

NEUROSIS Y MOVIMIENTOS CULTURALES CAOTICOS

Mariano Lebrón Saviñon

¿QUE ES EL GENIO?

El genio alguna vez se ha enfocado como algo mórbido que roza, con harta frecuencia, los límites de la locura. ¿Puede gestarse una obra genial desde el antro caliginoso de la locura? ¿Puede surgir de una naturaleza entenebrecida la tempestad orquestal de la **Novena** de Beethoven o las formas colosales del **Moisés** de Miguel Angel?

El genio dicen algunos, es un ser superior, encimado en el consenso y si no es propietario de un temperamento patológico, por lo menos no es normal, en el sentido exacto de la expresión.

La naturaleza mórbida del principio genial fue admitida, con variaciones: en Alemania, por Schelling, Hagen, Jurguen-Mayer y Radestock; en Italia, por Tebaldi, Pisano Dosi y del Greco, y en Inglaterra, por Nisbert y Havellock Ellis.

Lombrosso se fue más lejos en su absurdo lucubrate y atisbó en el genio un equivalente epiléptico. "En vez de manifestarse por convulsiones -dice el sabio italiano- la epilepsia se traduciría en equivalentes síquicos, como la creación genial..." y agrega como ejemplo orientador: "La neurosis epilépticas, desde el punto de vista mental, tiene como consecuencia, tan pronto una energía indomable, tan pronto una imaginación singularmente vivaz".

Es obvio que Lombrosso se refiere a **les petits mauvais**.

Estas afirmaciones suscitaron grandes controversias escandalosas, sobre todo en Francia. Empero sólo indignaba el que se tratara de llevar el genio a condición tan lastimosa y tan triste.

Entonces Moreau expuso su teoría: "El genio es, a su modo, exceso, hipertrofia."

Pero ¿Qué es lo normal y qué lo anormal? Para la Organización Mundial de la Salud (OMS), la salud no es sólo ausencia de enfermedad sino:

"El estado de bienestar completo,
físico, mental y social..."

Según esto podemos definir a una persona como anormal cuando su conducta transgrede las normas sociales del nivel o "standard" de conducta colectiva. Esto es, lo normal, no es lo que nosotros somos sino lo que es el otro colectivo, dentro del instinto gregario, lo que significa que para que se nos considere como normales debemos ser **conformistas**. Y un genio no lo es: sobresale en el medio social donde se mueve, en tales magnitudes, que puede ser considerado como loco. En cierta ocasión, cuando un vecino de un conventillo de Bonn, preguntó a la barrendera el nombre de quien en aquellos momentos aporreaba un piano, ella le dio esta irritada respuesta: "Un viejo loco y sordo que se llama Beethoven".

Y el músico genial trabajaba, entonces, con angustias desgarrantes, en los contrapuntos de su **Misa Solemne**.¹

Pero el **conformismo social** no es lo mismo en una recóndita tribu de las selvas amazónicas donde sus miembros se mueven en inocente desnudez, que en nuestro Santo Domingo, por ejemplo, donde al deambular desnudo por las calles significaría un desquiciamiento moral insólito. Para muchos esta actitud en un ciudadano de nuestro mundo, revelaría un estado de **esquizofrenia catatónica**.

¿Es posible llegar a un diagnóstico siquiátrico que establezca lo que es **normal** en la integridad humana?

He aquí una experiencia que nos relatan Christian Barnard y su equipo:

"David Rosenhan y sus colegas adoptando falsas identidades, retaron el diagnóstico y el tratamiento convencional de las enfermedades mentales en 1973, dejándose encerrar en varios hospitales mentales de Estados Unidos. Falsificaron información sobre sus supuestas molestias e hicieron creer que oían voces, pero dando informes verdaderos sobre su historia personal pasada y sobre sus circunstancias actuales. En 11 de los 12 hospitales estos impuestos pacientes fueron diagnosticados como esquizofrénicos e internados en unidades siquiátricas por su anormalidad simulada. Una vez dentro, sin embargo, Rosenhan y sus colegas dejaron de simular síntomas siquiátricos y cada uno se comportó tan normalmente como le fue posible en todo momento. Sin embargo, a pesar de su demostración de equilibrio mental, no se detectó a estos pacientes. Cada uno de ellos fue finalmente dado de alta con el diagnóstico de

1 *Estaba en un conventillo playero.*

esquizofrenia en remisión, después de haber sido hospitalizados una media de 19 días. En ningún momento nadie del equipo hospitalario se dio cuenta de que había internado a una persona perfectamente normal en un manicomio. Fueron las esposas y maridos o los colegas de estos pacientes los que consiguieron que fueran dados de alta".

Hoy se cuestiona en el seno de las entidades siquiátricas lo que es normalidad y lo que es locura: los especialistas trabajan con nuevos criterios y prolija cautela.

También se ha especulado acerca del tamaño del cerebro con relación al genio, y, desde luego, se ha afirmado, reiteradamente, que es mayor que el de un hombre corriente. ¿Hasta dónde ésto es verdad? El cerebro de Lord Byron -de acuerdo con la medida de su cráneo, exhaustivamente estudiado- pesaba aproximadamente, 4 libras y 4 onzas. Pero hay evidencias de que muchas personas de gran talento tuvieron cerebros con un peso muy por debajo, en tanto que otras ignoras lo tenían con un peso mayor.

Estructuralmente no existen indicios en la víscera, de talento o genialidad. Se han encontrado coincidencias en cerebros de personas de un cociente intelectual de 80 y de 180. Contemplando la frialdad estática y deleznable de un cerebro en una mesa de disección nada podremos discernir acerca de las posibilidades intelectuales de quien lo poseyó.

Se habla del cerebro de un criminal nato que era más voluminoso que el de Leonardo da Vinci.

Pero en fin ¿qué es el genio? Callemos ante el misterio.

Un miserable, en la loca embriaguez de sus excesos, quiso ver el seno de su madre para conocer la fuente que lo nutrió; pero al mirarlo sólo encontró un sangriento amasijo de tejidos sin perfume. Tal sorpresa nos da la disección profana del cerebro, aún si perteneciera a un genio. Descubierta la víscera pensante y creadora, nada nos dirá del cúmulo de sueños que recorrieron sus ya dormidas fibras y el mundo de belleza -otro mundo mejor- que se ocultó en cada sombra gris.

Ahora, dejemos dormir en la cerrada bóveda del cráneo la creación luminosa donde es posible elevar un nuevo cielo, y exaltemos con fe, y enamorados del soplo que pasa en cada amanecer de la conciencia, la poesía pura, la mejor la que lleva al hombre a interrogar a Dios sobre la inmensidad arcana y al mismo Dios deleitarse ante la majestad de su propia creación.

POESIA Y NEUROSIS

La poesía no sólo está en el hombre: está en la vida. Todo vibra con sus cantos. Trema en el agua, murmura en los follajes, brilla en las constelaciones, se detiene en la mirada de la amada, se remansa en la sonrisa del niño, se mistifica en la ternura de la madre, se eterniza con la majestad de Dios. Y el

poeta la capta; la sorprende. Y la vierte después en palabras musicales.

Sólo el poeta puede llegar al encanto de su secreto profundo por obra de un milagro de la vida. Porque el poeta es quien tiene el secreto escondido.

Así, por lo menos, lo creía Platón, cuando afirmaba:

"El poeta es cosa ligera, voluble y sagrada; no cantará nunca sin la intervención de un transporte divino, sin un dulce furor. Lejos de él la razón; desde que quiere obedecerla no produce ni más versos ni más oráculos."

Y nos habla de esa fuerza divina que mueve la creación poética.

"Los poetas no crean su arte. Un dios, el dios que subyuga el espíritu los toma por ministros. Quiere, quitándole el sentido, enseñarnos que ellos no son los autores de todas esas cosas maravillosas; semejantes a los sacerdotes de Cibeles que jamás ejecutan sus danzas a sangre, los poetas, en tanto que su alma está tranquila y que conservan el uso de la razón, son incapaces de producir nada de maravilloso o de sublime. Es únicamente cuando, enardecidos por la armonía y el ritmo, entran en el delirio, cuando componen y levantan nuestra admiración."

Para el poeta la creación es un hecho doloroso y angustiante y muchas veces detrás de una obra genial hay todo un mundo de misterios estremecientes. Poemas formidables son obras del dolor. Fácil es verlo a través de la patografía de muchos de estos creadores. Miedo y dolor campean, entonces, en el temblor de la creación.

Porque el dolor crea en nuestra vida inquietudes y desorientaciones; le tememos, y ese miedo se hunde en nuestra conciencia como una espina terca capaz de llevarnos al ámbito inmovible de los delirios. Como se ha afirmado muchas veces quien no siente miedo al dolor es un ser anormal. Pero el dolor es tanto más intenso o terrible cuando más ignoremos sus consecuencias ulteriores. A una mujer le atormenta con mayor pertinencia e intensidad la gastralgia súbita o la odontalgia impertinente que todas las torturas a que la somete su maquilladora para embellecerla.

El miedo es el gigante negro de Mira y López; el dolor, su vástago mayor. Y así, el ilustre siquiatra español, autor de **Los cuatro gigantes del alma** afirma con certeza:

"Mentira y timidez y pesimismo; hipocresía y aburrimiento, tan sólo frutos son del negro árbol del miedo".

Y es el miedo, entre otras cosas, lo que conduce al antro tenebroso de las fobias.

La **fobia** es un miedo intenso o irracional a un objeto o situación particular.

Muchos que sufren **fobias** se dan cuenta de la irracionalidad de sus temores, pero no pueden controlarlos, y es esta convicción lo que aumenta su ansiedad. Cuando son objetos externos los que la provocan (una cucaracha, un ave agorera, una sierpe), el fóbico trata de evitarlos, pero lo que en realidad está evitando es su propio yo. Y ese enfrentamiento consigo mismo resulta hartamente doloroso.

De nuevo nos reafirma Mira y López:

"Desde el punto de vista teórico el Miedo ejerce su dominio sobre todo cuando existe en el ámbito sico-individual. Cualquier dato idea o impresión vivencial puede convertirse (directa o indirectamente) en un estímulo servidor, su objeto o agente. Es así como hombres geniales han sentido miedo ante cosas tan inocentemente inofensivas como una manzana (Lord Byron), una cucaracha (Strindberg) o un lazo de seda (Flaubert). Tales miedos se acostumbra a ser denominados **supersticiosos**, y si se generalizan toman un fin de figuras humanas que afectan grandes comarcas".

Pero es que el miedo nació con el hombre, cuando arrecido en lo hondo de la caverna caliginosa, en la madrugada de su existencia, pobló su ambiente, en la orfandad de las aparentes posibilidades de su mundo troglodita, con imágenes fantásticas, implacables y aterradoras.

Los hombres sufrientes, tocados por las zarpas rampantes de un martirio sin nombre, antes que quejicosos, son irascibles. Porque muy en lo hondo, en la noche de los tiempos, del negro vientre del miedo brotaron las rojas fauces de la ira", y esta lleva al estancamiento, es decir, a un grado tal de plenitud, que no se puede expresar: se empoza y le da paso al odio. Por eso Mira y López define al odio como "La cólera en conserva", siguiéndose como el cuerpo a la sombra".

Hasta "el gigante rosado del amor" tiene sus vástagos monstruosos, los celos, engendrados de infiernos y protervias.

Amar es muchas veces, pesados menester. No olvidemos todo lo que tiene el amor, en su acepción erótica, de tánico.

Hay un desolador y extraño maridaje entre el amor apasionado y la muerte. A veces yace en el hombre un sordo deseo de morir en aras del amor. Y todo en el amor conduce a un escondido canibalismo mental: el beso profundo, el éxtasis casi letal, el mordisco acaraciente, el deseo de fusión frenética.

"Me la comería a besos",

dice el amante en los aspavientos de su pasión, y es cosa sólita que ante el dilema del amor imposible y deseado en las desolaciones de las noches

dilatadas, se oiga esta expresión; "Vale la pena morir por ella" o "por él". Y así, las grandes tragedias de amor terminan con la muerte de los amantes.

"La muerte chiquita", le llama Lorca, con metáfora genial, al orgasmo, que evoca, cuando los amantes caen en deliciosa hesitación, la muerte. Allí quedan los dos, con palabras de Camille Mauclair, como sus propias estatuas yacentes, evocadoras de la tumba, pues se dirían cadáveres, a no ser por el leve temblor de sus respiraciones. Cuando se torna a la realidad hay una suave corriente de ternuras que, en algunos anormales, transfórmase en asco.

Por dolorosa que nos sea esta afirmación, que trucida la flor romántica cultivada en la gleba del alma, todo en el amor evoca una hundida raíz de sólito sadismo. Se reconoce desde que Freud afirmó que el primer placer humano es canibalesco, presente ya en la etapa psicológica del mamón -primera de la sicología del recién nacido- cuando el niño muerde el pezón materno y a su boca llega, como cálido chorro de vida, la maravilla de la leche materna. Por eso en el niño que nunca mamó hay una etapa frustrada de su formación síquica.

Hasta el humorista que parece tomar a chiste la vida y ofrece como regalo confortante la risa, hay, en muchos casos, fulgores aberrantes del gigante negro.

"Cuando se explora detenidamente a nuestros humoristas -nos afirma una vez más Mira y López- resultan en su mayoría seres hipocondríacos...ciegos de envidia y de odio. No se mete con lo que quiere si no con lo que odia..."

TORMENTAS DE LA SIQUIS

Hay temperamentos expansivos, para los cuales el mundo parece ser una oferta de deleites, los hay depresivos. Estos son amorosos de la melancolía, la tristeza mórbida y pueden, incluso, llegar a un grado de desgana de la vida. Entre ellos se cuentan los grandes suicidas de la historia. ¿Cuáles son las sicopatías más frecuentes entre estos paradigmas que van a ocupar un puesto en este ensayo?.

La hipocondría.- Es una respuesta neurótica a las angustias de preocupantes secuencias porque los hipocondríacos están realmente enfermos. Su raíz es la preocupación, siempre morbosa, donde cualquier signo se transforma en una peligrosa enfermedad en su conciencia. Son los cirróticos imaginarios, los cancerosos que promueven su mal con neurótica pertinacia, víctimas final de la histeria.

Hacen empero, de la precariedad de su salud una fuente de interés para atraerse la atención de los demás. A través de este interés buscan la simpatía.

Más seria es la **neurosis depresiva**: Surge después de un trauma síquico violento (pérdida de un ser querido, frustraciones, fracasos) o de un dolor

moral; pero la valoración de estos acontecimientos no está de acuerdo con la reacción que provoca. El enfermo vive sólo su realidad sugestiva y la vida adquiere tonos sombríos y pesados. Este morbo arrastra hacia el alcoholismo o la drogadicción y hasta puede desembocar en la locura. Su meta infausta puede ser la **manía depresiva**, donde se alternan las crisis depresivas con las maníacas. Estas se presentan en forma de ataques peligrosos.

La **paranoia** ha sido llamada la locura de la inteligencia. Se caracteriza por tener un sólo núcleo delirante; por lo demás es un ser aparentemente normal y brillante, hasta el extremo de que suele engañar a los que le rodean. Por lo general son los suyos delirios de grandeza. El tipo ejemplar de paranoico es Don Quijote de la Mancha, la creación genial de Cervantes, quien sólo deliraba cuando tocaban al tema de la andantesca caballería, y en los demás mostraba luminosa lucidez.

Paranoicos famosos han perturbado la historia y han concitado hechos catastróficos. Otro delirio frecuente en los **paranoicos** (y recalcamos el sufijo **oides**) es el de referencia.

"Los complejos de inferioridad intensos y los objetivos elevados de forma no realista son los verdaderos causantes de la reacción paranoide".

La **esquizofrenia** es otra cosa y estima un verdadero deterioro mental. Independientemente del grado de cultura prevalente, una de cada cien personas padece de esquizofrenia.

La reacción esquizofrénica es una manera equilibrada para tratar con un mundo de locos, según R.D. Laing.

La forma de pensar del esquizofrénico no se ajusta a la realidad. Sus percepciones son desordenadas y no responden a los estímulos normales.

Desde los síntomas más atenuados el esquizofrénico pasa a etapas completamente regresivas que lo llevan a la hebefrenia: se hunde en un mundo de tonterías.

Presenta delirios de persecución y de grandeza (**esquizofrenia paranoide**) y peligrosas alucinaciones que pueden llevar a actos de violencia.

Hay la que se ha llamado **esquizofrenia catatónica** en la que el enfermo permanece en posturas fijas, estatuarias, céreas o en estado de trance durante largos lapsos. Pero también puede entregarse a actos violentos cuando es presa de una sobre actividad o una exagerada excitabilidad.

La **emoción** es el crisol donde se gestan todas nuestras acciones vividas y admirables. Nos lleva al éxtasis y al edén. Puede hundirnos también en un abismo insondable de pesares. Y puede ser letal.

"Las emociones nos conducen -y ahora nos citamos- aún en contra de nuestra voluntad; rigen nuestras creaciones y configuran

nuestro odio y nuestro amor. Y son incontrolables, como los mares que se desbordan por la última Thule, y poderosas, como las riadas después del turbión. El hombre de acción, el artista, el poeta, está en continua exteriorización de sus emociones".

("Un raro extravío de amor" Coloquio (supl. de El Siglo)
8 de abril de 1989).

MOVIMIENTOS POETICOS ANARQUICOS

Después de la primera guerra mundial la humanidad parecía desconcertada, enloquecida y cayó en un caos de desaciertos que parecía dar al traste con nuestro mundo. Pero el caos se organizó, la gente recuperó su sensatez y hasta el hombre pudo resistir otra catástrofe peor con amenaza de destrucción total del planeta de Dios. Surgieron empero, desde principio de siglo movimientos culturales nuevos.

El primero de ellos, esencialmente pictórico, fue el **cubismo** cuya paternidad se reparten Picasso y George Braque.

Es cosa sabida que el nombre de **cubismo** para designar este movimiento surgió en 1908 en París ante un paisaje que Braque había mandado al **Salón de Otoño** , donde las figuras semejaban sólidos geométricos.

Según Leonello Venturi, el pintor Henry Matisse observó que dicho oleo estaba concebido como **pequeños cubos** y así nació el nombre para este tipo de pintura.

El cubismo, a través de los genios inspiradores, y muy particularmente ese Pablo Picasso excepcional, ganó muchos discípulos entre los que podremos mencionar a nuestro Jaime Colson (en una de sus etapas triunfales) y su joven discípulo, el infortunado Rafael Faxas.

Después del 1925 viene su estragamiento.

El cubismo se incorpora, con escándalo plebeyo, al arte mobiliario, cuando sustituye, negativamente, el **modern styles** , estimado como idóneo para muebles baratos de barberías barriales, en París. Se crearon entonces, muebles grotescos que movían a risa. Pero ya para esa fecha Pablo Picasso había abandonado el movimiento e incursionaba en otras aventuras artísticas.

En el mismo 1908 apareció **dadá** que se tiró más hacia la revolución de la literatura, y, esencialmente, la poesía.

Fue creado por el poeta y escritor rumano Tristán Tzara, quien lo definió como un delicioso malestar, (**pathos de evasión**) que sentían artistas y poetas. Aparentaba no parecerse a nada de lo existente hasta entonces.

La palabra **dadá** , de abolengo gálico, fue encontrada al azar en un diccionario, el 8 de febrero de 1908, mientras Tzara utilizaba un corta papeles, y significa, más o menos, **caballito de juguete** . Ocho años después de este

hallazgo el 28 de julio de 1916, el poeta publicó: **La primera aventura celesta de M. antipirina**, documento fundamental y desconcertante del **dadatismo**.

Dadá convivió con algunos movimientos que se le parecían, lo que llevó a su creador a negar todo fondo común con otra tendencia de vanguardia. Pero le dio una absurda motivación a su acción revolucionaria cuando afirmó, en la revista **Merz**, de Hannover, que el movimiento era **la materialización de su asco**: que sólo cuentan para él **la indiferencia activa, la espontaneidad y la relatividad**.

"Ni retoñar intelectual ni modernismo: encuentro inexacta la afirmación de que **dadatismo, cubismo y futurismo** descansan en un fondo común".

Pero el movimiento no se quedó detenido en su parvo ámbito de Zurich: saltó a New York y más tarde Picabia lo introdujo en España, a través de Barcelona.

A partir de 1918 se hizo estridentemente escandaloso en Alemania (Berlín, Colonia y Hannover), hasta que llegó a París, donde derivó inconscientemente hacia el surrealismo.

El foto collage y el foto montaje fueron inventos del dadatismo y surgieron en Berlín.

El foto collage, o, simplemente, **collage**, es una especie de mesa revuelta en la que con fragmentos de fotografías se logra construir el montaje de composiciones absurdas. Hoy los publicistas se benefician generosamente del **fotomontaje**.

Pero el **collage** tiene sus antecedentes: los pintores solían añadir a sus oleos periódicos y todo tipo de elementos novedosos y, a veces, admirables. Sobre todo los **cubistas** apelaron reiteradamente a este recurso, como se aprecia en obra de Braque de 1912 y de Juan Gris, en 1913. También el **futurista** Ardengo Soffice lo utilizó en un bodegón que fechó en 1914.

Una graciosa composición en **collage** constituyó la portada del catálogo correspondiente a la exposición del Salón Dadá, celebrada en París en 1922.

Esta primera **Exposición Dadá** se efectuó en Alemania, con el lema: "El arte está muerto". Se exhibieron 174 obras.

Aquella exposición resultó escandalosa por las extravagancias de sus expositores: una mascarilla, con un ojo bizco, de Ludwig van Beethoven, a la que se le adicionaron unos largos bigotes; una Gioconda con mostachos (ocurrencia de Duchamp), maniqués repletos de aserrín, insinuando a través de hendeduras en el vientre, y otras lindezas por el estilo.

Entonces surge el **futurismo** que medra entre el **cubismo** y el **dadatismo**, vociferante, como si fuera parte de éstos.

El jefe del **futurismo** fue el poeta y pintor italiano Félix Tomás Marinetti.

La primera exposición futurista ocurrió en París, en 1912. Al mismo tiempo

los pintores italianos que figuraron en el salón lanzaron un **Manifiesto** que firmaron: Boccioni, Balla, Russolo, Carrá y Severini.

En el mismo año el músico Balilla Pratella compuso la que se llamó ópera futurista, titulada **El aviador Dro**, donde elogiaba no sólo el aeroplano sino lo que él llamó el **heroísmo aéreo**.

Pero en 1914, en plena vigencia de la primera gran guerra, Boccioni crea la palabra **modernolatría**, que hace precaria fortuna.

El futurismo no creció raudamente, a pesar de las ansias de novedades propias de la época. Marinetti consideraba **futurista** a todo el que escribía de una manera anárquica y confusa, y así en el periódico *Le Futurisme*, publicado en Milán el 11 de enero de 1924 insertó su: **Le Futurisme Mondial: Manifeste a París** donde dio una lista de personajes que nada tenían que ver con el movimiento, tales: Cendrars, Cocteau, André, Salmón, Max Jacob y Jules Supervielle, entre los escritores triunfantes en Francia; los poetas surrealistas Aragón y Bretón; Tristán Tzara, caudillo del **dadatismo**, y a los hombres de *L'Esprit Nouveau* destacando al arquitecto Le Corbusier.

Nada más lejos del **futurismo** que este grupo heterogéneo, entre los que algunos, como es el caso del aludido Le Corbusier, habían abominado tempranamente de la tendencia, al expresar que "el **futurismo** era peligroso por su dinamismo". Y al líder **dadá** que **blasfemó** públicamente en contra del futurismo.

Rusia tuvo en tiempo del zarismo un movimiento poético conducido por jóvenes muy talentosos, entre los que se encontraba Maiacovski, joven de gran visión, al que los periódicos llamaron futuristas. Pero nada tenía que ver con el movimiento de Marinetti, aunque éste, engañado por el nombre, viajó a Rusia en 1914, con el pretencioso propósito de ponerse en contacto con sus discípulos eslavos. Empero, sufrió un desengaño cuando el propio Maiacovski se apresuró a negar públicamente "toda influencia de los futuristas italianos y todo paralelismo literario".

Se trataba, si de una lírica valiosa y revolucionaria, que alcanzó repercusiones, mundiales, hasta el punto de que llegó a influenciar en México, al **estridentismo** de Maple Arce. Este movimiento fue de los que floreció en 1910 durante el fermento de la Revolución. El **estridentismo** fue avistado como una locura y se extinguió con el fracaso. Su cultor orientó su rica lírica por otros caminos.

En su primera época, el futurista Francisco Picabía se sitúa entre esta escuela y el **orfismo**. Su amigo Marcel Duchamp es, desde sus primeros pasos, más mecanicista. Tanto Picabía como Duchamp fundamentan su fama en el papel que desempeñaron, juntamente con Harp Arp, con Mancray (fotógrafo y pintor) y, más tarde con Max Ernst, en el movimiento **dadá**.

Por fin nace el arte **abstracto**, enemigo de la anécdota, de lo formal; arte puro del color y de la plastia. Las tendencias más abstractas de la pintura nacen en Rusia, precisamente uno de los países que menos tradiciones pictóricas tiene en Europa. Después de una ligera etapa en la que las influencias de Leger son ostensibles en su pintura, Kasimir Malevich, en 1913,

llega a lo que se ha llamado **supramatismo** y que significa: librar al arte del peso inútil y el objeto, "por medio de la fórmula de la búsqueda del cuadrado.

Los cuadros **supramatistas** "se limitan a una disposición más o menos armónica e intencionada de paralelogramas". De tal manera se tiende a lo geométrico perfecto en el que se da el caso de que Alexander Rodchenko traza los dibujos de sus oleos con regla y compás, en tanto que surgen nuevas tendencias, como el **geometrismo elemental** de El Lissitzkij y el **constructivismo espacial** de Peosner y Najum Gabo.

Posteriormente un úcase ideológico del arte es impuesto por J. Danov, quien condena todo esto que él llama "concepto abstracto y arbitrario del arte", y afirma, taxativamente, que el arte debe tener una finalidad concreta. Y esta finalidad no era otra para buen entendedor, que un proselitismo que se entregue ciegamente a la obediencia de las consignas del Partido.

El J. Danov francés fue Laurent Casanova quien propugnó una pintura social que realiza Andre Fongeron en una experiencia controversial de muy discutidos resultados. La pintura abstracta, empero, no arraiga definitivamente hasta que surge el llamado abstracismo puro con el **neoplasticismo** de los holandeses Piet Mondrian y Theo van Doesbur, que imponen el "geometrismo más férreo, glacial e insuperado". Portavoz de este movimiento fue la revista De Stijl, fundada en 1917.

Mondrian es la quinta esencia del quietismo iconoclasta.

En el mismo 1917 se formó en París el grupo de los llamados **neofauves**, casi todos españoles o de origen español, el cuan encontró muy buena acogida en las páginas de los **Cahiers d'Art** que dirigía Christian Lervos. Fueron corifeos principales de este grupo: Francisco Cossio, Francisco Boris, Ismael de la Serna y Hernando Viñes.

En Madrid surge Cossio como uno de los mejores pintores españoles contemporaneos, sobre todo en el manejo de la técnica. Luego aparece un grupo de pintores enmarcado en escuelas imprecisas y que Benet llama "valores polémicos", y entre los que menciona: en Francia, Maurice Assesin, Christian Berard y Roland Oudot, y en España, Alfredo Sisquelba (realista) y el barcelonés Miguel Villa.

En 1934, con escándalos de muchos e indignación de los círculos artísticos, apareció en la **Nouvelle Revue Francaise** un artículo de Maurice Sachs titulado: **Contra la pintura de hoy**. Era demoledor y hacia tabla rasa de toda las manifestaciones del arte pictórico contemporáneo.

Uno de los movimientos polémicos más extensos, dentro de la calidad y la fidelidad al principio artístico, es el de los **valores de contactos pulimentados**, de carácter universal, con vigencia especial en Alemania e Italia, y surgido entre los años 1918 y 1925. Al respecto dice Benet.

"Presenciamos, pues, el desarrollo de otra convención que desembocará en apostasías más aparentes que reales, como la de un Chirico o un Dalí, artistas de raíz académica que intentan

volver al redil académico. En cuanto a España, ese **neoverismo** produce, ya desde 1910 (por tanto en tiempos anteriores a su desarrollo como **engagement**), el potente y voluntario ejemplo de Felipe Elías".

Chirico, dentro del **post futurismo** italiano, tiene un preponderante papel. Como poeta recarga su pintura de valores oníricos que vienen, no de las pesadillas, sino de los aromosos jardines del ensueño. Además de pintor y poeta, era dueño de una espléndida cultura; en Munich, donde se educó, se llenó de Wagner, de Nietzsche y, sobre todo, del autor de paisajes desolados y patéticos, Boecklin, y del arte **trascendentalista** de Klingen. De estas reminiscencias, y de las copias de Piero della Francesca, nacerán sus plazas con pórticos solitarios que Chirico llama **pintura metafísica**.

Si en esta pintura de Chirico no se puede comprender el **surrealismo** ni el **realismo mágico** de Dalí y Tanguy.

El movimiento más intenso de principio de siglo fue el **surrealismo**. Se puede ubicar entre estas dos fechas: 1918-1930. Un grupo de franceses se reúne en torno a Andrés Bretón y entre ellos poetas auténticos como Robert Desnos y Paul Eluard. Pero muy pronto, como enjambres de insectos hacia la llama, vienen de todas las latitudes, poetas jóvenes, muchos adolescentes aún, como al conjuro de un llamado mágico.

Son muchos: George Limbour, André Masson, Joseph Delteil, JA Boiffard, Jean Carive, Antonin Artaud, Matías Luberck, Pierre Naville, Marcel Noll, Georges Malkine, Maxime Alexandre y otros.

Los surrealistas soslayan la realidad y abren las compuertas de la subconciencia. Campean por el mundo mágico de los sueños, los cuales se complacen en describir. Tal es el caso de: Giorgio de Chirico -el gran pintor- André Bretón y René Gauthier.

"Una epidemia de sueños cayó sobre los surrealista -dice Luis Aragón- son siete u ocho que no viven más que para esos instantes de olvidos, en los cuales las luces apagadas hablan inconcientemente ahogados en plena tierra".

Así, tanto Paul Eluard como Pierre Reverdy están en continua exaltación de la irrealidad de los sueños. Y otros se entregan, con ardorosa pasión, a la escritura automática: Marcell Noll, Robert Desnos, Benjamín Peret, George Malkine, J.A. Borffard, Max Morise y Louis Aragón.

POR EL MUNDO DE LOS SUEÑOS

"Soñar no cuesta nada", dice la conseja, y todos soñamos. Cuando en la tranquilidad del sueño se cierra la conciencia, los complejos subconcientes quedan libres y se recrean en los ensueños.

Durante el sueño -en la aparente placidez del dormir-, lo mismo que el

corazón, el cerebro permanece activo. Es más, al cesar las informaciones que nos llegan por los sentidos, el cerebro se programa de nuevo y elimina toda información perturbadora.

Los sueños de la fase profunda se olvidan y nunca asoman al recuerdo, no así los ensueños del sueño superficial. Por eso muchas personas creen no soñar nunca, Acciones impulsivas, como la actividad sexual y la agresividad, se inhiben durante el sueño mediante algún mecanismo cerebral que si se interrumpe, puede crear alucinaciones ulteriormente en la vigilia.

La serotina, sustancia química cerebral, puede ser culpable, con ocasión de su deficiencia, de transgresiones a esta actividad.

"La vida está hecha -dice Shakespeare- de la misma madera de que se hacen los sueños". Esto es, los materiales del sueño están en la realidad. Pero con harta frecuencia se deforman y así surgen las pesadillas.

Saben los siquiátras, desde las afirmaciones de Freud, que los sueños son experiencias de nuestras vidas, perturbados de acuerdo con nuestras propias emociones, y afloran como símbolos reveladores de neurosis y complejos peligrosos.

Hay que enfatizar lo que del sueño dice el humanista eminente médico hispano Gregorio Marañón:

"El sueño no se equivoca jamás. Y no porque presenta la realidad sino porque la crea".

HISTORIA Y CARACTERES DEL SURREALISMO

El primer peldaño del **surrealismo** es el **dadaísmo**. Por eso copió algunas de sus extravagancias.

El surrealismo surge, empero, como una evasión como un deseo de escapar de la realidad, de ir más allá de la realidad, por encima o por debajo de ella, (por eso se le llamó **superrealismo**, también) pero fuera de ella. Y para estar fuera de la realidad se podía volver a sí mismo, al **intra yo**, a los cármes del alma que Freud acababa de descubrir.

Los **surrealistas** cedieron la palabra al subconsciente. "La poesía ha de conducir a alguna parte", decía Andrés Bretón, el jefe del movimiento.

Los surrealistas, según el Dr. Oriol Anguera "intentan realizar una transformación total de la vida" y agrega:

"El surrealismo pretende desbordar el arte e inundar toda la actividad humana. El surrealismo es, -según ellos- nada menos que todo esto: una nueva concepción del mundo, un nuevo instrumento científico, un nuevo método de acción, una teoría del arte, el promotor para el bienestar del proletariado".

Todo ésto podía lograrse rompiendo moldes, sin pensar nada, y hacer brotar, de manera espontanea, automática, el subconsciente. Muy bien lo expresa Orol:

"Ninguna regla. No buscar nada. Si se trata de escribir un poema recoger la catarata de palabras y de imágenes que salgan a uno. Las que surjan espontáneamente, sin pensar. A la mayor velocidad escribirlas, ipso facto, sin correcciones, sin enmiendas".

Lo irracional y el automatismo eran las reglas.

Tomás Bretón nos da la fórmula en su célebre documento:

"Después de haberos instalado en un lugar lo más favorable posible al recogimiento del espíritu sobre si mismo, haceos servir recado de escribir. Entrad en el estado más pasivo o receptivo que podáis. haced abstracción de vuestro genio y de vuestro talento de los demás. Repetíos que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a todas partes. Escribid rápidamente sin asunto preconcebido, tan rápidamente que no recordéis lo escrito ni os sintáis tentado a releerlo. La primera frase vendrá por si sola; tan cierto es, que a cada instante hay una frase extraña a nuestro pensamiento consciente que lo único que le falta es que la pronunciamos".

Los **surrealistas** satirizan la civilización con crudelísima saña, porque esta tiene cánones que esclavizan al hombre y lo agarrotan dentro del llamado mundo consciente o racional.

Los primeros surrealistas se guiaban, de manera consciente o inconsciente, por las premisas de Freud, y obedecían a la liberación desesperada de los deseos retenidos en el espacio temporal, es decir, provenientes de la subconciencia y almacenados allí desde la remota niñez. Esto se hizo patente en los versos y en la pintura, donde los artistas reproducían, a color y con fidelidad desconcertante, materiales del sueño. Las florestas del ensueño surgen así, alternando con las imágenes del Báratro de la pesadilla.

El pintor Ives Tanguy escribió, en un artículo titulado **Ou va la peinture**, publicado el 22 de mayo de 1935 en **la Revue Commune**:

"...mi pintura no debe dejar de ser lo que siempre ha sido: pura intuición. Cuando comienzo un cuadro ignoro lo que va a devenir. Una forma nace sin que yo busque comenzarla. Otras formas las siguen; el todo se encadena fuera de mi intervención consciente. Yo no tengo jamás idea de conjunto, yo no veo el cuadro antes de haber dado mi último golpe de pincel. Entonces el cuadro se revela y me revela a mí mismo.

Entre las tonterías que realiza el **surrealismo** están las posibilidades descubiertas por Bretón con los titulares de los periódicos enhebrados a la manera de estrófas, como se ve en el siguiente ejemplo.

Una explosión de risa
de zafiro en la isla de Ceylán.
Los más bellos rastros
Tienen el tinte marchito
Bajo los cerrojos
Sabed que
Los rayos ultravioletas
Han terminado su obra
Breve y buena.

Pero también, vanguardistas que sumergen su recuerdo en el **simbolismo** -con hondos resabios gongorinos- no esquivaban naufragar en el mar de la metáfora radiante. Ese predominio de la metáfora provoca el que poetas auténticos, subconscientes o no, como Paul Eluard, el más destacado de los poetas surrealistas y uno de los auténticos de las últimas generaciones de Francia, nos regale esta joya:

Su cabellera de naranjas en el vacío del mundo, en el vacío de las vidrieras pesadas de silencio y de sombras donde mis manos buscan su reflejo.
La quimérica forma de tu corazón y mi amor que se parece a mi deseo perdido. ¡Oh, suspiros de ámbar, sueño, miradas! Pero tú no has estado conmigo siempre. Mi memoria todavía se oscurece de haberte visto venir y partir. El tiempo emplea, como el amor, palabras.

Automatismo encantador de auténtico poeta deslumbrante. De esta manera, como señala Osvaldo Svanascini en su artículo **La metáfora en el superrealismo**, no pocas imágenes de poetas que nada tienen que ver con el surrealismo, hacen verdadero contacto con el mismo. Y cito:

Que se mire la vida ir a sus citas
desde la primera paloma de la mañana
hasta la noche negra de los libros
Supervielle.

Y más exactamente todavía, algunos fragmentos del poeta Rafael Albertí.

lectuales al lado de la Patria y que firma la gran mayoría de la intelectualidad francesa. Pero los surrealistas se declaran a favor de los rebeldes, con lo cual se ponen, aparentemente del lado de los **comunistas**, que también favorecen a los rifeños.

Esta coincidencia en el caso de Abd-el-Krim no quiere decir que los surrealistas se identifiquen con los comunistas, aunque algunos, como Louis Aragón viajaron a Rusia y regresaron catequizados.

Se hacen los surrealistas árbitros del insulto y la blasfemia. Así un día publican una lista exhaustiva de payasos entre los que mencionan a: Julián Brenda, M. Thiers, Goethe, Paul Fort, el abate Bremond, el autor de **Rien que la terre**, Raymundo Poincaré; Gryp, el pastor Sonlié, André Maurois, Ronsard y muy especialmente, Brenda.

El Barón Seillères es, para ellos, un palafrenero, y André Gide ni siquiera un palafrenero o un payaso, sino un emporcador.

Pero el escándalo se hace mayúsculo cuando en un homenaje a Anatole France lo proclaman como "una nauseabunda carroña".

He aquí lo que sucedió en uno de esos espectáculos increíbles y enojosos, (aún atisbado a la distancia), celebrado el 15 de febrero de 1919 en el Salón de los Independientes. Se anunció que Charles Chaplin -el genio pantomímico del cinematógrafo, entonces en el cenit de su gloria- aparecería en una de las noches espectaculares. El público acudió en buen número henchido de curiosidad. Empezó el acto y se leyó un indecente Manifiesto escrito por Picabía que, afortunadamente, nadie entendió porque lo leyeron, en diversos tonos y estridencias, diez personas. En el desconcierto general se oyeron voces que demandaban la presencia de Chaplin. Entonces se apagaron las luces y se desencadenó una tempestad de calderillas, y para mejor dar en el blanco se encendieron las luces y se arrojaron huevos contra los rostros mientras se afirmaba que eran muy decorativos.

Los culpables del escándalo fueron enjuiciados y André Bretón dijo ante sus jueces.

"Señor Presidente del jurado: en este valle de lágrimas y de miserias, la verdad es que todos somos unòs cerdos. Uno más, como nosotros; otros menos como ustedes los majistrados, pero ante la infinita bondad de Dios..."

El orador fue interrumpido por las campanillazos de los indignados jueces.

Se había logrado lo deseado y algunos surrealistas iban gritando: "Hay que abandonarlo todo; la mujer, los hijos, la amiga...nada se debe respetar. Sólo lo imprevisto, la sorpresa, el puro deseo".

Entonces se entroniza una pasión iconoclasta; el derribamiento de los ídolos desde sus propios pedestales. ¿Dónde están las glorias de Francia? ¿Baudelaire? Es necesario escupir después de pronunciar, su nombre. ¿Mallarmé? ¿Gide?. No, Freud, sólo Freud; y Lautremont.

Hay dos clases de escritores -dicen-: los payasos, como Racine, Rabelais, Poincaré, Montaigne y Ronsard; y los sepultureros como Goethe, Víctor Hugo y Lamartine.

Y ante la pregunta: ¿Y qué es Gide? ¿Payaso o zacateca? Responden; "Ni una cosa ni otra, sino un **enmerdeur**". La palabra **merde** estaba en todas las bocas surrealistas.

Otro día los surrealistas la emprenden contra Anatole France, que era entonces una gloria nacional, profanando su memoria mediante la fingida presentación de su cadáver putrefacto.

Lo propio hizo Salvador Dalí en España con el cadáver de Angel Guimerá, según nos cuenta él mismo:

"Una tarde, a principio de otoño, Gala y yo partimos para Barcelona. Había sido invitado a dar una conferencia en el Ateneo, y decidí ensayar mis facultades de orador y poner a prueba, de una vez por todas, mi capacidad para agitar al público. Entré en la materia de mi discurso con una breve y vibrante apología del Marqués de Sade, que presenté como contraste la degradante ignominia intelectual de Angel Guimará que había muerto pocos años antes y era el más venerado y respetado de los literatos y patriotas catalanes. Llegando a uno de los puntos críticos de mi discurso dije con dramático énfasis: "Ese gran pederasta, esa inmensa putrefacción velluda que se llamó Angel Guimerá.." En ese momento me di cuenta de que mi conferencia había terminado. Apoderóse del público una histeria completa. Arrojáronme sillas y, sin duda alguna, me habían hecho papilla si no hubiesen entrado los guardias de asalto a protegerme de la furia de la muchedumbre. Los guardias tuvieron que rodearme hasta la calle donde me metieron en un taxi. "Es usted muy valiente, díjome uno de ellos. Creo que en esta ocasión me conduje realmente con gran serenidad, pero el verdadero valor lo mostraron los guardias que recibieron los pocos golpes que me dirigieron".

Pronto, en el camino de las extravagancias, descubrió Bretón el Oriente, con su Buda Iluminado y su Dalay Lama, apasionante por la bruma de misterio en que venían envueltas todas las cosas orientales.

En la **Revolución Surrealista** se publicaron artículos de alabanza para el Gran Lama y el nombre de Asia se repetía con alabadas vehemencias.

En 1925 los surrealistas llegan a Madrid con sus gritos estentóreos. Bretón ha opinado que donde quiera que lleguen deben sembrar las ruinas para que de sus escombros surja el Renacimiento. Entre los que han llegado a la capital de España está Aragón, distinguido ya por sus aspavientos comunistas y su apoyo a la llamada revolución cultural.

En la Residencia de Estudiantes, a donde se le ha invitado, dice lo siguiente:

"Yo no trabajaré jamás. Mis manos son puras, Maldecid la ciencia, hermana gemela del trabajo. ¡Conocer! ¡Habéis descendido jamás al fondo de un pozo pestilente? ¿Puede haber allí alguna galería que conduzca al cielo? Os deseo que los vapores de grisú os devuelvan al paraíso de la pereza, de la holganza, única patria, de la verdad y del pensamiento auténtico...".

Era un afán de escándalo que hizo especialmente desconcertante el movimiento.

Entonces viene un período -del 1923 al 1930- que Nadeau llama período maduro, y en el que el Dr. Oriol Anguera destaca los siguientes hechos fundamentales:

- 1^o Apoyo a la revolución rusa de León Trostky, que es como un símbolo de lucha y liberación.
- 2^o El 50 aniversario de la **Histeria**, que opinan es la mayor conquista poética del siglo.
- 3^o Segundo Manifiesto Surrealista.
- 4^o El proceso de divorcio de Charles Chaplin.
- 5^o La aparición de Gegenbach al iniciarse el ciclo.
- 6^o La aparición de Dalí al cerrarse el ciclo.

Los surrealistas, siempre en busca de notoriedad, se inmiscuyen en el asunto del divorcio de Charles Chaplin, que se inserta en todos los periódicos del mundo y concita los más diversos comentarios. Ellos se ponen de parte del gran actor y la emprenden en contra de la mujer:

"¿Qué se creía, pues...la estúpida la vaca! ¿Que alega? ¿Que es buena

madre, buena esposa, buena hermana;
Tufillo cadavérico...carroña pura.
¡Piojos y parásitos del alma!

Entonces aparece Gegenbach, un cura que trata de confundir el surrealismo con el cristianismo, y camina por las calles con un hermoso clavel en uno de los ojales de su sotana. Cuando no estaba en los escandalosos cenáculos de los surrealistas, se iba al silencio de la abadía de Solesmes, donde escribió un libro que tituló **Satán en España**.

He aquí párrafos de una carta absurda que escribió a Bretón.

"Tengo la costumbre de frecuentar el convento en donde vuelvo a arropar mi espíritu muchas veces al año. Todos los surrealistas conocéis mis fugas hacia el monasterio.

En cuanto a los hábitos debo decirte que los llevo porque mi vestido está viejo y también porque la sotana me facilita las aventuras con ciertas gentes, amantes de los extravagantes hasta el sadismo...

Todavía no he encontrado la solución espiritual. Sólo me quedan: la fe en Cristo, los cigarros, los discos de jazz me apasiona **Tea for tuvo, yearning**, y por encima de todo ¡el surrealismo!

Y al fin aparecen para engrosar el grupo, Dalí, fabricante de publicidad, y Buñuel, el cineasta.

Dalí es un gran pintor, pero adoba su genio con trivialidades y extravagancia como ésta contada por él mismo:

"Poco después recibí otra invitación a discursar, esta vez ante un grupo, de revolucionarios de tendencias predominantemente anarquistas".

"En nuestra concentración -díjome su presidente -puede usted decir lo que quiera... y cuanto más fuerte sea tanto mejor". Acepté y sólo pedí a los organizadores que me consiguieran un pan de gran tamaño, lo más largo posible, y correas para atarlo. En la tarde de la conferencia

llegué diez minutos antes de empezar para dar instrucciones acerca de los accesorios que había pedido. En el despachito contiguo a la sala de conferencias, había en la mesa un pan de grandes dimensiones y, junto a él, varias correas de cuero. Me preguntaron si era aquello lo que quería. "Está perfectamente. Fijese bien ahora. En un punto determinado de mi discurso haré una señal con la mano y diré:" ¡Tráiganlo! "Entonces dos de ustedes deberán subir al escenario -mientras yo continúo hablando- y sujetarme el pan sobre la cabeza con las correas que deberán pasar por debajo de mis brazos. Cuiden de que el pan se sostenga horizontalmente Esta operación debe efectuarse con la mayor seriedad y aún algo siniestramente.

Iba yo vestido con provocativa elegancia y al aparecer se me hizo una acogida tempestuosa. Sin embargo, los maullidos y burlas fueron gradualmente ahogados por una claqué organizada y luego por una voz que gritó. ¡Déjenle hablar primero!".

Hablé. No era una apología ditirámica del Marqués de Sade lo que ofrecí al público en esta ocasión, sino simplemente un discurso de tipo irracional y poético, donde brillaban de vez en cuando las más groseras obscenidades. Esas anomalías, que nadie había oído nunca pronunciadas en público, decíalas yo con la mayor naturalidad y como cosa corriente, lo que contribuía a aumentar el truculento y desconcertante carácter pornográfico. Una tremenda inquietud se apoderó de aquel público de anarquistas sentimentales y humanitarios, la mayoría de los cuales habían traído consigo a sus mujeres e hijas diciéndose; "hoy vamos a divertirnos escuchando las excentricidades de Dali, ese amable ideólogo pequeño burgués de quien se oye hablar tanto y que tiene el don de hacer aullar a la burguesía". De pronto un anarquista enjuto de aspecto severo, bello como un San Jerónimo, me interrumpió en voz alta y me recordó, con gran dignidad, que aquel sitio no era un lupanar y que sus mujeres figuraban en el público. Le contesté que un centro anarquista no era exactamente una iglesia. Dije, además, que a quien yo apreciaba más en el mundo era a mi esposa y puesto que ella estaba presente y escuchaba, no había razón alguna para que sus mujeres no pudieran escucharlo también. Mi respuesta restableció mi autoridad por un momento, pero nueva sarta de obscenidades, realizadas esta vez por mi género propio de realismo, que era blasfemo por añadidura, hizo rugir la sala como un león

y no pude distinguir si era de placer
o de furia.

Juzgué que el momento estaba psicológicamente maduro y, haciendo un gesto de impaciencia con la mano di la prefijada señal de que "me lo traieran". Todos los ojos se dirigieron al sitio indicado y la sorpresa causada por la aparición de dos personas llevando el pan y las correas superó todas mis esperanzas. Mientras sujetaba el pan a mi cabeza, sentí súbitamente el contagio de la gente la histeria y con todo el vigor de mis pulmones púseme a recitar a gritos mi famoso poema del **Asno podrido**. En aquel momento un doctor anarquista, con la cara roja como si se la hubiesen escaldado, y una barba blanca que le hacía parecer una alegoría boeckliniana, tuvo un verdadero ataque de locura. Tras la sarta de mis obscenidades, que todavía resonaban en todos los oídos, la aparición del pan sobre mi cabeza y el ataque de **delirium tremens** del viejo médico, la sesión terminó con una confusión general inimaginable.

Las organizadores de la reunión quedaron complacidos.
"Ha ido un poco lejos -me dijeron- pero estuvo muy bien".

Frente a todas estas locuras de aparente matiz paranoide, hubo en el **surrealismo** aspectos maravillosos de carácter onírico que exaltaron la plastia y la poesía.

El grupo de los más connotados surrealistas en el año 1934 lo formaron: André Bretón, Mac Ernst, Salvador Dalí, Harp Arp, Ives Tanguy, R. Char, R. Creavel, Paul Eluard, Giorgio de Chirico, A. Giacomette, V. Brauner, B. Peret, G. Rosey, Ivan Miró Robert Desnos, E. Messens, G. Augnet y Man Ray.

Para esa fecha en la **Revista Surrealista** el poeta Jacques Baron publicó un **Programa** de actividades, donde el elemento delirante era la tónica.

La palabra surrealismo fue pronunciada por primera vez en 1919 por Guillaume Apollinaire.

Después del 1925 se inicia un período renovador y en 1929 se hace una serie de tonterías como : la ruptura, a través de muy agrias polémica, en las que Bretón se aparta cada vez más del grupo y otros, como Aragón y Desnos toman caminos políticos de notoria insinceridad, que en el **Preludio del tiempo de la cereza**, un canto de exaltación a la Guepou, coloca a Aragón en falsa posición.

Aragón fue considerado un desertor pero no arrastró a nadie.

El surrealismo no se quedó confinado a París sino que extendió sus alas y dejó su influjo en otras latitudes. Por ejemplo, en Alemania vamos a encontrar a Carlos Henckell, al suizo Adolf Frey.

En Hispanoamérica arraigó en Chile y Perú. En Chile el grupo de Mandrá-

gora (revista de la que llegaron a aparecer seis números de 1938 a 1941) campeó libremente por los fueros del surrealismo. Según Anderson Imbert, el poeta de Mandrágora "buscó negros connubios entre el mundo irreal y una poesía irracional. En sus laberintos la geografía perdía sus fronteras, la historia evocaba sólo hechos de criaturas inventadas, la literatura proclamaba que el derretimiento de las formas era necesario para la libertad humana. Sus trucos a veces resultan mágicos, a veces fracasos".

Los mandragoristas no quisieron, en sus aspavientos, quedarse a la zaga de los franceses y acudieron a todos los recursos publicitarios que condujeran al escándalo. El cabecilla del movimiento fue Braulio Arena y junto a él se encontraron Jorge Cáceres, Fernando Onfray, Enrique Gómez, Teófilo Cid y Enrique Correa.

Los surrealistas peruanos tuvieron otra trayectoria. Xaveir Abril era en París uno de "los raros", protegido de Jean Cocteau. Campeó entre el clasicismo español, a lo Manrique y el surrealismo delirante. Otros surrealistas peruano son César Moro (Alfredo Quíspez Asin), quien escribió la mayoría de sus libros en francés, Carlos Oquendo del Amat y Emilio Adolfo van West phalen.