

SURREALISMO: su sentido verdadero y profundo

Decía Mallarmé, en las postrimerías del siglo XIX, que había que «donner un sens plus pur aux mots de la tribu » (“dar un sentido más puro a las palabras de la tribu”). Pasado más de un siglo, resulta hoy más que nunca necesario recordar al maestro simbolista francés y la razón y la necesidad y la urgencia de su petición, porque está llegando a un nivel insoportable lo que él denunciaba: el progresivo empobrecimiento y la progresiva corrupción y degradación del lenguaje. Un ejemplo para esta ocasión: el uso habitual del sustantivo SURREALISMO y del adjetivo SURREALISTA como sinónimos de personas, cosas o situaciones bizarras, hilarantes, disparatadas o alejadas de lo que podríamos denominar ‘la normalidad cotidiana’ (mejor no hurgar en los sentidos del término ‘normalidad’).

Olvidan –o mejor, ignoran, porque nunca se preocuparon de saberlo- que el Surrealismo fue la última y más radical y más profunda formulación del proyecto de revolución romántico o moderno, que podríamos resumir en la fórmula que combina la propuesta de Marx -cambiar el mundo- con la de Rimbaud -cambiar al hombre-, o, en los términos en que lo formuló André Breton, cambiar coincidentemente al ‘hombre exterior’ y al ‘hombre interior’.

Una revolución, en suma, individual y colectiva, moral, ética y política -pero también, claro, revolución estética, tanto en el dominio de la teoría como en el ámbito de las prácticas artísticas y literarias que en ella se fundamentan

Un proyecto de reunión y coincidencia y de fusión entre VIDA y ARTE: el sueño, en fin, de ABSOLUTO romántico. Absoluto en el conocer (el personaje de Fausto como ejemplo y símbolo literarios), absoluto en el sentir (el sueño y el deseo reiteradamente manifestado por Pessoa) y absoluto en el decir (como ejemplo, la ópera wagneriana, que por eso mismo entusiasmó a los simbolistas). Aprovechando la parcial formulación pessoana, podríamos dibujarlo quizás como un triángulo equilátero cuyos ángulos llevarían la marca de la desmesurada ambición de conocerlo todo de todas las maneras posibles, sentirlo todo de todas las maneras

posibles y decirlo todo de todas las maneras posibles. En otras palabras y con las oportunas referencias simbólicas ejemplares: ser como Dios (Luzbel), conquistar la luz (la busque Ícaro o nos la entregue Prometeo), crear, inventar la vida (y aquí la osadía de Frankenstein, o los pormenores de la leyenda del Golem), o sea, ascender desde la realidad hasta el deseo (Cernuda), llegar a la flor del Edelweiss (Novalis), instalarse en el Azul (Rubén Darío), vencer el *spleen* y asirse al Ideal (Baudelaire).

Una manera de ser, una manera de ver, de conocer, de apropiarnos de la realidad, de decir o expresar o traducir esa apropiación, de actuar sobre esa realidad (transformándola, o, como decía Mário Cesariny, rehabilitándola), de atravesar el bosque de símbolos (Baudelaire) para en él encontrar a la Bella Durmiente –como mostraba una de las portadas de la revista *La Révolution Surréaliste*- en estado de perfecta disponibilidad (Breton), con el ojo “en estado salvaje” del niño, del poeta, del enamorado, del ebrio o del forastero, una manera de percibir el mundo después del deliberado y paciente desorden de todos los sentidos, como quería Rimbaud, pues sólo desde una profunda alteración de nuestra percepción de la realidad podremos ver nubes o jinetes en las manchas de humedad del techo (Octavio Paz). Porque la realidad es una –recuérdese la frase de Éluard : *hay otros mundos, pero están en este*- y lo que cambia es la mirada con la que cada uno de nosotros en cada uno de los momentos de nuestra vida la leemos y le damos formas y sentidos siempre nuevos y siempre diferentes.

Revolución política y social, revolución moral y ética : cambiar el mundo, cambiar al hombre

Frente a quienes, como Guillermo de Torre, consideran que nunca los artistas que Rimbaud designó como “absolutamente modernos” fueron en sus sueños, intenciones y en sus luchas más allá del ámbito puramente estético, la historia nos muestra que buscaron siempre juntar vida y arte en un proceso dialéctico y profundo de revolución total, implicándose directamente en las luchas de su tiempo a fin de conseguir una sociedad más justa, más libre y más poética, a veces a costa del sacrificio de la gloria literaria o artística, e incluso de su seguridad personal y de su propia vida. Un itinerario por los caminos de esa implicación política y social de los artistas de la Modernidad, podría llevarnos hasta la muerte de Byron en Missolonghi, la presencia de artistas en los movimientos revolucionarios de 1848 o de la Comuna

de Paris, las diferentes derivas de los futuristas (Marinetti en la dirección fascista, algunos de sus amigos en la contraria dirección socialista y anarquista, Maiakovski en la dirección bolchevique), los desesperados intentos de Breton de llegar a un acuerdo de actuación conjunta con los comunistas de la revista *Clarté*, con algunos intelectuales comunistas disidentes o heterodoxos y finalmente con el mismo Trotsky, o, en fin, la posición de los situacionistas en el entorno histórico de las revueltas de Mayo del 68. Todo ello podría llevarnos –pero no es este el momento- a replantearnos la tan debatida cuestión del “compromiso” del artista, y también a la cuestión particular –que aquí conviene señalar- de la actitud de Breton y del grupo surrealista que un documento bretoniano surgido en los meandros de sus conversaciones con los comunistas franceses podrá ilustrar adecuadamente. A la petición de una concreta definición política por parte de los intelectuales del PCF, formulada por Naville, Breton responde con el texto *LEGITIME DÉFENSE: He aquí...la pregunta esencial que se nos hace: ¿sí o no, esta revolución deseada es la del espíritu a priori o la del mundo de los hechos? ¿está ligada al marxismo o a las teorías contemplativas, a la depuración de la vida interior? [...]. Terminó añadiendo que, a pesar de todo, yo sigo esperando esa respuesta.* La polémica desatada en el seno del grupo surrealista en torno a estas cuestiones empezó por imprimir un giro a sus actividades, giro que encontramos traducido la transformación de la revista portavoz del grupo –*La Révolution Surréaliste*– en otra titulada *Le Surréalisme au service de la Révolution*, para después acabar con las discusiones entre Aragon y Breton y la ruptura del grupo, ya a las puertas de la guerra civil española y de la segunda guerra mundial

REVOLUCIÓN ESTÉTICA

En la línea de la tradición del segundo momento de la Modernidad (la “vanguardia”, las “vanguardias”), inscrita esa Modernidad en la tradición de la ruptura (Octavio Paz) o de la aventura (Apollinaire, Guillermo de Torre), nos encontramos con la reedición –o, mejor, la prolongación en una línea de continuidad- del sueño romántico de ABSOLUTO ahora en el territorio concreto del “decir”, del intentar traducir la experiencia “desasosegante” del conocer, y eso a pesar de saber ya que lo más importante de esa experiencia es personal y

queda siempre del otro lado de las fronteras de la comunicación, como nos lo recuerda Mário Cesariny en uno de sus poemas mayores, "You Are Welcome to Elsinor" :

*Hay entre las palabras y nosotros metal fundente
hay entre las palabras y nosotros hélices en marcha
que pueden darnos muerte violarnos extraer
de lo más hondo de nosotros el secreto más útil
hay entre las palabras y nosotros perfiles ardientes
espacios llenos de gente de espaldas
altas flores venenosas puertas por abrir
y escaleras y punteros y niños sentados
a la espera de su tiempo y de su precipicio*

*A lo largo de la muralla que habitamos
hay palabras de vida hay palabras de muerte
hay palabras inmensas que esperan por nosotros
y otras, más frágiles, que ya dejaron de esperar
hay palabras ardientes como barcos
y hay palabras hombres, palabras que guardan
su posición y su secreto*

*Entre las palabras y nosotros, sordamente,
los muros y las manos de Elsinor
Y hay palabras nocturnas y palabras gemidos
palabras que a los labios nos suben ilegibles
palabras diamantes palabras nunca escritas
palabras imposibles de escribir
porque no tenemos con nosotros cuerdas de violines
ni toda la sangre del mundo ni el abrazo todo del aire
y los brazos de los amantes escriben muy muy alto
más allá del azul donde oxidados mueren
palabras maternas sólo sollozo sólo sombra
sólo espasmos sólo amor sólo soledad deshecha*

*Entre las palabras y nosotros, los emparedados
y entre las palabras y nosotros, nuestro deber hablar*

Nuestro “deber”: HABLAR. Pero ¿qué habla, qué lenguaje, qué palabra es esa? Es la palabra creadora del evangelio de Juan -“en el principio era el Verbo”- y la palabra de quienes –como Mallarmé- sienten la responsabilidad de ser dueños de su poder no sólo de “recrear”, de recordar o traducir fragmentos de realidad, sino de CREAR una realidad nueva, una realidad poética que acabe por constituirse en una nueva realidad real por un proceso constante de transformación y de renovación. A esa tradición se refería Breton en la conocida lista de autores de la contraportada del catálogo de las ediciones José Corti (en epígrafe: “Lisez/ne lisez pas”) y también Mário Cesariny como representante de la voz colectiva del grupo surrealista portugués en “Final de um Manifesto” de 1949.

En esa tradición con la que el Surrealismo entronca y en la que dice reconocerse, vamos a encontrarnos, por ejemplo:

a) La novela “negra” (aunque deberíamos llamarla con su primitiva designación de « gótica », para no confundirla con la novela criminal norteamericana de los años treinta del pasado siglo). Ann Radcliff, Walpole, Lewis (cuya obra *The Monk* soñó siempre con llevar al cine Luis Buñuel y de la que llegó a pergeñar un primer guión) y, algo más tarde, Maturin y su *Melmoth* son algunos de los nombres tutelares de un género que, nacido en la Inglaterra del siglo XVIII, alcanzaría pronto un considerable éxito en toda Europa. Precisamente a la obra más conocida de Walpole, *The Castle of Otranto*, se refiere Breton señalándola como un primer ejemplo explícito de escritura automática.

b) El cuento fantástico, aunque no el que en su momento había configurado y definido Hoffman.

c) Los renovadores de la poesía moderna, desde el Romanticismo al Simbolismo y a las primeras vanguardias, con especial mención para Apollinaire y Pierre Reverdy

d) El humor “negro” (mejor, “objetivo”, como lo llamó Hegel) Un humor utilizado como posible vía de descubrimiento de la ‘surrealidad’, alternativa válida a la doble tradición paralela del realismo y del sicologismo artístico-literarios e instrumento eficaz para depurar los conceptos heredados de ‘obra’ y ‘autor’ de sus adherencias trascendentes. Un humor, pues, poético, desmitificador y desmixtificador, propio del ‘dandismo absoluto’ que Breton apreciaba, entre otros, en Rigaut, Arthur Cravan, Jarry o Vaché.

e) Las figuras singulares de Sade, Freud y Fourier, los grandes “liberadores del deseo”. En Sade encontrarán un modelo ético basado en la permanente contestación intelectual y moral; de Freud aprenderán a liberar el conjunto de imágenes que, recluidas en la cárcel sellada de nuestro subconsciente, venían ocultando el ‘funcionamiento real del pensamiento’; en Fourier, finalmente hallarán esbozado un posible modelo de organización social que culminaría el proyecto de liberación total acariciado por los surrealistas.

f) Y de la tradición filosófica, Hegel (su dialéctica, no su diamática), pero también la tradición del pensamiento ocultista y esotérico.

Breton, con tanta lucidez como ironía, ahorró a los estudiosos del futuro la tarea de definir el surrealismo, haciéndolo él mismo en el primer manifiesto :

SURREALISMO : sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral

ENCICLOPEDIA, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.

Se trata, pues, de una cuádruple confrontación –filosófica, moral, ética y estética- con los modelos de pensamiento, creencias, valores, modos de comportamiento y formas de expresión establecidos, lo que a su vez supone – dimensión política- una global oposición al ‘sistema’, definido este, en palabras de Schuster, como un *conjunto intensamente complejo de principios, de instituciones,*

de leyes, de costumbres, de prohibiciones, de mitos, de dogmas, de ideas y de símbolos que separan al hombre de su propio pensamiento, que intenta retrasar por todos los medios el movimiento emancipador, ejérzase en el terreno que sea, y que falsea la relación dialéctica entre las libertades prácticas y la libertad metafísica.

En su permanente búsqueda de la 'surrealidad', del 'estado mental surrealista' requerido para descubrirla y del método que permitiera su exploración y manifestación, los surrealistas se encontrarían con el automatismo ('puro' o provocado mediante la hipnosis, las experiencias con mediums o el psicoanálisis), la locura, el 'humor negro', los juegos colectivos o el 'azar objetivo' que actúa desvelando lo maravilloso cotidiano.

-EL AUTOMATISMO. Aunque el automatismo sería aplicado con distinto éxito a todas las prácticas surrealistas y en los diversos ámbitos de la creación artística, sería la literatura –y más concretamente, la poesía- el espacio privilegiado para la realización de dichas prácticas, y la 'escritura automática' su consecuencia material. El texto literario 'automático', si por un lado nos remite a una tradición poética que privilegiaba en el acto creador la *inspiración* (furor, posesión, raptó, etc., del profeta, vate, medium, poeta visionario) sobre el *arte* (conocimiento, educación de la sensibilidad, experiencia o frecuentación de los 'maestros', dominio de las normas de una Retórica, trabajo artesanal), por otro nos remite a las asociaciones libres de otra tradición en la que confluyen el lenguaje infantil, la poesía 'popular' (canciones, romances, trabalenguas, adivinanzas, etc.) y algunos clásicos del *non-sense* (Lear, Carroll), mientras por un tercero parecería culminar la epifanía de Lautréamont de una 'poesía hecha por todos' de confirmarse la sospecha de que cada individuo es un poeta que se ignora. De la fascinación de los surrealistas por el arte y la literatura llamadas 'populares' podrían dar cuenta, por ejemplo, la atracción de Breton y los surrealistas del grupo por las kachinas de los indios hopi o poemas como el de Mário Cesariny 'Xácara das 10 meninas » que aquí se transcribe en su lengua portuguesa original :

*Era hua vez dez meninas
de hua aldeia muito probe.*

*Deu o tranglomanglo nelas
não ficaram senão nove.
Era hua vez nove meninas
que só comeam biscoito.
Deu o tranglomanglo nelas
não ficaram senão oito.
Era hua vez oito meninas
em terras de dom Esparguete.
Deu o tranglomanglo nelas
não ficaram senão sete.
Era hua vez sete meninas
lindas como outras não veis.
Deu o tranglomanglo nelas
não ficaram senão seis.
Era hua vez seis meninas
em landas de Charles Quinto.
Deu o tranglomanglo nelas
não ficaram senão cinco.
Era hua vez cinco meninas
em um trianglo equilatro.
Deu o tranglomanglo nelas
não ficaram senão quatro.
Era hua vez quatro meninas
qu'avondavam só ao mês.
Deu o tranglomanglo nelas
não ficaram senão três.
Era hua vez três meninas
em o paço de dom Fuas.
Deu o tranglomanglo nelas
não ficaram senão duas.
Era hua vez duas meninas
ante hu home todo espuma.
Deu o tranglomanglo nelas
transformaram-se em só uma.*

*Era hua vez hua menina
terrada em coval mui fundo.
Deu o tranglomanglo nela
voltaram as dez ao mundo.*

-La LOCURA. Sueño, enajenación, alucinación, embriaguez, etc., venían siendo desde el Romanticismo, y lo serían también para los surrealistas, territorios vecinos, espacios de libertad y de fecundidad creadora. Los surrealistas mostraron siempre un gran interés por las diversas manifestaciones de la locura, reivindicando el derecho del 'loco' a su propio universo, haciendo de su 'anormalidad' una 'normalidad otra' cuyo conocimiento científico entendían como un camino abierto para la ampliación de la conciencia y la experiencia de 'la' realidad.

-EI HUMOR NEGRO. Dos características del humor, ya apreciadas por Hegel –que lo llamó 'objetivo', término preferible al muy confuso y confundidor que los surrealistas le dieron- y más tarde estudiado por Freud, atraían a los surrealistas: su antirracionalismo y su profundo carácter subversivo –una subversión universalmente ejercida sobre la realidad, el pensamiento y el lenguaje.

-EI AZAR OBJETIVO y lo MARAVILLOSO COTIDIANO. La actitud del poeta 'moderno' ante la realidad oscila entre el rechazo (desde una postura tradicionalista que la identifica con lo 'anti-poético', o desde la angustia y frustración de la experiencia expresionista) y la exaltación épica futurista de su brillante y agitada superficie, doble actitud posible que ya había experimentado contradictoriamente Baudelaire. Los surrealistas –siguiendo la tradición simbolista y esotérica- afirman la existencia de una 'surrealidad' en la realidad misma, la presencia oculta de lo 'real maravilloso' tras la máscara de vulgaridad, fealdad e injusticia de lo 'real cotidiano'. El poeta 'en estado de gracia', es decir, en aquel estado de permanente y absoluta disponibilidad para ceder a la fuerza del deseo, atender a las premoniciones de los sueños e interpretar ciertas 'señales' que el profano no puede percibir, estará en condiciones de realizar la utopía que ha orientado su búsqueda: reanudar la antigua religación entre el sujeto y el objeto, hacer del azar imprevisible un necesario sucederse de encuentros y reencuentros decisivos. El espacio surrealista en el que ese azar se objetiva y lo maravilloso cotidiano se desvela es, preferentemente, un

espacio urbano y, dentro de él, ciertos territorios privilegiados (los cafés, los paseos,...): es el París de *Nadja* de Breton o de *Le Paysan de Paris* de Aragon, un París en cuyo casi inextricable laberinto acecha la promesa del *amour fou*. Pero no siempre el espacio y el tiempo de la búsqueda surrealista pueden ser propicios para la materialización del azar objetivo y la gozosa consumación de ese *amour fou*, como sucedía, por ejemplo, en la Lisboa de los surrealistas portugueses a finales de los años 40 del siglo pasado. De ello da testimonio el poema 'Un adiós portugués' de Alexandre O'Neill, uno de los más grandes y desgarradores poemas de amor de toda la historia de la poesía universal:

*En tus ojos altamente peligrosos
rige todavía el más estricto amor
la luz de puros hombros y la sombra
de una angustia ya purificada*

*No tú no podías quedar conmigo atada
a la rueda en que me pudro
nos pudrimos
a esta pata ensangrentada que vacila
medita casi
y avanza mugiendo por el túnel
de un viejo dolor*

*No podías quedar en esta silla
donde me paso el día burocrático
cotidiana miseria
que sube hasta los ojos desciende hasta las manos
las sonrisas
el amor mal deletreado
la estupidez la desesperación sin boca
el miedo perfilado
la alegría sonámbula la maníaca coma
del modo funcionario de vivir*

*No podías quedar conmigo en esta cama
en tránsito mortal hasta el día sórdido
canino
policial
día que no viene de la promesa
purísima de la madrugada
sino de la miseria de una noche engendada
por un día igual*

*No podías quedar conmigo atada
al pequeño dolor que cada uno
traemos dulcemente de la mano
este pequeño dolor tan portugués
tan manso casi vegetal*

*No tú no mereces esta ciudad tú no mereces
esta rueda de náusea en que giramos
hasta la idiocia
esta pequeña muerte
y su minucioso y puerco ritual
esta nuestra razón absurda de ser*

*No tú eres de la ciudad aventurera
de la ciudad donde el amor encuentra sus caminos
y el cementerio ardiente
de su muerte
tú eres de la ciudad donde se vive por un hilo de puro azar
donde mueres o vives no de asfixia
sino a las manos de una aventura de un comercio puro
sin la moneda falsa del bien y del mal*

*En esta curva tan tierna y lacerante
que va a ser que es ya tu desaparición*

*te digo adiós
y como un adolescente
voy tropezando de ternura
por tí.*

-Los JUEGOS COLECTIVOS. Forma 'menor', si se quiere, de explorar y explotar las posibilidades del azar, la analogía y el automatismo, el juego colectivo fue asiduamente practicado por los surrealistas en todas las etapas y circunstancias de la vida del movimiento, llegando a dedicarle al tema una de las grandes exposiciones internacionales (la de Praga de 1968). Entre los juegos más conocidos –'cadavre exquis' (1925), 'preguntas y respuestas' (1928) 'L'un dans l'autre' (1954), etc., el más conocido y practicado fue el primero de ellos, el 'cadáver exquisito', cuyo nombre procede de la primera parte de la frase construída según este procedimiento de 'automatismo picto-poético absoluto': *Le cadavre exquis boira le vin nouveau*. Veamos algunos ejemplos de cadáveres exquisitos verbales (los hubo también plásticos, algunos de considerables dimensiones) realizados por los surrealistas portugueses :

¿Qué es el suicidio?

Es descender lentamente con la lentitud de quien sube.

¿Qué es la nobleza?

Es el viento venido de los bosques.

¿Qué es el sueño?

Es el simulacro de la melancolía.

¿Qué es la noche?

Es un texto muy antiguo entonado por una muchedumbre de sapos.

¿Qué es el destino?

Es el amor en toda su extensión.

¿Qué es la infancia?

Es una isla que emerge velozmente.

¿Y qué es el Surrealismo?

Es la muerte de los siglos proyectando una sombra muy amplia por debajo de las aguas del sueño

¿Qué es la locura?

Es una llamada oscurecida por las insistencias del deseo

¿Qué es la patria?

Es una cosa sin solución.

¿Qué somos nosotros?

Los ojos del pájaro muerto durante el viaje.

¿Qué esperamos?

Tu esperanza.

¿Qué hacemos?

El día.

El Surrealismo pretendía, como hemos dicho, la definitiva reconciliación dialéctica de aquella serie de contradicciones que venían siendo denunciadas en algunos textos de reflexión e intervención vanguardistas: arte y vida, realidad y deseo, sujeto y objeto, pensamiento y lenguaje.

Poesía, pintura y, en menor medida, teatro y cine serían los campos más explorados y en los que el Surrealismo aplicó de la manera más fructífera las técnicas del automatismo. La novela (y otras formas narrativas menores), por su excesiva carga significativa y por el peso de las convenciones literarias (mucho mayor que el que se ejerce sobre la poesía, por ejemplo) no ofrece un especial interés para los surrealistas.

Olvidada la música (Breton reconocía su desprecio por ella), harían propias, en arquitectura, las creaciones singulares como el 'palacio' del cartero Cheval o, en

general, las fantasías –arbitrariedad, ornamentalidad, antirracionalismo, no-funcionalidad etc.- del *art nouveau*, siendo la escultura otra de las grandes olvidadas –salvo la lección aprendida de los *ready mades* de Duchamp, o algunas aportaciones de autores como Arp- en la práctica artística surrealista.

El descubrimiento de los OBJETOS SURREALISTAS compensaría en parte ese desinterés parcial: inútiles y maravillosos objetos a menudo entrevistados en el sueño, emparentados con los *ready mades* o los *objects trouvés*, a menudo su poeticidad se consigue con simples manipulaciones y modificaciones de los objetos de uso doméstico cotidiano.

Tampoco el teatro –que, como el cine, exige una preparación laboriosa, un trabajo meticuloso con actores, escenarios, atrezzo, etc., además de inversiones económicas importantes- preocupó demasiado a los surrealistas. Sólo Antonin Artaud dedicó al teatro una atención preferente, y a él se debe el único texto teórico teatral importante del Surrealismo, *Le Théâtre et son double*, en el que se nos propone y define lo que su autor denominó ‘teatro de la crueldad’.

El cine, en cambio, apasionaría a los surrealistas, aunque, salvo algunas realizaciones aisladas como las buñuelianas *Un chien andalou* o *L’Âge d’or*, y pese a los esfuerzos de críticos como Ado Kyrrou y otros, resulta forzado hablar de la existencia de un ‘cine surrealista’.

La frase de Breton ‘el ojo existe en estado salvaje’ sintetiza líricamente las relaciones del Surrealismo con la pintura. Los surrealistas concederían especial importancia a las aportaciones de los enfermos mentales (el arte ‘salvaje interior’), a las de algunos pueblos ‘primitivos’ (arte ‘salvaje por fuera’), a ciertas experiencias mediúmnicas e hipnóticas (las de aquellos que pintan ‘al dictado de los espíritus’ o en estado de automatismo o de trance casi absolutos) y, en fin, al llamado ‘arte espontáneo’, es decir : a) el de algunos pintores autodidactas o ‘malditos’ ; b) el arte ‘naïf’ o ‘ingenuo’ (creaciones infantiles, por ejemplo, o aquellas que, de una manera ‘natural’, las recrean o imitan ; c) el denominado más tarde ‘arte bruto’, con la enorme carga subversiva de su anti-artisticidad. A la pintura aportaron los surrealistas técnicas nuevas o recuperadas de las vanguardias anteriores como el *frotage* o el *collage* llevado a sus últimos extremos tanto en la dirección del *collage*

picto-poético a la manera de Victor Brauner o las llamadas *novelas en imágenes* que, siguiendo el modelo de *La femme 100 têtes* de Max Ernst, practicarían otros surrealistas, como Alexandre O'Neill con su *A Ampola Miraculosa*.

Volviendo al principio de este sermón penitencial: el Surrealismo es, más allá de cualquier otra cosa, una actitud, una manera de vivir la vida, un viaje sin fin y sin sentido ni puerto de destino definido. Por eso, decía CESARINY en su "Mensaje e ilusión del acontecimiento surrealista":

Se puede ser surrealista sin haber leído a Breton. Se puede leer a Breton y no ser surrealista. Se puede ser surrealista y no ser, realmente, nada más. Se puede no ser surrealista y prestar de esa manera un excelente servicio a todos y en especial al surrealismo. Esto dicese, sin embargo, de las tareas del conocimiento, que no de las del saber, y yo no sé si está claro, en las conciencias actuantes, la diversidad que asiste a estas dos operaciones del espíritu. A mí, al menos, me parece evidente que las tareas del conocimiento –poético, para el caso- son únicas, personales e intransmisibles, mientras que las del saber, deducidas de aquellas, pueden ya ascender a valoraciones que son filosofía, interpretación crítica, ya sea tramada desde dentro, de parte de quien está, ya enfocada desde fuera –los que ven estar- y de ahí que sea imposible ser (o criticar) determinada cosa sin saber lo que esa cosa es.

Y lo repetía Pedro Oom, ahora en verso y bajo el título de 'Actuación escrita':

*Se puede escribir sin ortografía
Se puede escribir sin sintaxis
Se puede escribir sin portugués
Se puede escribir en una lengua sin saber esa lengua
Se puede escribir sin saber escribir
Se puede coger la pluma sin que exista escritura
Se puede coger la escritura sin que exista la pluma
Se puede coger la pluma sin que exista la pluma
Se puede escribir sin pluma
Se puede escribir sin pluma pluma*

Se puede escribir sin escribir plume
Se puede escribir sin escribir
Se puede escribir sin saber nada
Se puede escribir nada sin saber
Se puede escribir saber sin nada
Se puede escribir nada
Se puede escribir con nada
Se puede escribir sin nada

Se puede no escribir

En fin, como dijo el poeta clásico, NAVEGAR es lo que verdaderamente importa, abandonar el muelle y *chercher au fond du gouffre pour trouver du nouveau* ('buscar en el fondo del abismo para encontrar lo nuevo'), ser todos almirantes del navío de espejos conscientes de que ningún vellocino de oro nos espera, o mejor, que el vellocino de oro es el permanente estado de convulsión gozosa del propio viaje, y que así, como decía el desamorismo de Cruzeiro Seixas, cuando al final del viaje el viajero llegue al fin exhausto a su ciudad y a las puertas de su casa, tendrá la alegría de comprobar que, más allá de la puerta, el camino se prolonga hasta el infinito.

Y todo lo demás, como decía Verlaine, es literatura.

GRACIAS.

Perfecto E. Cuadrado