Christine Martineau, o itinerario da segunda caricia, centrada nas zonas eróxicas do tronco feminino, e que se produciría no abrazo dos corpos.

segundo Christine Martineau, símbolo cinematográfico do consentimento, última resistencia da muller fronte á sensualidade do abrazo (MARTINEAU 1969: 182). O oído é por primeira e única vez convocado no poema, para revelar a beleza convulsiva dunha caluga, semellante ao ruído puro que produce o vidro dun vaso, xa empregado, ao esnaquizarse. O abalo dunha barca, movemento lixeiro e equilibrado, “insensible”, abre e pecha a presenza dos cadrís, sofisticados e elegantes no seu avanzar, semellante ás plumas das frechas e dos pavos brancos.

O abalo dos cadrís dá paso á evocación das nádegas, que ocupa tres versos que bastan para lles atribuír a dureza do gres, a dozura do amianto e a elegante sensualidade do cisne. O estalido da primavera, no último destes versos, precede á chegada da muller-flor, que introduce o segundo dos bicos que articula o poema. O sexo feminino é comparado a unha flor, metáfora habitual no Surrealismo. Segundo Christine Martineau, ademais da forma do gladiolo, aludiríase aquí á cor vermella dos pétalos, establecéndose a relación coas anteriores imaxes das axilas e da cabeleira (MARTINEAU 1969: 182). O xogo etimolóxico aparece co “sexe-placer”, palabra de orixe hispánica que designa pequenos xacementos de ouro, depositados polas correntes das augas nos areais. O ornitorrinco suxire a forma do sexo, que tamén se imaxinará dende o olfato (“algue”) e o gusto (“bonbons anciens”). O último destes catro versos lémbraunos que é este sexo feminino o verdadeiro espello no que debe mirarse o poeta.

A erótica da ollada que habita o poema, culmina coa evocación dos ollos da amada, ata agora non observados directamente. A beleza e a importancia da simbólica do mirar percorren toda a obra de Breton¹¹, quen considera a vista como un sentido privilexiado: “L’oeil existe à l’état sauvage” (BRETON 1965: 1). A relevante presenza dos ollos, que se estende durante seis versos, non ten comparación con ningunha das outras partes do corpo cantadas no poema. As bágoas que os enchen, quizais testemuña do pracer experimentado, posúen todas as connotacións do violeta -cf. nota 13- e a extrema mobilidade dunha agulla imantada; ao igual que os ollos se prolongan nas cellas, así a metáfora se estende na sabana. A muller liberadora, fonte de vida, recolle a imaxe das bágoas do primeiro verso, ao mesmo tempo que, por asociación fonética coa madeira (“boire” / “bois”) se introduce a fragilidade e vulnerabilidade do “eterno feminino”. No último verso, Breton, a partir dunha expresión lexicalizada -“niveau d’eau”, un instrumento de medida- á cal devolve o seu sentido pleno, convoca todos os elementos na mirada da muller, quen se revela así resumo do universo, e garante da estabilidade do mundo, facendo posible a existencia da unión libre surreal.

André Breton di en *Le Surréalisme et la peinture* (1928) a necesidade vital de remontar, ata o seu verdadeiro nacemento, o río máxico que flúe dos nosos ollos, na procura da luz que ás veces escintila na imaxe surrealista; a loucura da poesía e o eros liberado terman de nós polo carreiro que ascende entre as pedras cara ao manancial, onde o soño de absoluto converte en realidade o *amor* máis *tolu* e *libertario*.

¹¹ No “Xogo das preferencias” publicado no número dous da nova serie de *Littérature* (abril 1922), André Breton declarou que o seu xesto preferido era o chiscar de ollo, a cor de ollos o violeta, e a parte do corpo preferida os ollos (BRETON 1988: 436). O mesmo Breton alude en repetidas ocasións ao horror e a fascinación que lle produciron os ollos violeta dunha prostituta atopada na súa adolescencia, sentimento contradictorio que o acompañará toda a súa vida fronte aos ollos de muller que suxiran esa cor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRIAN, Sarane (1971), *André Breton par lui-même*, Paris: Seuil.
- BEAUVOIR, Simone de (1995), *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard (1ª ed. 1949), 2 vols.
- BOSQUET, Alain (1990), “Les Poèmes”, *La Nouvelle Revue Française*, nº 172, Avril 1967, pp. 233-245 (nº homenaxe a Breton, citado pola súa reedición).
- BRETON, André (1965), *Le Surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard (1ª ed. 1928).
- BRETON, André (1988, 1992), *Oeuvres complètes*, Édition établie par Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vols.
- BRETON, André e alii (1974), *Léxico sucinto del erotismo (Lexique succinct de l'érotisme, 1959)*, Traducción de Joaquín Jordá, Prólogo de Román Gubern, Barcelona: Anagrama.
- CLÉBERT, Jean-Paul (1996), *Dictionnaire du surréalisme*, Paris: Seuil.
- DIJKSTRA, Bram (1994), *Ídolos de Perversidad, (Idols of Perversity, 1986)*, Traducción de Vicente Campos, Madrid: Debate / Círculo de Lectores.
- DUROZOI, Gérard, LECHERBONNIER, Bernard (1974), *André Breton. L'écriture surréaliste*, Paris: Larousse.
- GAUTHIER, Xavière (1979), *Surréalisme et sexualité*, Paris: Gallimard (1ª ed. 1971).
- GRACQ, Julien (1989), *André Breton*, Paris: José Corti (1ª ed. 1948).
- JACCOTTET, Philippe (1990), “Un discours à crête de flamme”, *La Nouvelle Revue Française*, nº 172, Avril 1967, pp. 220-226 (nº homenaxe a Breton, citado pola súa reedición).
- LAFFITTE, Maryse (1976), “L'image de la femme chez Breton: contradictions et virtualités”, *Revue Romane*, XI 2, pp. 286-305.
- MARTINEAU-GENIEYS, Christine (1969), “Autour des images et de l'érotique surréalistes: *L'Union libre. Étude et synthèse*”, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice*, nº 8, 2º trimestre 1969, pp. 171-186.
- MASSON, André (1990), “Le Surréalisme quand même”, *La Nouvelle Revue Française*, nº 172, Avril 1967, pp. 322-325 (nº homenaxe a Breton, citado pola súa reedición).
- NADEAU, Maurice (1991), *Histoire du surréalisme*, Paris: Seuil (1ª ed. 1964).
- PASTOUREAU, Henri (1991), “André Breton, les femmes et l'amour”, *Europe*, nº 743, marzo 1991, pp. 81-94.
- RIFFATERRE, Michael (1969), “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”, *Langue française*, nº 3, septembre 1969, pp. 46-60.