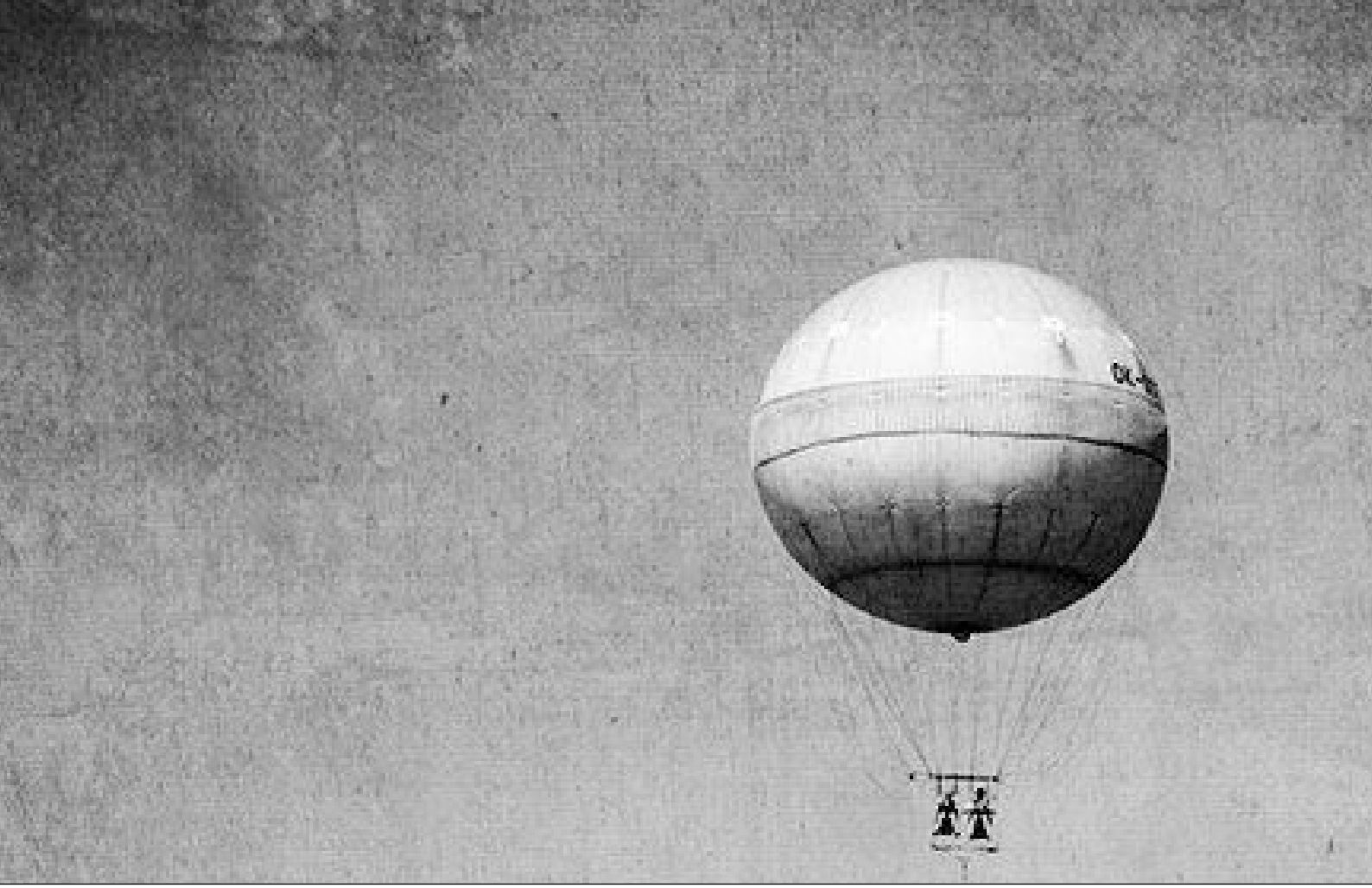
100 ANOS DE SURREALISMO



na ponta da Agulha



100 ANOS DE SURREALISMO
na ponta da agulha

Floriano Martins & Elys Regina Zils [Org.]



Colección Libros
Imposibles

100 ANOS DE SURREALISMO
na ponta da agulha

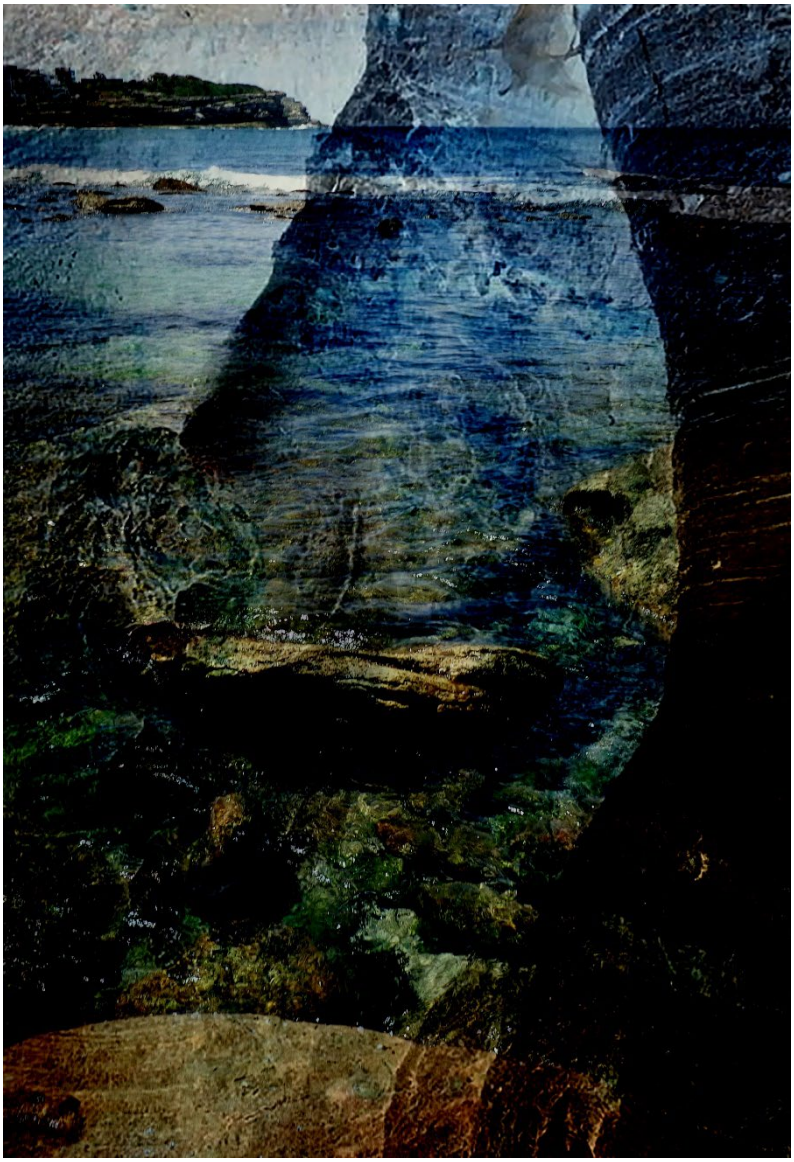
COLECCIÓN LIBROS IMPOSIBLES
-2026-

100 anos de Surrealismo na ponta da Agulha © Floriano Martins, Elys Regina Zils [Org.], 2026
Capa e serie fotográfica: Floriano Martins
Revisão: ARC Edições

Coedición | EntreTmas Revista Digital & Agulha Revista de Cultura, 2026.
424 pg. 21 x 14 cm. <Colección Libros Imposibles; 79 >
<Digital>
1. Ensayo, antología brasileña. 2. Literatura brasileña. I. Título.

Primera edición, 2026.

Colección Libros Imposibles #79
100 anos de Surrealismo na ponta da Agulha
© Floriano Martins
Portada & serie fotográfica:
Floriano Martins
Diseño editorial
Melvyn Aguilar
Coordinación editorial:
Juana M. Ramos
Corrección filológica:
Los autores



2024 es el año en el que se celebra la publicación del *Primer Manifiesto del Surrealismo*. Buena oportunidad para recordar muchas cosas, empezando por algo que aún hoy nos aqueja y sobre lo que André Breton llamó la atención en su texto: *el orden artificial de las ideas*. Lo que quizás en 1924 era sólo el presagio de una peligrosa configuración social, prevista por Breton, acabó convirtiéndose en el siniestro refugio del poder en todas sus ramificaciones. Nos advierte que había un imperativo a seguir, el de *volver a las fuentes de la imaginación poética*, como defensa imprescindible para evitar el riesgo de una tragedia mayor. El surrealismo entró en todas las cavernas, planteándose incluso pocas reservas respecto de algunas de ellas, especialmente el ámbito político, pero de alguna manera la *imaginación poética* no floreció lo suficiente como para ir más allá de un simple diagnóstico de la barbarie. Es cierto que la palabra nos llega desde muchos aspectos, y que aún hoy la imagen que tanto impactó a Breton, la de *un hombre cortado en dos por la ventana*, resuena en los cristales de los más atentos. Gracias a ella, el lenguaje poético y sus incesantes afluentes siguieron resistiendo los estados debilitados de la realidad.

El surrealismo traspasó la línea de demarcación de la geografía y la historia, viajando por los rincones más intrigantes del tiempo y el espacio. Por mucho que Breton no lo esperara en un principio, o incluso lo permitiera, el movimiento se volvió inesperado e incluso ventajoso, superando resistencias estéticas, ideológicas y morales. Estuvo en Australia, en una cultura atomizada por una cierta moderación, donde causó polémica la llegada a escena de Max Harris, quien, en 1941, creó la revista *Angry Penguins*, de capital importancia para la entrada del país en la modernidad y la consiguiente difusión. del Surrealismo en Oceanía. Antes estuvo en Praga, primero a través de Josef Šima, cuando en 1921 se mudó a París, donde seis años más tarde conoció a algunos surrealistas, especialmente a René Daumal, en un momento en que se alejaban del grupo en torno a André Breton involucrado en una polémica que desembocaría en la creación de Le Grand Jeu, dispuestos a mantener vivo el Surrealismo lo más lejos posible de la sombra del dogma que creían había sido alentado por Breton. Y lo estuvo

también en tierras chilenas, a través del surgimiento del grupo Mandrágora, que mantuvo un firme diálogo con los orígenes del movimiento, y defendió *la preeminencia del Sueño sobre la realidad y la realidad trascendente del Sueño*. Estrictamente hablando, hoy podemos armar un atlas surrealista, rastreando históricamente sus movimientos en todo el planeta, siempre y cuando no nos limitemos al balbuceo de aquellos que se esforzaron por atrapar el movimiento en algún rincón del tiempo estrechamente cerrado.

Al comentar, en el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, su primera impresión al leer los manuscritos de *Los vasos comunicantes*, esta experiencia de lo que Breton llamó *pensamiento hablado*, él mismo nos revela una intensa prioridad que el texto sanciona, la de *dar paso a todo lo que hay algo admisible, legítimo en el mundo: la divulgación de un cierto número de propiedades y de hechos que no son menos objetivos, en definitiva, que los demás*. Las perspectivas de un mundo marcado por los excesos racionalistas llevaron naturalmente a muchos rechazos a lo que presentaban los surrealistas en relación con los sueños, la libertad total en la creación, las experiencias con hipnosis, el amor incondicional etc. En 100 años, el planeta ha enfrentado las crisis más graves, sin perder su obsesión por las guerras, incluso la amenaza de extinción provocada por los daños climáticos. Todo, sin embargo, muy lentamente, aunque los medios de comunicación, con su circo de horrores, han hecho todo lo posible para acelerar el paso. La tecnología también añadió su impecable, a la vez ambigua, dosis de celeridad. El pensamiento, sin embargo, fue frenado, bloqueado, de manera criminal, contrariamente a lo que tanto deseaba Breton, en especial cuando habla de Robert Desnos, encantado, como *alguien que lee dentro de sí como en un libro abierto, y no hace nada por retener las hojas que se marchitan con el viento de su vida*.

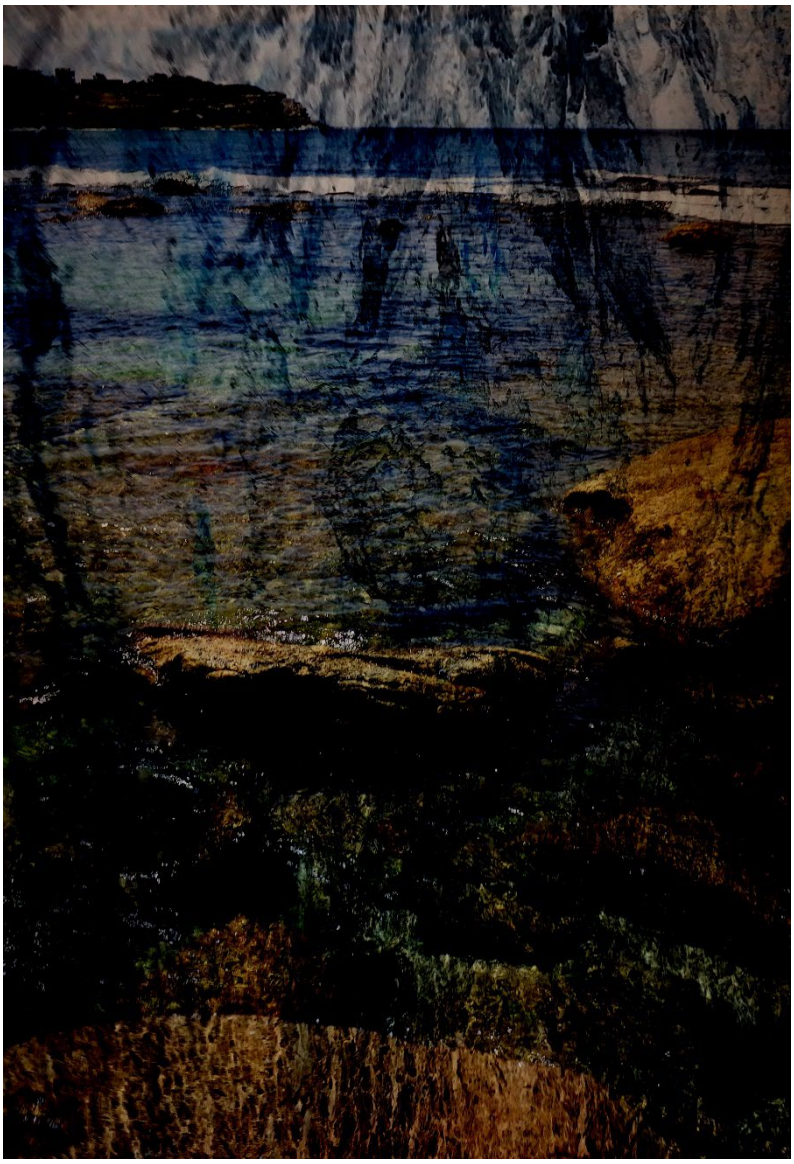
Recuerdo a Paul McCartney contando la génesis de su canción "Yesterday", escrita en un sueño. Cuando despertó se dirigió al piano, y pronto dudó si esa melodía era realmente suya. Se la mostró a muchos, esperando que alguien la identificara, hasta que se dijo: *Entonces es mía, sin ninguna interferencia del pensamiento, pensé que esto no era posible*. La *escritura automática* no es más que creación en su más alto grado de espontaneidad, que tiempos oscuros o marcadamente mecánicos —cuando el alma se deja aprisionar por un dogma, sea religioso, ideológico, estético— impiden su natural fluidez. Como

bien recuerda Breton, en otro pasaje de su *Manifiesto*, *el surrealismo poético se ha dedicado hasta ahora a restablecer el diálogo en su verdad absoluta, eximiendo a los dos interlocutores de las obligaciones de cortesía*. Era necesario, sin embargo, dar esta salida mágica a toda realidad, para que los hombres aprendieran a liberar su espíritu a la expresión más íntima de una verdad que debería unirnos a todos.

Hasta el día de hoy, el surrealismo todavía se enfrenta al mismo dilema, desafío, obstáculo. El hombre se empeña en no aprender nada de sí mismo, por muchas veces que toque el fondo imaginario de un abismo, de donde, en un impulso, podría emerger a la superficie de otro misterio. Nos resulta difícil ofrecer una simple palabra de aliento, abrir el sello de nuestra mente y dejar flotar en el vacío una imagen: rostros arrastrados por el viento liberan una marea inesperada. Una imagen libre de todo es lo que pedimos al mundo. Que cada uno de nosotros tenga el coraje de penetrar en la aldea lúgubre de nuestro propio corazón. Es un don natural, la forma en que descubrimos la fuente de nuestra presencia en el mundo. No vinimos a la guerra. No vinimos por posesión ni por estados depresivos del alma. Este centenario debería ser una fecha clarificadora y estimulante para un nuevo estado de cosas. Que los propios surrealistas, en muchos casos dispersos por el mundo, algunos incluso absurdamente intrigados entre ellos, comprendan la máxima con la que Breton concluye su *Primer Manifiesto: Vivir y dejar de vivir son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte*. Y aquí estamos, en ese otro lugar que nos corresponde a nosotros establecer, definir y anunciar al mundo.

Abraxas

PARTE 1 | *MANIFESTO E PAÍSES*



ADRIANO CORRALES ARIAS | *Impacto del Manifiesto Surrealista en Centroamérica y el Caribe*

El *Manifiesto del surrealismo* (*Manifeste du surréalisme*), mejor conocido como *Primer manifiesto del surrealismo*, se publicó hace exactamente cien años —un 15 de octubre de 1924— firmado por André Breton. En principio fue redactado como prefacio para el libro *Poisson soluble*, pero muy pronto adquirió vitalidad e importancia propias. Breton, junto a Paul Éluard, redactaría un *Segundo manifiesto del surrealismo*, publicado cinco años más tarde. A partir de la década del sesenta, ambos textos y otros afines producidos con posterioridad, también con carácter programático, se unieron para conformar un libro publicado bajo el título de *Manifiestos del surrealismo* traducido a varios idiomas. La primera edición de estos manifiestos en castellano se publicó en 1965, con prólogo de su traductor, el poeta argentino Aldo Pellegrini. Aunque el *Manifeste* de Breton es el que finalmente ha tenido mayor difusión, no es estrictamente el primero, puesto que dos semanas antes, Yvan Goll (1891-1950), poeta francoalemán, había publicado el primer número de la revista *Surrealism*, que vio la luz el 1º de octubre de 1924 y que también contenía un *Manifiesto del Surrealismo*. De todas suertes el movimiento surrealista ya había sufrido quiebres y, con esta publicación, se marca una primera escisión entre el grupo en torno a Yvan Goll y el de André Breton y allegados. Con la publicación del segundo manifiesto la polarización en el movimiento adquiere un claro contenido político, como bien se sabe. En todo caso, *Surréalisme* fue la definición con la que Apollinaire y, posteriormente André Breton, definieron, más que a una corriente de expresión pictórica y literaria, a una nueva forma de ver e interpretar el mundo.

En 1939, ante el auge del nazismo, del fascismo y la inminencia de la guerra, se inicia el éxodo de los surrealistas hacia América. El grupo se reúne en Marsella donde se entrelazará una serie de colaboraciones y trabajos mancomunados (Wifredo Lam, Breton, Roberto Matta, Max Ernst y otros comparten las instalaciones de la villa *Bel Air*; allí emprenden juegos de creación colectiva como el juego de Marsella en versión surrealista y la poética del Tarot; Lam ilustra *Fata Morgana*, el libro de Breton que será publicado en

Buenos Aires llevado por Roger Caillois), hasta que en 1941, en un barco de sardinas, se embarcan rumbo al "nuevo continente", pero deben hacer una parada obligatoria para reabastecerse de agua en Martinica. Allí los espera el ejército de Vichy pues Francia ya ha sido ocupada por los nazis. Los internan en un antiguo leprosario (*Camp Balata*) a modo de campo de concentración. Este hecho tendrá una repercusión de suma importancia para la literatura y el arte de Las Antillas, así como para el mismo movimiento surrealista. En una salida a la capital que se le permite a Breton para comprar algunas cosas que necesita su hija Aube, se encuentra en un establecimiento comercial la revista denominada *Tropiques* editada por Aimé Césaire (1913-2008), Suzanne Césaire (1915-1966) y René Ménil (1907-2004), tres personajes vitales en el intercambio del Caribe con el surrealismo. Breton ve en el notable poeta martiniqués, Aimé Césaire, una especie de alma gemela; concibe la palabra del poeta antillano "bella como el oxígeno naciente". Es un descubrimiento deslumbrante y fundamental, es el encuentro con la magia afroamericana que subraya en mucho los postulados surrealistas, ese mundo paralelo que tanto buscaban y que no encontraban en Europa.

Césaire había regresado hacía poco de Francia, en 1939. Había estudiado en La Sorbona junto a los otros editores de la revista y acentuado sus posiciones anticoloniales para fundar lo que se reconocerá como el movimiento de la *Negritud*, poniendo en valor la cultura negra en una sociedad cuya burguesía, blanqueada, la negaba de plano. Recordemos que, en París, en 1934, junto a Leopold Sédar Senghor (1906-2001) y León Damas (1912-1978), Césaire había fundado la revista *El Estudiante Negro*, pero, sobre todo, había participado de la revista *Légitime Défense*, título tomado de un ensayo de Breton, aunque entonces no lo conocían personalmente; René Ménil había sido uno de sus creadores y editores. Con un único número fue calificada de subversiva y prohibida por las autoridades coloniales francesas y sus integrantes perdieron las becas de estudio. *Légitime Défense* marcó el surgimiento de la vanguardia literaria responsable de los primeros debates sobre la identidad martiniqueña, anclados en la crítica anticolonial. De modo tal que el impacto del *Manifiesto Surrealista* llegó al Caribe en la propia persona de su creador y de un grupo de intelectuales y artistas, entre los cuales, como ya vimos, se encontraba el cubano

Wifredo Lam (1902-1982), uno de los pocos americanos —junto con el chileno Roberto Matta (1911-2002)— admitidos en el grupo no sólo por su talento y su original y sincrética obra, sino debido a su origen étnico: hijo de un inmigrante chino y de una mulata pero, además, "ahijado" de un sacerdote santero. Lam, que ya había ilustrado textos de Breton, muy pronto colaborará, también, con Césaire en un interesante diálogo antillano.

Una vez liberado, el grupo se dirige a New York (1942) pasando por República Dominicana. Ya sabemos que Breton no se interesará sobremanera por aquella ciudad y por las "entrañas del monstruo", por ello más tarde se marchará a México país que, según sus palabras, es "el más surrealista del mundo". Pero, aprovechando una exposición de Lam invitado por Pierre Mabille (1904-1952) —agregado cultural de Francia en Puerto Príncipe, Haití, para entonces— viaja en 1945 a la isla que gestara la primera revolución negra con la abolición de la esclavitud, interesado en las prácticas religiosas de origen africano en las cuales pretende iniciarse: el vudú. Allí funcionaba un grupo de poetas e intelectuales que editaba la revista *La Ruche* (*La Colmena*) editada por Jacques Stephan Alexis (1922-1961), Gérald Bloncourt (1926-2018), René Despestre (1926) y Paul Laraque (1920-2007), entre otros. Imparte una incendiaria conferencia sobre los conceptos de libertad y rebelión en el hotel Savoy de esa capital el 20 de diciembre de 1945. El grupo de jóvenes de *La Ruche* reseñan dicha conferencia y la saludan por su carácter libertario, entonces el gobierno incauta la edición, la quema y encarcela a sus editores y a muchos jóvenes artistas e intelectuales. Casi de inmediato hay una sublevación popular por la cual el presidente —en realidad dictador— Elie Lescot, representante de los intereses estadounidenses, es depuesto. Así, el surrealismo ingresa con su aire de libertad, rebelión y revolución social de una manera inusitada y en un sitio que sus autores jamás imaginaron: una región colonial con una auténtica tradición mágica —*realista/maravillosa* dirá el notable narrador cubano Alejo Carpentier (1904-1980), alejándose de los postulados primigenios del surrealismo— y de lucha anticolonial donde prende la llama de su discurso liberador cual verdadero acto poético colectivo que producen y consuman los sectores subalternos. Breton es expulsado. No obstante, en su breve estadía conoce, entre otros, al pintor Hector Hippolite (1894-1948) quien diseñaba escenas de las

ceremonias religiosas afros, pero que, sobre todo, era sacerdote de tercera generación del vudú y no se consideraba artista, sino que decía pintar —con plumas de gallina— bajo la influencia de San Juan Bautista y de una sirena. Breton, más que azorado, consideró que ese era el canal de transmisión de la realidad paralela que andaba buscando, un verdadero vaso comunicante o un traductor entre lo occidental y el fascinante mundo afroamericano del Caribe. Le compró tres obras que siempre lució en su apartamento de París. (Ver la interesante conferencia dictada por la profesora colombiana María Clara Bernal; 2021).

Es sabido que Cuba, la mayor de Las Antillas, posee una tradición literaria y artística amplia y profunda, sin embargo, el *Manifeste* no ancló en sus puertos ni penetró puertas, salvo, como ya lo vimos, por la extraordinaria obra visual de Wifredo Lam. Su recepción fue tardía; hasta en los años cincuenta y sesenta encontraremos experiencias y producciones con esas señales. Antes podríamos mencionar poetas como Felix Pita Rodríguez (1909-1990) abanderado del surrealismo, o Manuel Navarro Luna (1894-1966). No obstante, uno de sus grandes escritores e intelectuales, como también ya lo mencioné, conoció de primera mano el movimiento en París: Alejo Carpentier. Incluso escribió artículos para la revista *Revolución surrealista* a petición del mismo André Breton. Perseguido por la tiranía de Gerardo Machado a finales de los años veinte, el escritor se había mudado a Europa. Sin embargo, Carpentier se alejó muy pronto de los postulados del movimiento dado que, según él, lo que se planteaba en los Manifiestos ya se encontraba en la historia y naturaleza de América. Desde su experiencia caribeña y latinoamericana, se dio a la tarea de repensar otra perspectiva, así concibió la teoría de lo *real maravilloso* o de la *realidad maravillosa*. En el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1948), se aleja en definitiva de la corriente ya que no creía en lo "maravilloso" de los trucos europeos tales como el encuentro de un paraguas con una máquina de escribir en una mesa de disección, cucharadas de armiño, caracoles en un taxi lluvioso, o la cabeza de un león en la pelvis de una viuda. Las consideraciones de Carpentier son fundamentales para comprender la incidencia —conviene quizás decir, la poca incidencia— del surrealismo en el arte y la literatura cubanas. En el trasiego hacia territorio caribeño, ciertamente, se experimentó un proceso de decantación y

asimilación crítica que en determinados momentos, según las apreciaciones del mismo Carpentier, escalonó etapas que difícilmente calificarían para ser incluidas dentro de la marea surrealista.

En Puerto Rico, como ha sido la tónica, las vanguardias y el surrealismo en específico, arriban de manera tardía. En esa isla, encontraremos la profunda huella que dejara el artista y escritor gallego Eugenio Fernández Granell (1912-2001), durante su estancia entre 1950 y 1959, cuando ejerció como catedrático de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Después de abandonar Guatemala el 6 de enero de 1950 junto a su familia, Granell permanece cerca de diez años allí y establece una escuela pictórica con variados discípulos. Un grupo de ellos, en 1957, funda *El Mirador Azul*, primer colectivo de arte surrealista puertorriqueño, el cual únicamente alcanza un año, luego cada uno de los miembros se labra su propio camino. Entre ellos encontramos nombres destacados como Cossette Zeno (1930, nacida en República Dominicana) —que llegó a formar parte del círculo de André Breton recomendada por Granell—, Frances del Valle (1931), Rafael Ferrer (1933) o Luis Maisonet Crespo (1927). Granell, con cinco exposiciones, aireó la isla con las nuevas corrientes, en especial, como era de esperar, la del surrealismo. La obra del artista gallego/español también evoluciona y se robustece durante esa década pues, ya sin presiones políticas —como le había tocado en su estancia guatemalteca—, encuentra la tranquilidad que tanto necesitaba para crear. En literatura debe mencionarse, sin ser surrealistas, a José I. de Diego Padró (1896-1974) escritor importante quien, junto con Luis Palés Matos (1898-1959), funda el *diepalismo*, lo que introdujo el vanguardismo en Puerto Rico. *El diepalismo* exploraba los sonidos de modo que privilegiaba las onomatopeyas y los ritmos del canto y de la danza. Palés Matos, por demás, introduce la negritud como temática en la poesía puertorriqueña, lo que robustece la identidad transcultural criolla frente a la dependencia estadounidense; por ello se le reconoce como el "poeta mayor" de la isla del encanto.

En República Dominicana la "llegada" del surrealismo está, una vez más, marcada por la presencia del artista gallego Eugenio Fernández Granell, quien arriba a esa isla binacional en 1940. En 1941 se encuentra con André Breton en Santo Domingo procedente de

Martinica y camino a Estados Unidos. Granell entrevista a Breton, Pierre Mabille y Víctor Serge (1890-1947), para el periódico *La Nación*, sellando una amistad imperecedera con el primero quien conservará varias de sus pinturas hasta su muerte. Así, de manera vivencial, reafirma —en 1939 había conocido en París a Benjamin Péret y a Wifrido Lam— los postulados surrealistas con todas las consecuencias estéticas y políticas, aunque, desde su juventud y como combatiente en la guerra civil española, fuese un trostkista convencido, militante del *Partido Obrero de Unión Marxista — POUM*— (Biografía en el sitio web de la Fundación Granell). En agosto de 1943 se inaugura la *Galería Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo* con una *Exposición de Autorretratos*, congregando a los principales pintores asentados en la isla. Entre ellos Granell quien presenta varios retratos que difieren del común de los expuestos. Ese mismo mes y año se inaugura la primera exposición individual de Granell en la *Galería Nacional de Santo Domingo*. La muestra contó con cuarenta y cuatro obras, lo que indica la enorme capacidad de trabajo de su autor. Imparte una conferencia sobre *El Surrealismo y la pintura* en el centro cultural *Alfa y Omega*. En noviembre de 1945 se inaugura la segunda exposición individual de Granell en la *Galería Nacional de Bellas Artes* (Canela-Ruano; 2018). En cuanto a la literatura Granell también va a colaborar con el surgimiento del grupo y la revista *La Poesía Sorprendida* (1943-1947; veintiún números), cuyos principales miembros tuvieron la oportunidad de conocer y reunirse con la autoridad suprema del movimiento surrealista, André Breton, en sus visitas al país en 1941 y 1945. Se le considera el segundo movimiento de vanguardia dominicano, ya que reacciona contra el *Postumismo*, primer movimiento de agitación vanguardista en Santo Domingo durante la década del veinte. Los poetas agrupados bajo la publicación fueron: Franklin Mieses Burgos (1907-1976), Mariano Lebrón Saviñón (1922-2014), Manuel Rueda (1921-199), Freddy Gatón Arce (1920-1994), Antonio Fernández Spencer (1922-1995), Rafael Américo Henríquez (1899-1968), Aída Cartagena Portalatín (1918-1994), Manuel Valerio (1918-1978), Manuel Llanes (1898-1976), Juan Manuel Glass Mejía (1923-1994), el chileno Alberto Baeza Flores (1914-1998) y, por supuesto, el propio Granell, quien además de publicar textos diseñaba las viñetas que ilustraban la revista. No perdamos de vista que esta publicación y su movida tienen como trasfondo la nefasta

dictadura de Rafael Leónidas Trujillo (1891-1961); precisamente Eugenio Fernández Granell debe marcharse cuando intentan obligarlo a firmar un documento en apoyo a la tiranía.

En Centroamérica propiamente, quizás sea Guatemala el país donde mayor resonancia tendrá el *Manifeste* con la señera presencia y figura del pintor y escritor español Eugenio Fernández Granell, tal y como ya lo adelantamos. En su paso por Guatemala, de 1946 a 1950, realiza una intensa actividad artística, periodística, docente, organizativa y crítica; sostuvo una intensa polémica con la *Asociación Guatemalteca de Estudiantes Universitarios y Artistas Revolucionarios* (*AGEAR*) y el grupo de escritores y artistas denominado *Sakertí* (*Amanecer* en kakchiquel) —donde "militaba" el escritor surrealista Luis Cardoza y Aragón, pero cuyos principales miembros optaban por el "realismo socialista"— a quienes acusó de estalinistas. En esa espesa polémica, por cierto, participa la poeta costarricense Eunice Odio, a la sazón instalada en Guatemala, en defensa de Granell ante las embestidas de la AGEAR y de los de *Sakertí*. (Taracena, Arriola; 2014). Carlos Mérida (1891-1984), el pintor abstracto y recipientario de la gran tradición precolombina mesoamericana, será el par de Granell en Guatemala. Nacido en la Ciudad de Guatemala bajo la herencia mixta de español y maya k'iche' —lo que le otorga una influencia decisiva en su trabajo artístico— se convierte en el artista visual más reconocido de su país. Estudió música de niño, pero después de haber perdido sus facultades auditivas comenzó a estudiar pintura. En 1910, con diecinueve años, presenta una obra como su primera exhibición de arte. En ese mismo año, se muda a París donde vive durante cuatro años, conoce y trabaja con los artistas Pablo Picasso, Piet Mondrian, Amedeo Modigliani, y otros artistas latinoamericanos que residían en Europa. En 1919 regresa y se instala en México cuando concluía la *Revolución Mexicana*. Allí trabaja con Diego Rivera y Rufino Tamayo y realiza sus primeros murales. En las décadas posteriores expande su práctica con trabajos gráficos, bosquejos, tapices, escenografías y disfraces para espectáculos de danza. La amplia gama del trabajo artístico de Carlos Mérida fusiona el surrealismo con el muralismo, el cubismo, y el modernismo europeo, junto con elementos de la cultura mayense precolombina. Fue conocido por integrar elementos figurativos en su arte abstracto, como coloridas representaciones orgánicas o

geométricas de personas en grupos, y utilizó una gran variedad de medios como el óleo, las acuarelas, gouache, lápiz, pergamino y plástico. El otro artista que acompaña a ese dúo es el escritor Luis Cardoza y Aragón (1904-1992). Durante su exilio Cardoza había viajado a París —donde conoce a Breton—, África y la Unión Soviética. A su regreso a Guatemala se plantea servir a la causa revolucionaria, pero siempre bajo el dilema de hacerlo desde la interpretación intelectual o directamente en la militancia. Es electo diputado y desde el Congreso reivindica a la clase trabajadora. Propone al presidente Arévalo Martínez la creación de la *Revista de Guatemala*, publicación "académica y revolucionaria"; sin embargo, no logra consolidarla por el cuestionamiento de intelectuales y dirigentes quienes planteaban la necesidad de atender demandas sociales urgentes. Arévalo nombra a Cardoza en cargos diplomáticos: Embajador en la Unión Soviética, donde permanece por un año, y luego como ministro en Chile y Colombia. Con el ascenso de Jacobo Arbenz, en 1951, regresa a México, donde permanecerá hasta su muerte. Cardoza, como otros marxistas, buscó la libertad creativa desafiando la disciplina partidaria a través de la producción literaria en clave surrealista. Debemos, finalmente, mencionar a Miguel Ángel Asturias, primer y único premio Nobel centroamericano, quien justamente arriba a París en 1924 para recibir el impacto del Manifiesto de Bréton. Sin embargo, no podría considerársele un representante del surrealismo, sino más bien del *realismo-maravilloso* carpenteriano o, si se quiere, del *realismo-mágico* macondiano de Gabriel García Márquez.

Costa Rica será el otro país donde, con timidez, se recepciona el *Manifeste*, aunque de manera tardía y sin grandes discusiones ni conformación de grupos. Max Jiménez Huete (1900-1947), quizás el artista costarricense más importante del siglo XX, va a ser el primer mensajero ya que se forma, expone y publica por primera vez en Europa (Londres, París, Madrid; 1919-1925); allá, además de compartir con artistas como Valle Inclán, Concha Espina, Pablo Picasso, Alfonso Reyes, Miguel Ángel Asturias, Cardoza y Aragón, César Vallejo, entre otros, conoce de primera mano los movimientos de vanguardia y, por supuesto, el surrealismo. Narrador, poeta, ensayista, "aforista", pintor, escultor, grabador, dibujante, periodista, promotor y mecenas, entre otras cualidades, su talento se movía por las más intrincadas expresiones artísticas

visuales y literarias. Como poeta, Jiménez Huete produce una obra que abre los caminos de las vanguardias europeas al quehacer lírico nacional. Lamentablemente la crítica no se ha ocupado a cabalidad de ella, se le ha brindado mayor atención a la narrativa y a la producción visual que a su poesía. Su rebelión estética y su rebeldía social lo convierten en un surrealista criollo que revisita la negritud (vivió, pintó y expuso en Cuba de 1943 a 1945), la hostilidad de la tierra y la naturaleza, la animalización del ser humano y el desarraigo del europeo en tierras americanas, entre otros tópicos. Eunice Odio (1919-1974), posiblemente la mejor poeta que ha dado la literatura costarricense, toma la estafeta de Max Jiménez. Con tres libros a su haber —*Los elementos terrestres*, 1948 Guatemala, Editorial El libro de Guatemala; *Zona en territorio del alba*, Argentina, Brigadas Líricas, 1953; *El tránsito de fuego*, El Salvador, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, Col. Poesía, Núm. 5, 1957— su poesía se apropia de lo mejor de las vanguardias europeas, sobre todo del surrealismo. Como ya lo señalamos, había viajado a Guatemala a retirar un premio en 1947 y se queda a vivir allí; en 1948 opta por esa ciudadanía; más tarde se convertirá en mexicana (1955), país donde fallece misteriosamente. Labora en el Ministerio de Educación y efectúa varios viajes por Centroamérica y Panamá. Permanece en Guatemala hasta 1954. Traba amistad, entre otros intelectuales y artistas, con Eugenio Fernández Granell quien, con su ejemplo y labor la acerca al surrealismo, ya no solo como una técnica de escritura o de creación artística, sino como actitud, como forma de pensamiento y de conducta sociocultural.

La presencia del surrealismo en los demás países centroamericanos fue efímera y con experiencias limitadas, no cuajó en profundidad, aunque, hasta donde sé, no contamos aún con un estudio pormenorizado al respecto, es decir, que de cuenta sobre la impronta del surrealismo en Centroamérica, en especial acerca del impacto de sus manifiestos. En Panamá, por ejemplo, Rogelio Sinán (1902-1994), trasladó a sus libros de poesía *Semana Santa en la niebla* y *Onda*, los experimentos que había realizado en París, aunque muy pronto se orientó hacia la poesía española. En El Salvador habrá que esperar la rebelión poética —ante el modernismo y el academicismo— hasta los años sesenta con poetas como Manlio Argueta (1936), Roberto Armijo (1937-1997), el dramaturgo Álvaro Menen Desleal (1931-2000) o el reconocido

Roque Dalton (1935-1975). Solamente en Nicaragua se puede hablar de una presencia vanguardista consistente, aunque bastante tardía, debido sobre todo a la actividad de José Coronel Urtecho (1902-1994), quien con Joaquín Pasos (1914-1947), a través de los "poemas chinfónicos", inaugura una poesía que más tarde será llamada "conversacional" o "exteriorista". No obstante, no reciben o no asumen el influjo surrealista; podríamos decir incluso que son poetas posvanguardistas con una influencia muy marcada por parte de la poesía estadounidense de la época, especialmente de Ezra Pound (1885-1972) y William Carlos Williams (1883-1963). En Honduras no se encuentran trazos del surrealismo en la época; en términos vanguardistas está la presencia de la poeta Clementina Suárez (1902-1991) y de Jacobo V. Cárcamo (1916-1959); más tarde Roberto Sosa (1930-2011). Hubo que esperar hasta los años setenta a escritores como Julio Escoto (1944), Eduardo Bähr (1940-2023), Rigoberto Paredes (1948-2015) o José Luis Quesada (1948).

Como se ha expuesto, el impacto del *Manifeste du surréalisme*, en Centroamérica y en el Caribe, mejor dicho en Las Antillas, no se produce por la recepción —traducción/publicación y lectura directa del mismo— sino por la presencia en esta tierras de su creador y máximo exponente, André Breton, y sus acompañantes. Pero igual se impone la presencia del pintor y escritor gallego/español Eugenio Fernández Granell cual embajador surrealista y, por ende, difusor de sus principios y métodos creativos. Los arduos, dramáticos y nutritivos viajes, tanto de Breton como de Granell, por el Caribe y Centroamérica —en el caso del segundo—, cual Odiseos modernos, sembrarán y dispersarán la simiente del movimiento de vanguardia más importante del siglo XX; simiente que hallará un terreno propicio donde el contenido anticolonial y de fusión de culturas ha eclosionado un entramado étnico y artístico de proporciones aún insospechadas. Muchos de estos países continúan siendo satélites del poder colonial, ya no bajo la férula administrativa, jurídica y económica, sino, y es lo peor, ideológica y epistemológicamente, en lo que se ha conceptuado como el *poder de la colonialidad* —la "herida colonial"—, rostro oscuro de la modernidad. El discurso único de la globalización neoliberal intenta suscitar una suerte de *tabula rasa* en términos culturales, pero estos pueblos indómitos resisten desde su lengua y desde sus ancestrales prácticas socioculturales y artísticas. El surrealismo,

acaso sin proponérselo, ha coadyuvado en ello, tanto que a veces nos preguntamos si el mismo —en su esencia, en su actitud, en su pluralidad y en su lucha por la generación de mundos alternos, armónicos, solidarios— no es anterior a Breton y sus correligionarios. ¿Eran ya *surrealistas* nuestros pueblos primigenios, así como los afro y asiático descendientes, tanto en sus profundas e intrincadas vivencias ancestrales como en su compleja relación con la naturaleza y el cosmos? Lo cierto, e invaluable, es que —por fortuna— el mito y sus poéticas los sobreviven.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Barios Carrillo, J. (2001) *¿Qué es ser Luis Cardoza y Aragón*? en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios:* www.ucm.es/info/especulo/numero18/discurso.html, Universidad Complutense de Madrid.

Bellini, G. *Notas sobre la evolución de las vanguardias en Centroamérica: Nicaragua*. Disponible en www.cervantesvirtual.com/obra-visor/notas-sobre-la-evolucion-de-las-vanguardias-en-centroamerica-nicaragua--0/html/90e25db8-6e2a-49c0-a46b-d16ed80dac24_7.html

Bernal, M.C. (2021). *Viajes trasatlánticos. Surrealismo en el Caribe*. Disponible en www.youtube.com/watch?v=Pz5EmtDHanc

Canela-Ruano, A. (2018). *Eugenio Fernández Granell y el impacto del surrealismo en República Dominicana*. OMMPRESS Journals. Madrid.

Carpentier, A. (2012). *El reino de este mundo*. Alianza Editorial, Madrid.

Chase, A. (2000). *Max Jiménez*. EUNED: San José.

Esquivel Tobar, M.A. (2019). *Eunice Odio en Guatemala y otros países centroamericanos*. Letra Maya, San José.

Fonnegra Osorio, C., (2013). *Alejo Carpentier: de Europa a América. Del surrealismo a lo real maravilloso*. *Revista Psicoespacios*. Vol. 7, N 10, enero-junio 2013. Disponible en http://revistas.iue.edu.co/index.php/Psicoespacios

García Cuevas, E. (2019). *La poesía sorprendida dominicana, un olvido en Hispanoamérica*. *Revista Cuadrivium*, No. 13, Año 20. Disponible en https://issuu.com/uprhumacao/docs/cuadrivium/s/11232751.

Hartup, Ch. (2014). *Ocho mil espejos oscuros*, *Visión Doble. Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de febrero de 2014, humanidades.uprrp.edu/visióndoble.

Martínez Pérsico, M. (2021). *Vanguardia y posvanguardia en Honduras. Imagen múltiple, negrismo, motivos futuristas y vocación social*. Oltreoceano.

Martins, F. (2016). *Vanguardas no século XXI | Guatemala: Francisco Morales Santos & Javier Payeras. Agulha Revista de cultura.*

Méndez Moissen, S.A. (2023). *"La Ruche": marxismo y surrealismo en la revolución haitiana de 1946*. Pacarina del Sur. Revista de pensamiento crítico latinoamericano. Año, 15.

Monge, C. F. (2005). *El vanguardismo literario en Costa Rica*. EUNA. Heredia.

Osorio N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ayacucho. Caracas.

Reyes de las Casas, S. (2017). *Los intelectuales toman la palabra: identidad y poder en la poesía de Luis Palés Matos. Les Ateliers du SAL.*

Taracena Arriola, A. (2014). *La polémica entre el pintor Eugenio Fernández Granell, la AGEAR y el Grupo Saker-ti: desencuentros ideológicos durante la primavera democrática guatemalteca*. FLACSO, Guatemala.

Torres, L. (2013). *Aproximaciones a las ideas estéticas de Carlos Mérida*. Disponible en https://cenidiap.net/biblioteca/abrevian/5abrev-LeticiaTorres.pdf

1. *A crítica*

Em 1985, o crítico e poeta José Paulo Paes declarou: "Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve". [1] Isso, no ensaio "O surrealismo na literatura brasileira" da coletânea *Gregos e Baianos* (Brasiliense), onde comentava escritores que podiam ser associados a esse movimento: o narrador Adelino Magalhães (1887-1963), catalogado como impressionista; Prudente de Morais Neto (1895-1961), jornalista que dirigiu a revista modernista *Estética* com o historiador Sergio Buarque de Holanda; e o poeta Sosígenes Costa (1901-1968), contribuindo para seu resgate. A propósito de surrealismo em Prudente de Morais Neto e Sergio Buarque de Holanda, cabe indagar se não foi criado um mito, endossado não só por Paes mas, entre outros, por Valentim Facioli e Sergio Lima. A leitura da revista Estética mostra seus dois editores interessados em primeira instância em James Joyce e T. S. Eliot, com Prudente de Morais Neto chegando a declarar que a escrita automática seria moda passageira.

Paes voltaria ao assunto em 1998 ao resenhar a coletânea de entrevistas *Escritura Conquistada* de Floriano Martins, utilizando a expressão "tardosurrealismo". Sua morte, logo a seguir, impossibilitou uma discussão que só poderia ser produtiva. Em "O surrealismo na literatura brasileira", também mostrou a convergência de julgamentos por figuras de primeiro plano da crítica brasileira como Antonio Candido e Silviano Santiago.

O artigo "Surrealismo no Brasil" de Antonio Candido (em *Brigada Ligeira e outros escritos*, Editora Unesp), invocado por Paes, trata de *O Agressor*, romance de Rosário Fusco (1910-1977) publicado em 1943. Espanta estar na sequência, nesse livro, do que escreveu sobre Clarice Lispector. É como se fossem dois críticos adotando paradigmas opostos. Clarice é, para Candido, uma ruptura com "um certo conformismo estilístico" que afetaria a narrativa realista. Fez, portanto, revisão crítica da corrente então dominante. Já *O Agressor* de Fusco ensejou reparos a uma "tendência irracionalista" reduzida à "crise desse espírito, desintegrado pelo individualismo burguês e, em seguida, pela crise do capitalismo". Interessaria como "ilustração desta crise". Isso poderia ser assinado

por um defensor do realismo socialista. É como se o Gyorgy Lukàcs de *O assalto à razão* (ou *A destruição da razão* em uma edição recente) tivesse momentaneamente baixado em nosso pensador da literatura.

A propósito de correntes dominantes na crítica brasileira, suas divergências e sua convergência na rejeição do surrealismo, a crítica formalista é bem representada por Haroldo de Campos em *Teoria da Poesia Concreta — Textos críticos e manifestos* (Livraria Duas Cidades, 1975): "Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado [...] O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao subjetivismo arbitrário e inconsequente".

Subsequentemente, a adoção da semiótica, semiologia e outros formalismos pela crítica viria acompanhada de novas recusas do surrealismo. Por exemplo, em *A falência da crítica* de Leyla Perrone-Moisés (Perspectiva, 1974), sobre Lautréamont. Acompanhavam seus mestres; mas na França o surrealismo teve um impacto enorme, levando autores a estabelecer limites para não serem confundidos — como na época em que Philippe Sollers e seus companheiros da Tel Quel, então maoístas de revolução cultural, rejeitavam o surrealismo como burguês.

Precedem tais críticas ao surrealismo sua recusa pelo modernismo brasileiro. Especialmente, por seu principal pensador, Mário de Andrade. Valem como manifestos o "Prefácio Interessantíssimo" e "A Escrava que não era Isaura", de 1922. Alertava contra os "perigos formidáveis da substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente". Proclamava, enfático: "Mas, oh bem-pensantes! É coisa evidente: NÃO SOMOS LOUCOS..." Chamava de "erro perigosíssimo o modo como avulta na poesia modernista a associação de imagens". Rejeitava, liminarmente, o que, na época, ia sendo adotado como fundamento por Breton, Aragon, Éluard ou Max Ernst. O tom de prédica ao apontar "erros" e "perigos" mostra, em pleno calor da Semana de 22, o programa de um modernismo bem-comportado. Ademais, Mário, Oswald e seus companheiros da Semana de 22 desconheceram antecessores, como os poetas mais inventivos que constituem a marginalia do simbolismo; e Sousândrade, que no século anterior realizara tanta

coisa que o modernismo iria propor. Seriam bem resgatados, Sousândrade e marginalia do simbolismo, especialmente Pedro Kilkerry, por nossos formalistas.

Mais tarde, Mario faria melhor — especialmente em *Macunaíma*, de 1928. Mas o empreendimento de 22 fixou-se no confronto entre formas abertas e o parnasianismo dominante, de modo diverso do surrealismo, que deu importância ao que Breton denominou "correia de transmissão" com o simbolismo. E, também, diverso do que sucedeu em literaturas hispano-americanas, em que vanguardistas vieram à tona em relação direta de continuidade com o simbolismo. E nas quais o surrealismo esteve intensamente presente, através de movimentos, publicações e poetas extraordinários.

Os dois poetas brasileiros do século 20 de maior influência, até hoje, são Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Drummond rejeitava o surrealismo, embora tivesse escrito, em momentos de distração, belos poemas de associações livres. Cabral defendeu um cartesianismo poético: "A emoção não cria", dizia. Sua poética voltada para a mensagem foi adotada por gerações subsequentes.

Revisões desse tipo de julgamento demorariam a vir. Uma delas, a coletânea *Surrealismo e novo mundo*, organizada por Robert Ponge (Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999). Nela, Valentim Facioli , que organizou *Breton-Troski: por uma arte revolucionária independente* (Paz e Terra, 1985), observa, no ensaio "Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil", a "perversão, apagamento da memória, soterramento, verdadeiro exílio das culturas dos dominados e das obras libertárias" a propósito de marginalização de manifestações surrealistas. Associa-a ao nacionalismo anti-cosmopolita a serviço da "modernização conservadora e seletiva, constituídas por um moderno atrasado ou um atraso modernizado" no Estado Novo conduzido por Getúlio Vargas. Correntes antagônicas como integralistas e comunistas seriam componentes dessa configuração nacionalista-retrógrada.

Sérgio Lima, autor de *A Aventura Surrealista* (tomo 1 pelas editoras Vozes/ Unesp/ Unicamp, 1995; tomo 2 pela Edusp, 2010), em "Surrealismo no Brasil: mestiçagem e seqüestros", revê cronologias para demonstrar que houve, sim, atividade surrealista importante associada ao modernismo brasileiro, mas convertida em história

subterrânea: não só no caso de Jorge de Lima e Mutilo Mendes, dois grandes nomes de nossa poesia, mas em outros, como os autores que se reuniram ao redor da revista Verde de Cataguazes, Rosário Fusco, Guilhermino Cesar e o cineasta Humberto Mauro.

Isso não significa que o exame do surrealismo no Brasil seja um deserto bibliográfico. Há títulos como *A estética surrealista* de Álvaro Cardoso Gomes (Ática, 1994) e *O desconcerto do mundo: do renascimento ao surrealismo*, de Carlos Felipe Moisés (Escrituras, 2001), com ensaios sobre Mário Cesariny e Roberto Piva, além da contribuição específica de Floriano Martins, que será examinada à frente. Em 2001, a propósito de uma exposição de arte surrealista promovida pelo Banco do Brasil, a revista Cult publicou um dossiê com artigos de Contador Borges, Eliane Robert Moraes — autora de ensaios sobre o tema e do livro *O corpo impossível* (Iluminuras, 2003), centrado em Bataille mas com pertinentes comentários sobre surrealismo — e contribuição minha. Bons ensaios acompanham a edição brasileira de *O camponês de Paris* de Aragon (Imago 1996), pela tradutora Flavia Nascimento e por Jeanne-Marie Gagnebin. De Michel Löwy, *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo* (Civilização Brasileira, 2002).

Em uma publicação mais recente, a enorme coletânea (de mil páginas) *O surrealismo*, de 2008 (Perspectiva), incumbi-me do exame da poesia e poética surrealista, acaso objetivo e escrita automática (o conjunto daria um livro autônomo). Nessa coletânea, artigos de Sergio Lima e Luis Nazário examinando surrealismo no Brasil — o de Nazário, confrontando afirmações minhas e de Sergio Lima. Um ensaio de Jorge Schwartz, "Surrealismo no Brasil? Décadas de 1920 e 1930", retomando suas contribuições sobre vanguardas latino americanas. Um diálogo de Floriano Martins comigo, perscrutando a rejeição do surrealismo pela crítica brasileira. Pelo que essa coletânea tem de excessivo e desigual, acabou circulando pouco. Ficaram obliteradas contribuições como a de Maria Lúcia Dal Farra, importante poeta, sobre surrealismo e esoterismo, e de Jorge Coli, tratando da contenda dos intelectuais ligados à Tel Quel com surrealistas.

Histórias da literatura brasileira tocam, de algum modo, no surrealismo. No entanto, só aparece em tópicos na recente e enorme *História da literatura brasileira* de Carlos Nejar (Leya, 2011); um deles, "O surrealismo: Claudio Willer"; outro, examinando como

surrealistas a Roberto Piva, Carlos Augusto de Lima, Floriano Martins, Péricles Prade e Sebastião Nunes.

Correlatamente à recusa pela crítica, é fraca a presença de surrealismo no mercado editorial brasileiro. Por isso, cabe menção às publicações da infelizmente extinta Cosac Naify, com uma boa reedição de *Nadja* de Breton e obras de Jacques Prévert e Michel Leiris. E, em um passo adiante, edições de Joyce Mansour e Radovan Ivsic por uma pequena editora, a Lumme, graças ao trabalho de Éclair Antonio Almeida Filho, que também vem oferecendo importantes traduções de Robert Desnos — porém através de um circuito, mais que alternativo, subterrâneo, constituído pelas editoras Sol Negro e Nephelibata.

A partir de 2000, o meio digital passa a ter presença decisiva. As melhores fontes sobre surrealismo talvez estejam lá. A revista Agulha de Floriano Martins vem tratando do tema sob os mais diversos ângulos. Derivado de Agulha, organizado por Floriano e Maria Estela Guedes, o dossiê "Surrealismo, poesia e liberdade" na TriploV de Portugal. Surrealismo também é examinado em artigos e dossiês em outras publicações digitais, como Zunaí de Claudio Daniel e em ocasionais matérias em suplementos e revistas literárias, por sua vez disponíveis no meio digital.

2. *Poetas e prosadores*

Há dois modos de olhar o surrealismo. Um deles examina obras, poéticas inclusive. O outro desloca o foco para o autor e para uma atitude surrealista. Tais olhares não são excludentes, porém complementares. Mas, conforme a atenção a um ou outro, obra ou autor, produção ou atitude, muda a história do surrealismo no Brasil.

Tomando a poesia no sentido estrito, como gênero literário, os dois grandes modernistas associados ao surrealismo no Brasil continuam a ser Jorge de Lima (1893-1953) e Murilo Mendes (1901-1975). Quanto a este, seus antecedentes estão não só no surrealismo, mas em um exasperado catolicismo. Contudo, o rótulo de "poeta católico" reduz o alcance de uma lírica plural, na qual, se encontra o que houve de inovador em seu tempo. Há uma linha evolutiva da "poesia em Cristo" até o ganho em síntese e vigor de *As Metamorfoses*, de 1941: "Estamos vestidos de alfabeto,/ Não sabemos nosso nome.//

Cavalos brancos vermelhos/ Mastigam o mundo:/ Olhai a sombra da terra,/ Uma enorme guilhotina.// Galopa fantasma/ Vida contra a vida". Poeta de imagens visualmente sugestivas, que poderiam passar por descrições de quadros de Magritte, Delvaux, Dali e Ismael Nery, resumiu, em 1935, uma questão à qual Breton dedicaria páginas de *O amor louco* em 1938: "Muro, nuvem do pintor".

Mesmo admitindo, como sustenta Sérgio Lima, a precedência surrealista em Jorge de Lima, não se vê, em suas próprias declarações, qualquer manifestação de interesse por Breton e demais surrealistas. Apontou, como importantes em sua formação, autores que foram execrados pelo surrealismo, como Paul Claudel; ou aos quais o surrealismo permaneceu indiferente, como Marcel Proust. Foi, porém, não só um leitor de Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, como alguém que efetivamente entendeu o alcance de suas contribuições e as incorporou: especialmente, a ideia de que, para refazer as navegações, tema das grandes epopeias, é preciso embarcar no barco bêbado (ou barco ébrio, ou embriagado, para alguns) de Rimbaud: aquele cuja equipagem foi exterminada e que navega em liberdade. [2] E o Teve o período parnasiano, nativista-regionalista, católico, onírico-surreal, até a grande síntese, *Invenção de Orfeu*. O onírico-surreal está em *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, série de poemas em prosa. No *Livro de Sonetos*, ponto máximo do gênero em nossa literatura do século 20, uma reflexão sobre a poesia, afim a idéias surrealistas: "Não procureis qualquer nexo naquilo/ que os poetas pronunciam acordados,/ pois eles vivem no âmbito intranquilo/ em que se agitam seres ignorados". São palavras que anunciam a poesia hermética e cósmica de *Invenção de Orfeu*, onde reitera a ideia do poeta sonâmbulo ao descer a um mundo arquetípico: "Minha cabeça estava em pedra, adormecida,/ quando me sobreveio a cena pressentida.// Em sonâmbulo arriei os pés e as mãos culpados/ dos passos e dos gestos em vão desperdiçados". Seu processo criativo permite aproximações à escrita automática e ao sono hipnótico. Abraçando o catolicismo, ao mesmo tempo cultuou uma religiosidade primordial, xamânica. Daí a temática do mineral, do subsolo em *Invenção de Orfeu*: é descida ao inconsciente e à experiência religiosa arcaica. E, principalmente, imagens poderosas combinadas a alusões, como nesta passagem de "As alucinações", de *Invenção de Orfeu*:

Entre livro e cavalo o homem instalou
Duas escadas e uma bússola;
Depois verificou que sendo duplas
As suas asas dúbias, duplo o voo.

Pousou na escuridão, e repousou,
Pois era o dia sete de seus súcubos.
Foi quando se exclamou: Faça-se a luz.
E a luz dentro das trevas se formou.

Maldoror! Mal-e-horror! Ó terra nata,
Tão empresa, tão ébria, tão perjura
E sempre e ao mesmo tempo tão amarga!

Que lume bruxuleia sobre as vagas?
Candelabro ou veleiro ou raio obscuro
Que ora sobe na proa ora se apaga?

Olhando o vivido, e não só o escrito, é possível encontrar sincronia com surrealismo na manifestação mais significativa associada ao Modernismo, a Antropofagia. O que Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Raul Bopp desenvolviam incluiu a acolhida a Benjamin Péret em sua vinda ao Brasil em 1929. Preocupações do grupo antropófago convergiam com a busca do outro por Péret, levando-o à compilação de mitos de índios, ao contato com os rituais sincréticos, umbanda e candomblé, e a examinar episódios da nossa história, do que resultou um livro sobre o "almirante negro" João Cândido, líder da Revolta da Chibata. [3]

A primeira estada de Péret, que casou com a cantora lírica brasileira Elsie Houston, encerrou-se com sua prisão e deportação e a destruição pela polícia dos originais daquele livro. [4] Sua volta ao Brasil se daria em 1955, quando coligiu novo material para *Mithes et légendes des peuples de L'Amérique Latine*, além de um livro sobre Zumbi dos Palmares.

Uma vanguarda intelectual e política articulou-se, através de Péret, com o surrealismo. Incluiu nomes ligados à formação de uma esquerda trotskista: a escritora Patrícia Galvão, a Pagu (1910-1962),

Flávio de Carvalho (1899-1973) e o crítico Mário Pedrosa (1900-1981), concunhado de Péret (casado com a irmã de Elsie). Pagu e Flávio foram hóspedes de Péret e Elsie em Paris, em 1934-35, acompanhando os debates que moveram Breton a escrever *Position Politique du Surréalisme*. [5]

Se o presente artigo abarcasse artes visuais, teria que examinar não só Flávio de Carvalho, criador múltiplo, mas, especialmente, Ismael Nery e Maria Martins. E contemporâneos como Maninha Cavalcante, Leila Ferraz e outros, além da contribuição especificamente visual de Floriano Martins e Sergio Lima. Mas, dando atenção à coerência e integridade, o nome mais significativo do surrealismo no Brasil é Flávio de Carvalho. Sua pintura poderia ser associada ao expressionismo; mas suas intervenções famosas, em uma procissão acarretando um quase linchamento em 1931, e com roupagens tropicais nos anos 50, são surrealismo autêntico, na exteriorização e nas intenções. E também sua atuação como arquiteto, esquivando-se ao mercado e à orientação funcionalista dominante, para concentrar-se em uns poucos projetos. Acima de tudo, a peça *Bailado do deus morto*, proibida ao estrear em 1933, resultando no fechamento do teatro, assim como, logo a seguir, teria uma exposição fechada. Coragem, recusa da ordem estabelecida, isso sim, é surrealismo, além da assimilação das ideias de Freud e a valorização da arte dos "alienados". [6] A propósito da censura a Flávio de Carvalho, e do banimento de Péret, cabe observar que a circulação restrita do surrealismo deve muito à repressão policial, e não só à adesão de intelectuais à razão consciente, à realidade nacional, ao que fosse.

Sobra pouco, até os anos de 1960, para ser indicado como surrealista na poesia brasileira. Quanto a Sosígenes Costa, a qualificação procede, não só pela poesia exuberante e excêntrica mostrada em *Iararana* (Cultrix, 1979), mas, novamente, pela conduta, ao colocar-se à margem da vida literária instituída; daí seu resgate tardio. Caberia, no capítulo da expressão surrealista no Brasil, a referência a Paulo Mendes Campos, esperando-se o reconhecimento de sua poesia em prosa, de imagens e associações livres. No âmbito da geração de 45, há autores em segundo plano, como Fernando Ferreira de Loanda e André Carneiro, a demandarem reexame. E, principalmente, o crescimento de interesse por Manoel de Barros (1916), surrealista declarado, com

sua obra completa editada recentemente (Leya, 2010). Expressos por um vocabulário e uma sintaxe pessoais e inventivas, nele reaparecem o pensamento analógico e a sacralização do natural. Poeta da natureza, do microcosmo, das pequenas coisas, assim como os herméticos neo-platônicos, ele enxerga o universo em cada coisa; o alto no baixo, o maior no menor.

Afora isso, onde se vai encontrar poesia surrealista no Brasil é na prosa, em uma estirpe à margem do realismo dominante. Entre outros, em Aníbal Machado (1894-1964), crítico e narrador refinado em "Viagem aos seios de Duília" e "O iniciado do vento", que, expressamente, se declarou surrealista. E Rosário Fusco, reeditado com *O Agressor* (Ao Livro Técnico, 2000) e o inédito *a.s.a. — associação dos solitários anônimos* (Ateliê, 2003). Mas essas edições repercutiram pouco, e o débito com relação ao anarquista de Cataguazes se mantém. Além de maior difusão, merece biografia, o registro de sua vida movimentada.

Do elenco de prosadores, a inclusão mais importante é a de Campos de Carvalho, por sua afinidade declarada, a narrativa descontínua e onírica, a crítica a valores e categorias do conhecimento, a qualidade das imagens poéticas em sua prosa, e, principalmente, a ética pessoal. Um transgressor em *A lua vem da Ásia*, sobre a loucura; e *Vaca de nariz sutil* e *Chuva imóvel*, onde há de tudo: incesto, pedofilia, assassinato, suicídio. Mereceria figurar na *Antologia do Humor Negro* de Breton, com sua lírica defloração sobre túmulos e tantas outras passagens memoráveis nos enredos lacunares, que parecem não levar a lugar algum, e que, em *O púcaro búlgaro*, seu último livro, compõem a viagem a lugar algum. Promove o encontro de Rimbaud, Lautréamont e Machado de Assis. Celebra a autonomia da palavra, separada de seus sentidos habituais para ganhar novos significados, em uma conversão do abstrato em concreto, e, reciprocamente, abstração do concreto, subvertendo-os. Escrevia espontaneamente, proibindo-se de refazer textos — o oposto de outro autor da mesma família, Murilo Rubião, que nunca parou de reescrever-se. É um escândalo a obra de Campos de Carvalho haver desaparecido de vista, sem reedição, por três décadas, após ele resolver sair de cena e até a publicação de sua *Obra Reunida* (José Olímpio Editora, 1996).

3. *Contemporâneos*

Na década de 60 reaparece a identificação de poetas brasileiros com o surrealismo. O que houve nesse período da nossa literatura obriga a rebater a ideia de um surrealismo tardio, o "tardosurrealismo". Vistas a partir do século 21, coordenadas temporais tornam-se relativas. Mário Cesariny e seus companheiros promoveram agitações em Portugal uns dez ou quinze anos antes de nós nos movermos nessa direção — e até depois: as reuniões no Café Gelo foram até 1963, quando já promovíamos anarquia por aqui. Ao lermos Le Surrealisme Même e La Brèche (onde seríamos resenhados, Sérgio Lima, Roberto Piva e eu, em 1965), [7] ao comprarmos os volumes da *Oeuvre Complète* de Artaud à medida que saíam pela Gallimard, éramos atualizados, com relação ao ambiente cultural brasileiro, e não atrasados. Até hoje, promover a leitura de *La Liberté ou l'amour!* de Robert Desnos ou *Sens-plastique* de Malcolm de Chazal é trazer à tona o que o Brasil desconhece; o novo, independentemente da publicação originária.

Já foi observado o caráter negativo do conjunto de 20 ou 30 poetas que figuram como Geração 60 em São Paulo: nem acadêmicos, nem concretistas, nem de orientação nacional-populista. Nada de estranho que o mais radical deles, Roberto Piva (1937-2010), mostrasse a poesia mais impregnada de surrealismo, desde sua estreia em livro com *Paranóia* (Instituto Moreira Salles, 2000 e 2009; primeira edição, Massao Ohno, 1963). Tal radicalidade já havia sido expressa em 1962, nos manifestos distribuídos em folhas de mimeógrafo (publicados nas *Obras Reunidas* da Globo Livros, três volumes de 2005 a 2008): "Nós nos manifestamos contra a aurora pelo crepúsculo, contra a lambreta pela motocicleta, contra o licor pela maconha, contra o tênis pelo Box" e também "contra a mente pelo corpo" e "contra a lógica pela Magia". São o marco inicial no Brasil de uma relação com surrealismo, não apenas no plano da realização artística, mas da discussão da relação entre poesia e sociedade.

Piva classificou *Paranóia* como "beat-surreal". O termo pode ser estendido ao restante da sua obra. Sua expressão foi através de imagens surrealistas. E seu intertexto é beat. Se em *Paranóia* apropriara-se de passagens de Allen Ginsberg e Gregory Corso, em obras subsequentes, avançaria sobre o que haviam escrito Michael McClure, Gary Snyder, Jack Kerouac e Philip Lamantia.

Surrealismo e beat foram as duas grandes rebeliões poéticas do século 20. Suas relações são complexas a ambivalentes. Pode-se afirmar que a confluência veio a ocorrer na poesia de Piva.

Sérgio Lima (1939) pode ser vinculado ao surrealismo como movimento organizado. Ao lançar seu primeiro livro, *Amore* (Massao Ohno, 1963), vinha de Paris e uma participação no movimento francês. Seus esforços para promover atividade surrealista no Brasil, ao longo de décadas, resultaram em reuniões e manifestações entre 1963 e 65, com a participação minha e de Piva, entre outros; a seguir, com Leila Ferraz, Raul Fiker e Paulo Paranaguá, em uma Exposição Internacional do Surrealismo em 1967 e na publicação coletiva *A Phala* (que trouxe Cesariny e o argentino Aldo Pellegrini). Intervenções e atividades entre 1990 e 1996 incluíram um manifesto, com artistas plásticos e os poetas Juan Sanz Hernandez e Floriano Martins. Contribuíram para reduzir o alcance das iniciativas de Lima e da sua contribuição como poeta (especialmente, *Alta licenciosidade* de 1985) e artista plástico o tratamento não só autorreferente, mas permeado por afirmações incorretas, como ao declarar que a dissolução do grupo de 1963 ocorreu "em função de divergências que passam a ter um certo vulto (sobretudo por parte de Piva e Willer, mais preocupados com a beat generation e o pop art)" [8] — isso, sem minimamente levar em conta o que Piva e eu teríamos a dizer (bastante) sobre o que ocorreu. Apresentar-se como instância legitimadora é formar um clero ou burocracia surrealista; e tomar como sua representação grupos e movimentos que, nesta altura (e não só no Brasil), podem guardar a mesma relação com o surrealismo histórico (que, ao constituir-se, reuniu os melhores poetas franceses daquela geração e alguns dos principais artistas visuais do século XX) que os clubes positivistas com o positivismo do século 19 ou lojas maçônicas atuais com aquelas do tempo de Elias Ashmole.

Vinculadas a esse ciclo, publicações de Leila Ferraz e Raul Fiker (*O Equivocrata*, Massao Ohno Editor, 1976, reeditado pela Córrego em 2017), a riqueza imagética de Juan Sanz Hernandes (*Biografia a três*, Feira de Poesia, 1979; *Horas queridas*, Massao Ohno, 1985) e de Péricles Prade, autor de uma obra extensa na qual explora todos os matizes e possibilidades da simbologia esotérica, ora tratando-a

como discípulo, ora ironicamente — e apresentando-se, categoricamente, como um seguidor de Marcel Duchamp.

A publicação de *Ser Infinitas Palavras — poemas escolhidos e versos inéditos* (Azougue Editorial, 2001) de Afonso Henriques Neto (1944), do ensaio e coletânea *Cidade vertigem* (Azougue, 2005) e *Uma cerveja no dilúvio* (Sete Letras, 2011) mostram-no à margem da poesia marginal e demais tendências nas quais é distribuída a poesia brasileira. Sua visualidade, evidente em títulos como "Abismo com violinos", "Piano mudo", "A água não envelhece", "Tímpanos da neblina" permite observar que, se Francisco Alvim teria sido o Manuel Bandeira da geração "marginal", então essa tem em Afonso Henriques Neto seu Murilo Mendes. Mas um Murilo sem catolicismo, sem nada além da reafirmação do poder transformador da poesia. Avesso à política literária, é reconhecido, porém pouco citado.

A entrada em cena de Floriano Martins (1957), desde a publicação da coletânea *Escritura conquistada — Diálogos com poetas latino-americanos* (Letra e Música, 1998) e reuniões de seus próprios poemas — *Alma em chamas* (Letra e Música, 1998), *Estudos de pele* (Lamparina, 2004) e os recentes *Abismanto* (Sol Negro, 2012) em parceria com Viviane de Santana Paulo e o bilíngue *Fuego en las cartas / Fogo nas cartas* (publicado na Andaluzia) — além de ensaios e antologias de surrealismo na América (*O Começo da busca*, Escrituras, 2001, *Un nuevo continente — Antologia del Surrealismo en la Poesía de Nuestra América*, Monte Ávila, 2008), e, ultimamente, de tudo o que tem saído por seu próprio selo editorial, ARC, inclusive a reunião de poemas *A vida inesperada*, de 2015, além das obras resultantes da produtiva parceria com o artista plástico Valdir Rocha — tudo isso possibilita considerações adicionais. Agitar esses temas não é apenas inclinação pessoal, evidente nos poemas de Floriano. É questão, principalmente, de honestidade intelectual, que se traduz na orientação dada à *Agulha Revista de Cultura*. Reparar omissões, cobrir lacunas, leva a examinar surrealismo.

O elenco de poetas que pode ser associado ao surrealismo no Brasil ultrapassa os citados aqui. Deve-se deslocar o foco de um surrealismo militante, episódico, para uma configuração de obras pautadas pela recusa de amarras formalistas. Isso significa valorizar, entre os que já pertencem à "geração 90", a prosa poética

de Weydson Barros Leal (*A música da luz*, edições Bagaço, 1997); aquela de Contador Borges (*Angelolatria*, Iluminuras, 1998, *O reino da pele*, Lamparina, 2003), tradutor e estudioso de Nerval, Sade e Bataille; a tradição hermética retomada de modo refinado por Jorge Lúcio de Campos (*À maneira negra* (Sete Letras, 1997). E a lírica de Sérgio Cohn, desde *Os lábios dos afogados*, (Nankin, 1999) até *O sonhador insone* (Azougue, 2006), associada à orientação da revista por ele dirigida, Azougue, e à subsequente editora. Declaradamente influenciado por Piva, a quem divulgou em várias ocasiões, a ele também cabe o termo beat-surreal.

Preservando o caráter coletivo do surrealismo, apresentam-se os integrantes do movimento Decollage, ativo desde 1998 com Alex Januário, Marcus Salgado e outros. Promoveram intervenções, temperadas por bastante humor; a mostra Convocação dos Cúmplices — 80 Anos do Primeiro Manifesto do Surrealismo em 2004; [9] reeditaram *Os ossos do mundo* de Flavio de Carvalho; publicaram um boletim; criaram a Edições Loplop (nome de um personagem de Max Ernst), pela qual saíram, entre outros títulos, *Os deuses falam pelos govis* de Pierre Mabille, traduzido por Marcus Salgado, também autor de um recente e portentoso ensaio sobre Flavio de Carvalho, *A arqueologia do resíduo: os ossos do mundo sob o olhar selvagem* (Antiqua, 2013) e *Caixa Gris — Collage* de Alex Januário. Anunciam mais lançamentos e manifestações.

A circulação de obras poéticas no Brasil, beneficiada pela divulgação adicional no meio digital e edições mais viáveis em livro, permite observar que, quase 90 anos após o manifesto de Breton, o surrealismo compõe um hibridismo, junto com beats, outras correntes e autores; em especial, com a leitura de Piva. Isso vale para autores que comentei recentemente, [10] como José Geraldo Neres e sua prosa onírica; Chiu Yi Chih; o trio Érica Zíngano, Renata Huber e Roberta Ferraz; Augusto de Guimarães Cavalcanti, com o vertiginoso *Fui à Bulgária procurar por Campos de Carvalho* (Sete Letras, 2012), além de sua recente tese sobre surrealismo em Campos de Carvalho, Flavio de Carvalho e Jorge de Lima. E, entre outros, Fabrício Clemente, com *Congresso espiritual dos Ranúnculos* (edições Ricochete, 2013) e dos recentes Jeanine Will com *Caminhão de mudança* (Córrego, 2018) ou Diogo Cardoso com *Sem lugar a voz*. Não se constituem em grupo ou coletivo — mas interagem, inclusive

através de poemas coletivos, estimulados por Paulo Sposati Ortiz, autor de *A diferença do fogo*.

O ano de 2012 teve as bem-sucedidas encenações de São Paulo Surrealista 1 e 2 pelo Teatro do Incêndio de Marcelo Marcus Fonseca: a primeira, imaginando Breton em São Paulo e focalizando seu reencontro com Artaud; a segunda, homenageando Piva. Completando, o livro de poemas do encenador, *Da terra o paraíso* (Kazuá, 2013).

Tais publicações e acontecimentos justificariam otimismo quanto à circulação, não apenas do surrealismo histórico, mas do que lhe dá sentido: a rebelião, a adesão à poesia como modo de transformar o mundo?

4. *Um pouco mais sobre Surrealismo no Brasil*

Complementa o livro *A estrela da manhã — Surrealismo e marxismo*, de Michael Löwy (Editora Civilização Brasileira, 2000) um texto de Sergio Lima, *Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 1920 até aos dias de hoje)*, disponível na Internet em *TriploV*, www.triplov.com/surreal/sergio_lima.html.

Sergio Lima é qualificado para falar sobre surrealismo em geral, e no Brasil em especial. Pode confundir sua biografia e currículo com o tema, como o faz neste depoimento, pela participação em atividades surrealistas e por um extenso conhecimento do assunto. É, no mínimo, uma referência bibliográfica importante, em acréscimo ao que criou em poesia e artes visuais.

Mas seu relato é distorcido. Em sua ótica, surrealismo no Brasil tem duas fases distintas: antes e depois dele, Sergio Lima.

Na primeira fase, até por volta de 1960, a abordagem é inclusiva, ao tratar do que chama de *surrealismo difuso*. Comete exageros. Juntar, como faz, na mesma frase e na mesma sequência Elsie Houston-Péret e Pagu, e Fernando Mendes de Almeida, A. J. Ferreira Prestes, Ascânio Lopes, Rosário Fusco, Livio Xavier, Osório César, Jamil Almansur Haddad e Raguna Cabral, não passa de enumeração caótica. É reescrever história de modo assemelhado ao "método confuso" criado por Mendes Fradique. Espera-se que as relações com surrealismo dessas e outras personalidades também elencadas (Wagner Castro, Eros Volusia, Albino Braz, Febrônio Índio do Brasil, Raul Bopp, Tarsila do Amaral) sejam esclarecidas

nos anunciados volumes seguintes de seu *A Aventura Surrealista*, ou na publicação de sua tese de doutoramento. A propósito, que estranho: por que cargas d'água não consta, no relato autobiográfico de Sergio, tão detalhado, a tese que defendeu na USP em 1998, *Surrealismo: polêmica de sua recepção no Brasil modernista*, orientada por Valentim Facioli, por sua vez autor de obra sobre a conexão Breton-Troski, e que foi aprovada com louvor? Não consta, também, sua participação nas duas substanciosas coletâneas organizadas por Robert Ponge, professor na UFRGS, *Organon 22*, de 1994, dedicada a *Aspectos do surrealismo*, e *Surrealismo e novo mundo*, de 2001, publicadas pela Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Parece que, para Sergio Lima, apresentar-se como surrealista militante o obriga a omitir seus estágios no surrealismo universitário.

Já na segunda fase, pós-SL, só recebe ingresso para o mundo surreal quem participou de atividades com ele, Sergio Lima. Evidentemente, todos têm o direito de valorizar seu trabalho e dar destaque à sua atuação. Ninguém negaria sua condição de porta-voz e avatar surrealista; menos ainda, deixaria de reconhecer tudo o que ocorreu por sua iniciativa. Mas não havia necessidade de alterar datas e falsear outras informações.

Daqui para a frente, trato do assunto de modo detalhado, diante do risco de alguém acreditar em tudo o que Sergio Lima afirma, e sua versão acabar indo parar em algum manual de história da literatura, ou dos movimentos culturais do século XX no Brasil, disseminando informação falsa Vamos ao que relata (uso a facilidade de copiar a versão on line): *Voltando de Paris para São Paulo em 1962, passei a me reunir com os poetas ditos "novíssimos" (estreantes que eram editados na série "novíssimos", por Massao Ohno). Logo organizamos, Roberto Piva, Claudio Willer e eu, uma central ou núcleo de debates sobre o Surrealismo.* (...) *Logo temos os três primeiros livros publicados por nossa turma, os quais passam a ser centro das discussões (e disputas) principais entre nós:* Paranóia *(lançado no final de '62), do R. Piva;* Amore, *de S. Lima (editado em '63, com textos de '59 e '60); e, pouco depois, no começo de '64,* Anotações para um Apocalipse, *de C. Willer (onde se encontram as primeiras reflexões de Willer em relação à beat generation e suas implicações literárias).* Anotações *é lançado juntamente com um segundo livro de Piva, o* Piazzas *(1964), o qual, escrito em '63 portanto, já sinalizava, por assim dizer,*

um diapasão distinto de seu primeiro livro de poemas, o Paranóia. Cumpre salientar que começavam, então, a se formar certas distâncias entre a perspectiva surrealista, de uma atuação específica, e aquela mais descompromissada, pretendida pelos demais nomes da turma. (...) Embora não tenha prosseguido enquanto grupo, essa turma era, digamos assim, o gérmen do primeiro grupo surrealista que iria se formar logo depois, fins de '64, com novas participações e amigos do Rio de Janeiro.

E chega ao seguinte: *Sucedendo a este núcleo inicial, e em função de divergências que passam a ter um certo vulto (sobretudo por parte de Piva e Willer, mais preocupados com a beat generation e o pop art), assumo de vez a liderança e, com as novas aderências de Fiker e Leila Ferraz, mais Zuca Saldanha e Paulo Antônio Paranaguá, vindos do Rio de Janeiro, organizo o primeiro grupo surrealista S.Paulo/Rio, cuja vida breve — 1965 a 1969 — não deixou de ser pródiga de realizações.*

Não. Decididamente, não. Essas datas estão erradas. *Paranóia*, escrito no final de 1961 e começo de 1962, foi lançado em abril ou maio de 1963, e não em 62. Sergio Lima nos foi apresentado por Roberto Piva *depois* disso, não me lembro se em maio ou junho de 1963 — fazia frio e garoava naquela noite que se estendeu pela madrugada afora, em que pela primeira vez nos reunimos. Enfim, *Paranóia* de Roberto Piva não tem qualquer relação com atividades surrealistas por iniciativa de Sergio Lima. Tudo o que há de surrealismo na poesia de Piva (bastante) é por conta dele mesmo, sem dever nada a Sergio Lima ou a quem for, exceto à sua própria condição de leitor voraz e à sua inquietação e talento.

E a publicação de *Piazzas* de Piva e do meu *Anotações para um Apocalipse* foi em outubro de 64. Nós dois, Piva e eu, nos afastarmos de surrealismo porque teríamos passado a nos interessar por *beat*, é ficção, fantasia pura. Tanto comprávamos *La Brèche* na Livraria Francesa (entre muitas outras coisas) quanto recebíamos as edições *beat* da City Lights, vindas de San Francisco; e isso bem antes de Sergio Lima entrar em cena. Quando nos procurou, sabia disso. A descoberta epifânica de Allen Ginsberg é evidente já na *Ode a Fernando Pessoa* de Piva, do final de 1961 ou começo de 1962. Há intertexto de Ginsberg em Piva em *Paranóia*, obra especialmente importante, que aos poucos vai sendo reconhecida como marco de renovação da poesia brasileira. *Piazzas*, justamente, poderia ser tido

como obra mais "surrealista" de Piva, se interessasse catalogar desse jeito. Enfim, quanto a Roberto Piva e a mim, vínculos com surrealismo são aqueles apontados na bibliografia crítica já existente, e, principalmente no que temos a dizer e já dissemos a respeito.

Há mais para corrigir na cronologia de Sergio. O grupo, com reuniões regulares em um bar, durou alguns meses. Logo depois do necrológio distribuído na abertura da Bienal de São Paulo, em 1963, dispersou-se. Mas continuamos a nos encontrar, inclusive para falar de surrealismo. Em 1965, houve reuniões regulares no ateliê de Wesley Duke Lee. A propósito, ser detido pela polícia e ir parar em delegacia, isso não poderia ser atividade surrealista? Em 1965, viajamos — Piva, Sergio, Argos Machado e eu — até Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro, a convite de um grupo de Cataguazes de tendência anarquista, encabeçado por Paulo Bastos Martins, que nos havia sido apresentado por Sergio, para participar de manifestações, que incluíam projeções de *L'Age d'Or*, encenações de Ionesco, desconstruindo-o, exposição de quadros, venda de livros. Houve emissões radiofônicas que alarmaram a cidade, fazendo que a programação desaguasse na delegacia local. Durante algumas horas, permanecemos diante de um delegado perplexo, tentando resolver o que fazer com a trupe. Felizmente, nos liberou. É daqueles episódios que me fazem rir sozinho quando me lembro dele. Que pena então não haver vídeo. Que erro, não levar sempre a máquina fotográfica e gravador.

Em *La Brèche — Action Surréaliste* nº 8, de *fevereiro de 1965*, saiu, graças aos bons ofícios de Sergio, uma nota sobre *Le surréalisme a São Paulo*, declarando que, com *Paranóia* de Roberto Piva, *Amore* de Sergio Lima e meu *Anotações para um Apocalipse*, pela primeira vez o Brasil dispunha de *obras cujos autores se reclamam abertamente do surrealismo*. O trecho dedicado a *Anotações para um Apocalipse* enriquece meu currículo de modo hilariante: *O autor dispõe de uma formação científica muito livre e as experiências que lhe deixaram uma vida violenta e o hábito dos tóxicos*. Francamente, não merecia tanto. A referência a essas publicações em *La Brèche*, obviamente omitida por Sergio em seu relato, basta para desmontar toda a sua cronologia.

Em um 6 ou 8 de fevereiro de 1966, Sergio Lima me convidou para almoçar — em companhia de Leila Ferraz e Paulo Paranaguá — em um restaurante chinês no bairro da Liberdade, para expor

como seria a Mostra Surrealista Internacional que acabou tendo lugar em 1967. Não quis participar, por achar que Sergio centralizava demais. Já estava tudo resolvido, pronto na cabeça dele, sem admitir qualquer discussão ou sugestão. Pelo mesmo motivo, outros convidados não se interessaram. O grupo então formado — Sergio, Leila, Fiker e Paranaguá — logo se dissolveu. Existiu em função do colossal esforço de preparação daquela mostra e da edição de *A Phala*. Encerrada a mostra, cada qual foi para seu lado.

Importa questionar, no modo Sergio Lima de escrever história, como ele passa ao largo de tantas obras e autores recentes, das últimas décadas, que dialogam com surrealismo. De 1980 para cá, houve crescimento gradativo da circulação, recepção e relação com surrealismo no Brasil. Mas Sergio, confinado ao paroquialismo, pouco tem a ver com isso. Em nome de uma ortodoxia, acaba por fazer o mesmo que critica na recepção brasileira ao surrealismo, ignorando manifestações.

Na obra de Breton, é freqüente o uso da expressão *diálogo*. Seus elogios a contemporâneos e autores mais novos — por exemplo, a Malcolm de Chazal, Aimé Césaire ou Frida Kahlo —, foram pela qualidade do que faziam, e não pela disposição de participarem de atividades, grupos ou movimentos surrealistas. Seu foco se dirigia, de modo muito honesto, em primeira instância para o *valor*. Frida Kahlo não queria saber de surrealismo, e o que interessou a Breton foi ela ser uma extraordinária artista. Essa dimensão do valor desaparece nos elencos de surrealistas preparados por Sergio. Interessa-lhe apenas, em uma versão particular da política literária, se concordaram em compor grupos com ele. O que há nas obras nunca é analisado ou discutido.

A meu ver, Juan Sanz Hernandes merece qualificação como surreal, não por ter freqüentado reuniões no ateliê de Lia Paes de Barros por volta de 1990, mas pela imagética torrencial em *Biografia a Três* e *Horas Queridas*. Raul Fiker tem que figurar em catalogações do que houve desde 1960, pela densidade de *O Equivocrata*, obra que ainda não teve a leitura que mereceria, e não por haver colaborado na montagem da mostra de 1967. E, se alguém quiser saber sobre relação com surrealismo, na versão militante ou não, que pergunte a eles.

Quanto a mim, e à minha relação com grupos e movimentos surrealistas, no começo de 1968, convidado por Paulo Paranaguá, fui a uma das reuniões na Promenade de Venus, em Les Halles. Em seguida, fomos ao apartamento de Vincent Bounoure. Divergências sobre geração *beat*, que ele não admitia de modo algum, resultaram em uma discussão exaltada, de algumas horas. Grupo surrealista francês fez bem em encerrar-se. Mostrava-se paroquial e epigonal. Se fosse para tomar posição nas ramificações e versões do surrealismo, teria sido mais próxima àquela de Alain Jouffroy e Jean-Jacques Lebel, que nunca viram surrealismo e *beat* como excludentes. Como tradutor de Allen Ginsberg, de Lautréamont, de Artaud, autor de um sem-número de textos sobre Breton e surrealismo, e de poemas, inclusive em escrita automática, não concebo antagonismo entre esses campos, respeitadas, é claro, suas diferenças, a integridade e especificidade de cada um. O antagonismo é com relação à ordem estabelecida, ao mundo em que vivemos. Isso, na perspectiva do prosseguimento da rebelião romântica, e da manutenção de seu ímpeto revolucionário.

NOTAS

1. Confronto entre insurgentes e tropas governistas durante a revolução de 1930, na localidade de Itararé, fronteira de São Paulo e Paraná, que não ocorreu — governistas desistiram do combate e abriram caminho para os liderados por Getulio Vargas.
2. Conforme bem sustentado na copiosa produção ensaística de Luciano Marcos Dias Cavalcanti, especialmente no livro *Metamorfoses de Orfeu: a 'utopia' poética na lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo/Belo Horizonte: Todas as Musas/FAPEMIG, 2015. E na boa dissertação de mestrado de Bianca Ribeiro, O simbolismo na poesia de Jorge de Lima, UNESP — Araraquara, 2012.
3. Em 1910, João Cândido Felisberto liderou uma revolta de marinheiros, diretamente inspirada naquela do Encouraçado Potemkin dois anos antes, contra maus tratos, especialmente a aplicação de açoites como punição.
4. Um dossiê sobre Péret no Brasil na coletânea *Amor sublime* (Brasiliense, 1985), organizada por Jean Puyade, tradução de Sergio Lima e Pierre Clement. Um relato detalhado dessa estada por Jean Puyade em "Benjamin Péret: um surrealista no Brasil (1929-1931)", disponível em www.oolhodahistoria.ufba.br/artigos/benjamin-peret-surrealista-brasil-jean-puyade.pdf
5. Conforme *Pagu — Vida e Obra*, de Augusto de Campos, Brasiliense, 1982.

6. Conforme apontado por Sérgio Lima, "Os anos modernistas de Flávio de Carvalho", revista *Xilo*, n. 1, Fortaleza, Ceará, setembro de 1999.
7. *Le surréalisme a São Paulo*, nº 8 de *La Brèche — Action Surréaliste*, novembro de 1965.
8. Em www.triplov.com/surreal/sergio_lima.html . Dei um tratamento mais detalhado a esse tipo de interpretação em www.triplov.com/willer/2006/surrealismo-marxismo.htm
9. Registrado em http://odorsodarainha.wordpress.com/2012/02/28/memoria-grupo-decollage-a-convocacao-dos-cumplices/
10. Em www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=422&Artigo_ID=6415&IDCategoria=7412&reftype=2.

DANIEL ALEIXO | *Uma nota: ponto de partida para o surrealismo japonês nativista*

Escrevo na penumbra, usando lápis e papel. A cada sentença, as letras cursivas vão se esmiuçando e ficando cada vez mais diminutas até o ponto em que não vejo mais o que escrevo. A mão sabe traçar cada letra fora da luz. Repouso olhos e cérebro. Uma, duas, três linhas de verso que concluem uma estrofe. A Operação Poética me torna Cientista Poético. Esses dois maiúsculos termos não são da minha alçada. Foram usados pela primeira vez em letras romanizadas em meio a *kanjis* e *kanas* de um enxuto periódico nipônico.

Em meados de 1926, o artista japonês Katsue Kitasono (1902-1978) vivia então uma realidade precária, miserável e de autossubsistência, o tipo de experiência vivida pelos jovens poetas e pintores da época, como ele mesmo dizia: *o auge da arte, o ponto mais baixo da vida.* (1) Morava em uma área abarcada pela paisagem suburbana deserta, com algumas casas espalhadas entre os campos de trigo e batata ao longo da estrada estreita que levava ao distrito de Sangenjaya, na prefeitura de Tóquio.

Desde 1924, Kitasono vinha contribuindo com ações textuais em revistas dadaístas como *DamuDamu* e *Ge.Gjmgjgam.Prrr.Gjmgem*, junto de Shinkichi Takahashi (1901-1987), Hokuto Tamamura (1893-1951), Jun Tsuji (1884-1944), entre outros, mas os anos duros do imperialismo japonês o haviam levado a uma empreitada solitária. (2) Isso até meados de 1926, quando recebeu um convite dos poetas Seiichi Fujiwara (1908-1944) e Kazuhiko Yamada (1907-1944) para participar de uma nova frente editorial, desta vez, assumidamente surrealista. (3)

Surgiu assim, em 1927, o grupo *Rosa Magia Teoria* (*Bara Majutsu Gakusetsu*), fazendo frente ao grupo mais antigo, fundado dez anos antes, *Oh, aromático foguista* (*Fukuiku Taru Kafū Yo*) em torno do poeta Junzaburō Nishiwaki (1894-1982), professor de literatura e linguística na Universidade Keio. Nishiwaki atuou como uma incubadora de jovens artistas ávidos por experimentações oníricas à base de poesia. (4) Entre ambos os grupos, os foguistas aromáticos encontravam-se consideravelmente alinhados à doutrina de André Breton (1896-1966) e dos franceses, enquanto os rosáceos mágicos estavam mais interessados em desenvolver uma

alternativa artística plenamente japonesa para os dilemas civilizatórios nos quais estavam inseridos. Nesse momento, estamos falando de um Japão ainda vívido de sua saída da Primeira Guerra Mundial que, por ter estado ao lado dos vencedores, esbanjava da militarização que prenunciou sua invasão aos demais países asiáticos do Extremo Oriente. Uma ofensiva colonialista *pan-asiática*.

Eis que, em dezembro de 1927, foi publicado no segundo número da revista do grupo *Rosa Magia Teoria* um pequeno texto em japonês intitulado *Uma nota* (*A note*), considerado o primeiro manifesto surrealista nipônico, escrito por Katsue Kitasono e os irmãos Tamotsu Ueda (1906-1986) e Toshio Ueda (1900-1973), egressos dos foguistas aromáticos. Segue a nota:

> *O batismo chegou para nós que glorificamos o desenvolvimento de nossas habilidades perceptivas e o avanço de nosso desejo artístico em relação ao Surrealismo. Recebemos a técnica de trazer os materiais através da percepção sem estar sujeito à limitação da própria percepção. Em um estado de separação dos humanos, concebemos a Operação Poética decorrente da providência divina. Tal condição nos conduz a uma sensação de indiferença análoga ao da técnica. Ao definir o limite da nossa objetividade, sentimos uma semelhança com o estado de Cientista Poético. Não somos acabrunhados nem entusiasmados. A sensibilidade humana escusa da existência humana é austera e serena. Nós sentimos a emoção que nos convém ao erigirmos nossa Operação Poética. Prosseguiremos com o Surrealismo. Nós louvamos a virtude da saturação.* (5)

Esse pequeno texto foi traduzido para o inglês e enviado diretamente para André Breton, Louis Aragon (1897-1982) e Paul Éluard (1895-1952), num momento onde o núcleo duro bretoniano se aliara ao Partido Comunista Francês, contra as intenções coloniais da França sobre o Marrocos, declarando que nenhum artista poderia ser surrealista senão comunista. O cenário internacional, ainda que unido por fricções reacionárias, vivia contextos de opressão e estratégias de oposição bem diferentes. Por conta disso, parte do mundo não viu tal postulado com bons olhos.

À exemplo, a pequena nota foi uma resposta japonesa à postura dos artistas surrealistas parisienses, postura essa que foi

posteriormente sintetizada no *Segundo Manifesto Surrealista* (*Second Manifeste du surréalisme*) de Breton, em 1929. O Surrealismo japonês reivindicou o desejo de combinar a *técnica recebida* dos bretonianos com seus próprios elementos nativistas. O manifesto nipônico questionou a ideologização da vanguarda na França no que tange à segregação entre surrealistas comunistas e não comunistas e censurou a rigidez em detrimento de uma força independente de ideário político. Os japoneses compreenderam que o Surrealismo não deveria ser controlado por uma única autoridade e que poderia funcionar com ou sem associação à militância. (6)

O breve entusiasmo partidário pelos surrealistas franceses, que durou apenas seis anos, foi visto pelo pintor japonês Ichirō Fukuzawa (1898-1992) como *implacável* e que a aversão de Breton *à propaganda e à ação direta [...] indicou os limites de seu envolvimento com o comunismo.* (7) Além disso, as exigências de Breton em relação à entrega urgente de relatórios sobre as posições intelectuais, artísticas, morais e políticas do Surrealismo japonês não supriram o desconhecimento dos franceses sobre as vertentes nipônicas, resultando, em 1929, na exclusão do Japão no catálogo *O mundo no tempo dos surrealistas* (*Le monde au temps des surréalistes*). Mais hilário ainda era o fato de o fascínio europeu para com os ideogramas — *kanjis* e *kanas* — suplantar a apreensão de seu conteúdo poético. Por muito tempo, as inquietações japonesas, mesmo quando enviadas em verso e carta à Breton, Paul Éluard, Joan Miró (1893-1983) ou René Char (1907-1988), sequer foram transliteradas décadas depois. Os japoneses, por outro lado, desde o princípio puseram-se a estudar o idioma francês e a traduzir obras surrealistas e dadaístas, na medida em que o vocabulário permitia.

Pouco após a publicação do manifesto nipônico, foguistas aromáticos e rosáceos mágicos interromperam momentaneamente suas atividades independentes e uniram-se para formar um novo coletivo que, em novembro de 1928, publicou seu primeiro periódico intitulado *Sol fantasiado: a evolução surrealista* (*Ishō no Taiyō: L'Evolution Surréaliste*). Outras grandes exposições organizadas na década de 1930 por nomes como Chirū Yamanaka (1905-1977) e Shūzō Takiguchi (1903-1979) instigaram novos coletivos e tendências surrealistas regionais. Mesmo diante da opressão estatal via Lei da Preservação de Paz contra a subversão popular, que perseguiu e censurou muitos artistas surrealistas no Japão entre

1925 e 1945, o movimento, ou melhor, os movimentos tiraram proveito de sua falta de centralidade e estratégias simbólicas para continuar resistindo, seja nas ações plásticas, corpóreas ou gráficas.

Em Tóquio, por exemplo, o surrealismo perdurou entre os literatos acadêmicos, grupos ora bretonianos, ora nativistas, progressistas ou isentos, com forte carga poética amalgamada às artes plásticas pelo próprio Takiguchi, Kitasono, Taro Okamoto (1911-1996), entre outros. Em Quioto, o movimento aderiu à arquitetura e escultura budistas pelos artistas Noboru Kitawaki (1901-1951) e Gentarō Komaki (1906-1989). Em Osaka, o surrealismo nasceu amalgamado à performance e à matéria bruta, tendo como representantes os artistas plásticos Tōshirō Maeda (1904-1990) e Jirō Yoshihara (1905-1972). Em Nagoya, a fotografia e a presença de Yamanaka alimentaram os trabalhos de Kansuke Yamamoto (1914-1987), Minoru Sakata (1902-1974) e Yoshio Shimozato (1907-1981). Cidades como Kobe e Hiroshima aderiram à arte politicamente engajada, seja pelo marxismo-leninismo ou pelo anarquismo. (8)

É certo que tal variedade justifica a maiúscula *Operação Poética* presente em *Uma nota*. Sendo impossível, mas também não sendo o objetivo, decodificar ou emular o surrealismo, restou a eles reinventá-lo, considerando o contexto cultural. Em termos de tradução, não quer dizer apenas buscar significados dicionarizados para as palavras, mas transcriar sonoridades, percepções e movimentos. O mesmo parece valer para quaisquer experiências artísticas. De Breton: *O olho existe em estado selvagem*, (9) Takiguchi entende que o olhar consegue captar o que é visível em primeira instância, mas necessita de um exercício dos sentidos que o liberte do mundo externo como única fonte de saber. Nesse ínterim, o olhar é instrumento de base sígnica a ser realinhado a partir do nosso lugar no mundo.

O manifesto nipônico de 1928 me faz acreditar que há uma urgência em fabular e construir cosmovisão através da alteridade. Que a destruição não é intento do confronto, mas o voto pelo direito de se estar no mundo. Peço licença para passar, mas faço meu caminho eu. A transcriação é espelho infinito de intertextualidades, parte de um raio de luz que atinge e reflete entre duas placas paralelas de vidro translúcido, indiferenciado origem e destino. Aliás, não teria a cartografia já nos elucidado a genealogia como

alternativa às cronologias e territórios pétreos da arte? Somam-se as impressões dos indivíduos e, em determinado momento, o monolito da matriz perde sua importância e o horizonte não denota fim outro senão a perpetuação da metamorfose.

Para aqueles que creem sabem que Allāh usou de instrumento o estudioso persa Sibawayh (760-796) para parir o primeiro tratado gramatical árabe, pois as ciências da linguagem só poderiam ser pensadas por pessoas para as quais as línguas eram adquiridas e que, portanto, precisavam pensar sobre elas. Os cristãos siríacos foram quem traduziram as obras filosóficas gregas para que estudiosos como al-Kindī (801-873), al-Fārābī (870-950) e Ibn Sīnā (980-1037) pudessem se debruçar por sobre cosmogonias outras e fortificar o próprio pensamento muçulmano. Pierre Verger (1902-1996) partiu da França com uma máquina fotográfica e percorreu o mundo por quatorze anos, foi iniciado na religião dos povos iorubás como babalaô e recebeu o nome de Fatumbi, *nascido de novo graças ao Ifá*, desenvolvendo uma vasta pesquisa comparativa entre o culto dos orixás em África e na Bahia. Do mesmo modo foi com Benjamin Péret (1899-1959), que realizou a leitura revolucionária sobre o passado do Brasil a partir da Revolta da Chibata e da República negra dos Palmares. Foi também Antonin Artaud (1896-1948) quem almejou o brilho sinestésico do teatro de Bali e acabou encontrando o seu Oriente no México. Quem diria que o pai do teatro mexicano, apto a transmitir aos latino-americanos os métodos soviéticos mesclados de Stanislavsky (1863-1938) e Meyerhold (1874-1940), seria Seki Sano (1905-1966), um diretor japonês? Quem uniu indumentária jesuítica, danças sacerdotais e apelo popular não foi outra senão a dançarina Okuni (1572-1613).

No caso do surrealismo japonês, o processo de transcriação rapidamente subverteu o regimento de poder para com a contraparte francesa, antes delineada sob a égide da influência, isto é, da adoção e absorção vertical entre literatos acadêmicos e abastados artistas visuais da Ásia que tiveram a oportunidade de intercambiar pessoalmente com nomes do movimento na Europa. As traduções dos simbolistas europeus pelo acadêmico viajante Daigaku Horiguchi (1892-1991), o encontro de Tarō Okamoto com Georges Bataille (1897-1962) e com o próprio Breton, as exposições de Ichirō Fukuzawa na Galeria Pierre e no Salon d'Automne, os

estudos de Junzaburō Nishiwaki em Oxford e seu contato com modernistas ingleses.

Em verdade, quando os artistas japoneses viajavam para a Europa, precisavam abraçar sua etnicidade para serem reconhecidos, mas em seu próprio país, eram identificados com a cultura europeia. Dessa forma, a adoção de identidades opostas foi crucial para que suas obras fossem consideradas autênticas tanto no Oriente quanto no Ocidente. O que os nacionalistas mais fervorosos acusavam como traição ou duplo endosso, outros consideravam como uma estratégia de sobrevivência artística. Além disso, um Surrealismo normativo não estava articulado até então. Para a pesquisadora Majella Munro, o posicionamento acadêmico hiper focado no grupo parisiense como centro do movimento é problemático, pois atribui aos exemplos não franceses que recebem as ideias francesas de uma forma crítica e inovadora como *mal informados, enquanto aqueles que assimilam de perto os princípios da França são rejeitados como derivativos, deixando pouco espaço para discuti-los como movimentos dinâmicos por direito próprio*. Em suma, não é justo descrever o Surrealismo japonês como sendo recebido como uma influência emulada, pois ainda estava em processo de formação ao longo da década de 1930. *Os desvios do precedente francês não são, portanto, distorções do surrealismo, mas antes contribuições para o seu desenvolvimento*. (10)

Do exemplo japonês, os surrealismos não apenas nativistas ou regionalistas, mas também cerne da particularidade de cada artista, desnortearam a unicidade conceitual europeia sem desconsiderar seus contextos contrastantes de luta e perfazendo a fabulação dos seus próprios desafios. Singularidades sempre perpassam pelos processos de criação, agências e atravessamentos. Uma contracultura efervescente se fortaleceu nos anos que se seguiram, dos 1960 aos 1980. Os artistas pré-guerra e pós-guerra demarcaram duas gerações que se mobilizaram para aceitar a Surrealidade, não sem trocar críticas inflamadas ao esteticismo de si. Como resultado, temos um movimento autêntico e multifacetado como um prisma.

NOTAS

(1) Kitasono, Katsue. Bara Majutsu Gakusetsu no kaisō. In: Kitasono, Katsue; Ueda, Toshio; Tamotsu, Ueda (org). Bara Majutsu Gakusetsu. Tokyo: Meicho kankō-kai, 1927-1928.

(2) MUNRO, Majella. Communicating Vessels: the Surrealist Movement in Japan 1925-70. Cambridge: Enzo Arts and Publishing Limited, l. 3865, 2013 (Paginação irregular — Kindle)

(3) Kitasono, Katsue. Bara Majutsu Gakusetsu no kaisō. In: Kitasono, Katsue; Ueda, Toshio; Tamotsu, Ueda (org). Bara Majutsu Gakusetsu. Tokyo: Meicho kankō-kai, 1927-1928.

(4) Kitasono, Katsue. Bara Majutsu Gakusetsu no kaisō. In: Kitasono, Katsue; Ueda, Toshio; Tamotsu, Ueda (org). Bara Majutsu Gakusetsu. Tokyo: Meicho kankō-kai, 1927-1928.

(5) Kitasono, Katsue. Bara Majutsu Gakusetsu no kaisō. In: Kitasono, Katsue; Ueda, Toshio; Tamotsu, Ueda (org). Bara Majutsu Gakusetsu. Tokyo: Meicho kankō-kai, 1927-1928. (Manifesto *A note* traduzido do japonês para o português por Daniel Aleixo e Michiko Okano).

(6) MUNRO, Majella. Communicating Vessels: the Surrealist Movement in Japan 1925-70. Cambridge: Enzo Arts and Publishing Limited, l. 1588, 2013 (Paginação irregular — Kindle)

(7) MUNRO, Majella. Dada and Surrealism in Japan. In: HOPKINS, David (org). 1° ed. A Companion to Dada and Surrealism. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2022.

(8) MUNRO, Majella. Communicating Vessels: the Surrealist Movement in Japan 1925-70. Cambridge: Enzo Arts and Publishing Limited, l. 2675-5476, 2013 (Paginação irregular — Kindle)

(9) BRETON, André. El Surrealismo y la pintura. In: GARCÍA, A. G.; SERRALLER, F. C.; FIZ, S. M. (org). 1° ed. Escritos de arte de vanguarda 1900/1945. Madrid: Istmo, p. 495, 2003.

(10) MUNRO, Majella. Communicating Vessels: the Surrealist Movement in Japan 1925-70. Cambridge: Enzo Arts and Publishing Limited, l. 327, 2013 (Paginação irregular — Kindle)

Cuando Breton publicaba el *Premier manifeste du surréalisme*, en 1924, los futuristas predicaban ya arriesgadas combinaciones semánticas. En Italia la presencia del fascismo prohibía cualquier referencia a lo social y la elección hermética correspondía a un abstencionismo político. Breton, en cambio, asociaba al análisis del inconsciente una lección de activismo en la palabra de Marx.

Los términos "surreal", "surrealista" eran banalizados y considerados curiosos, triviales, excéntricos y sonaban como un insulto a Breton, tendente a vaciar de su significado profundo la sustancia poética e ideológica de un movimiento que en Italia era abiertamente hostilizado. La cultura fascista de aquellos años no podía aceptar un proyecto que se proponía transformar el mundo según Marx. La academia futurista satirizaba y ridiculizaba los versos de Breton, Aragon, Éluard, escribiendo, como hizo Soffici, que se trataba de "bobadas y graciosidades decadentes que pueden gustar sólo a los paletos italianos". Para Bacchelli se trataba tan sólo de bobaliconerías y para Montale el surrealismo no era sino una babel parisina.

El régimen prohibió de todas formas hablar del Surrealismo como verdadero movimiento. En efecto se empezó a hablar de él tan solo a caballo de los años cuarenta cuando Curzio Malaparte afirmó que hacía falta definir ese movimiento, sus orígenes y sus ambiciones, así como sus límites, cuando ya la psicoanálisis, sobre la cual había fundado su provocación, no se presentaba ya como ciencia sensacionalista.

Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que nunca se realizó en Italia una abierta adhesión al movimiento francés y que nunca tomó una forma definitiva como en el país transalpino, pero también hay que reconocer que el surrealismo teorizado en Paris en los años 20 debe mucho a las estéticas y a las poéticas enraizadas en el especial equilibrio entre vanguardia y clasicismo que caracterizó la Italia literaria y artística de los comienzos del siglo XX.

A diferencia del surrealismo francés que, en cuanto verdadero movimiento de vanguardia, resiste a las genealogías, el modernismo surreal italiano se conecta con sus raíces autóctonas que se remontan a las más enigmáticas expresiones del *quattrocento*

toscano. La aparente absurdidad de Burchiello, las desmesuras de la lengua y de lo imaginario de Luigi Pulci y Pietro Aretino, el luminoso encanto de Mantegna o de Masaccio ofrecen un precedente al parasurrealismo italiano de comienzos del siglo XX. Giuseppe Ungaretti que en París había frecuentado el cenáculo protosurrealista de *Littérature*, en vísperas de la publicación del primer Manifiesto surrealista, verá en Burchiello "el más antiguo de los surrealistas". Algunos años después, Massimo Bontempelli comparará su estilo con el de los pintores del *Quattrocento*, "por su realismo preciso, envuelto en una atmósfera de estupor lúcido".

André Breton, en un escrito de 1937, reconoció a los dos hermanos Giorgio (1888-1978) y Andrea De Chirico (1891-1952) la paternidad de su movimiento.

En 1914 se produce el debut artístico de Andrea, con el seudónimo de Alberto Savinio, que toma prestado del francés Albert Savine (1857-1927), un oscuro literato, editor y traductor de Ibsen. Escribe en "Les soirées de Paris", revista literaria y artística, fundada en 1912 por Guillaume Apollinaire, *Le drame et la musique*, una especie de manifiesto de su concepción musical, denominada *sincérisme.* Sigue una serie de *Bellovés fatales*, equivalentes musicales de la pintura de su hermano Giorgio, de los poemas de Apollinare y de los cuadros de Picasso, según el autor. En el número de agosto de 1914 de *Les soirées de Paris*, Savinio publica la obra musical *Les chants de la mi-mort*. Muchas son las influencias en este libro, desde Nietzsche a Papini, a Apollinare. El mismo Savinio reconoce estas influencias, aunque en un artículo de 1946, publicado en "La Rassegna d'Italia", él afirmará que sus *chants* son anteriores al texto de Apollinaire.

En 1915, su regreso a Italia y su decisión de abandonar la música. En 1916 empieza a publicar por entregas su novela *Hermaphrodito*. El título se refiere al hermafroditismo lingüístico, a las dos lenguas en las que está escrito el libro, en el momento en que el escritor decide ahondar el estudio del italiano, para convertirse en un escritor en este idioma. En *Hermaphrodito* se recogen lúcidas visiones de encantamiento: estatuas que se animan y dejan sus pedestales para mezclarse con los comunes mortales, trenes que se convierten en dragones sin dejar de conducir a los viajeros hacia verdaderas estaciones, salidas y navegaciones que evocan la chusma de Jasón en los buques de vapor con modernos motores de hélice. Si

podemos hablar de un surrealismo italiano, es sobre todo el que anima las novelas y los relatos sucesivos de Savinio, sobre todo *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, uno de los libros más eufóricos, exuberantes y visionarios de nuestro autor, libro que es a la vez reconstrucción de la infancia, de la pubertad y de la adolescencia del protagonista (el *alter ego* de Savinio) y retrato surreal de una Atenas irremediablemente decaída. Memorables son los momentos que marcan la formación de Nivasio por parte de sus excéntricos padres, el comendador Visanio y la señora Trigliona, pero igualmente memorables son las figuras del marqués Raúl, del barón y de la baronesa von Ràthibor, del pintor Ermenegildo Bonfiglioli y de la joven Pertilina "leve como una sombra" y "perfumada de pureza". El todo en una prosa vertiginosa y explosiva, con una sintaxis clasicista cargada de invenciones lexicales suntuosas o toscas, creando una mezcla sonora sin precedentes en la prosa italiana.

La realtà dorata (1915) es su primer escrito en italiano ("Yo italiano, no he escrito nunca en mi lengua"). En 1917 colabora en el primer número de "Dada" con el artículo *Un vomissement musical*. Estudia los clásicos italianos, los diccionarios y las gramáticas. En octubre de 1918, en Milán, junto con Ungaretti, Carrà y Bontempelli, encuentra a Mussolini, quien programa una participación cultural de ellos a su proyecto de renovación política. Colabora en muchas revistas italianas y francesas y a "La vraie Italie" de Papini, redactada en francés para presentar la cultura italiana al extranjero.

En los años 1926-1933 Savinio reside nuevamente en Paris. Empieza a pintar, expone sus cuadros en la galería Bernheim (rue La Boétie). Traba amistad con Aragon, Breton, Éluard, Max Ernst. Escribe en francés una *Introduction a une vie de Mercure* que sale en 1929 en "Bifur".

Como escritor, como pintor y músico, Savinio demostró preferir caminos algo excéntricos y a veces se dejó llevar también por una juvenil jactancia. Su formación se desarrolló en parte en París y allí probablemente se le había pegado lo que podríamos llamar la ostentación, el característico orgullo y el espíritu de cuerpo de la vanguardia. Efectivamente fue justamente en París donde fue considerado un vanguardista no de imitación. Y el juez, en esta materia, más acreditado, André Breton, creyó colocar, en una

página de su *Anthologie de l'humour noir*, a Savinio y a su hermano Giorgio entre los pioneros del surrealismo. Savinio le contestó muy claramente que, sin embargo, su surrealismo no tendía a lo informe, a lo inconsciente, sino a lo formativo y, a lo mejor, a lo didáctico: "En mi surrealismo —escribió Savinio— se esconde una voluntad formativa y, por qué no decirlo, una especie de apostólico fin". Y siempre en respuesta al escritor francés, insistió en precisar que la poesía de su surrealismo no era un fin en sí mismo y no servía para una abstracta satisfacción estética, sino que, de alguna manera, era una poesía "cívica". Sí, dijo justamente así: "cívica". Sin embargo, en tiempos de literatura *engagée*, también en ese adjetivo "cívica", se encuentra algo verdadero. En sus narraciones, Savinio, trabaja casi siempre alrededor de situaciones típicas, de realidades de la vida familiar y social, comunes y obvias: viejas mujeres viciosas, muchachos exasperados y enfurecidos por la monotonía y la mezquindad doméstica, novias interesadas y malignas, barrigones comendadores que pierden la dentadura postiza y los tirantes: todos personajes que no poseen su efectiva realidad psicológica, sino una esquemática funcionalidad dentro de una comedia social y que podrían ser representados por otras tantas marionetas.

A la exaltación del movimiento, del ruido, de la velocidad, de la exterioridad propugnados por los futuristas y por su jefe, Filippo Tommaso Marinetti, se contrapone, con su pintura "metafísica" Giorgio De Chirico, quien sorprende a todos, en París, donde vive entre 1911 y 1915 (se trasladará luego a Italia, pero volverá a menudo a Francia) con sus pinturas que influenciarán notablemente la corriente surrealista. Sus pinturas de aquellos años son misteriosas e inquietantes —*Le muse inquietanti* es el título de uno de sus cuadros, entre los más famosos—: plazas desiertas, con misteriosas arcadas y como fondo un minúsculo tren bufando y una chimenea de fábrica o un castillo medieval con, en el centro, figuras humanas que tienen tan solo una forma aproximativa, que son, en realidad, unos verdaderos maniquíes. La metafísica de los lugares vacíos y de los interiores misteriosos, la luz meridiana que no proyecta sombras, es un arte que, según De Chirico, consiste en "un hermoso sueño profético soñado con los ojos abiertos y en pleno mediodía frente a la inexorable realidad". Es un arte que, como opina Savinio, "no se contenta con representar lo informe y con expresar el inconsciente, sino que quiere dar forma a lo informe y conciencia al inconsciente".

No es surrealismo y sin embargo se nutre del mismo clima parisino de comienzos del siglo e influye en los años veinte sobre los pintores y los poetas del grupo de Breton, quien, en 1922, se hace fotografiar por Man Ray frente al *Enigma di un giorno* (1914) de Giorgio De Chirico.

Giorgio De Chirico, además de pintor es autor de la novela *Ebdomero*, salida en París en 1929, en lengua francesa, y publicada en italiano en 1942 por la editorial Bompiani. En sus primeros escritos se encuentran todos los elementos que serán constitutivos de *Ebdomero* y de la pintura metafísica. La palabra clave del arte metafísico es la de liberarse de la memoria, de anular en el signo-objeto toda posible relación, toda posible similaridad. Más allá de la memoria se encuentra el "terrible vacío descubierto", "la tragedia de la serenidad" en la que hay que identificar "la misma insensata y tranquila belleza de la materia". El tono de la novela es el de un frío registro de acontecimientos completamente absurdos, carentes de nexos lógicos en un clima puramente onírico. La historia, si de historia podemos hablar, inicia con una visita a "un raro edificio ubicado en una calle severa, pero distinguida y sin tristeza", realizada por Ebdomero en compañía de algunos amigos. En la narración Ebdomero no está bien definido y aparece como una proyección intelectual del mismo De Chirico. Las habitaciones del edificio se pueblan con personajes típicos de la pintura de De Chirico, por ejemplo, los gladiadores que parecen tener la función de introducir en una atmósfera cargada de misterio. Llegamos después a un salón "subacuático" donde acaecen distintos hechos, entre los cuales, una explosión. En el centro de la escena está un invisible pianista que "toca sin hacer ruido". Es imposible en esta novela encontrar una "historia". Nos perdemos más bien en un laberinto de imágenes que se trasforman y se anulan. Es la memoria de Ebdomero que confunde y altera la consistencia real de los recuerdos, así que al final nos preguntamos si se trata de recuerdos de realidad o de sueños, o como se preguntará el mismo Ebdomero si se trata de un sueño del sueño.

Si Savinio juega con los espacios y con la curiosidad de los *flâneurs* dejándolos vagar por la ciudad, De Chirico anula el espacio exterior y juega con el interior, con los recuerdos y con los sueños. No es una casualidad que el mismo Breton en el Segundo Manifiesto

afirmó que el surrealismo reposaba sobre el juego desinteresado del pensamiento, omnipotencia y sueño que encontramos en *Ebdomero*.

A conclusión de este breve *excursus* sobre el "surrealismo italiano", queremos recordar, entre los diversos escritores que, aun manteniendo estable la relación con el surrealismo francés, llevan adelante su forma de surrealidad, a Massimo Bontempelli (1878-1950) que ha encontrado su lugar en la historia de la literatura, entre la primera y la segunda guerra mundial, acuñando la fórmula de "realismo mágico", que luego llegará a ser central en el desarrollo del modernismo en la América latina: desde Alejo Carpentier con su "real maravilloso" hasta Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez. La narrativa de Bontempelli está influenciada más por la Metafísica que por el Surrealismo. "Metafísicas son definidas por él las dos fábulas *Eva ultima* (1923) y *La scacchiera davanti allo specchio* (1922) e igualmente metafísicos son los personajes que las animan, casi sacados de un cuadro de De Chirico: un títere animado, Bululù, y un maniquí parlante que reina sobre un valle de objetos. Bontempelli, en sus artículos escritos en francés expondrá la poética de su "realismo mágico" y su posición con respecto a lo surreal, paradójico instrumento de análisis de lo real, capaz de hacer de la magia una ciencia y del hombre común un héroe racional.

HUMBERTO DÍAZ-CASANUEVA | *Sesenta años del Surrealismo (La escritura automática)*

Festéjanse los 60 años del surrealismo, uno de los fenómenos culturales más fecundos y poderosos del siglo XX, impulsado especialmente por poetas y pintores. En medio del festejo, cabe un balance. Su piedra angular es el Manifiesto de André Breton de 1924; más, lo teorético ya había sido precedido por la aplicación práctica: *Los campos magnéticos* de Breton y Philippe Soupault de 1919. Puede rastrearse en los ancestros, como el mismo Breton lo ha hecho. En lo inmediato, el futurismo con sus "palabras en libertad", el dadaísmo, y Apollinaire que en si vale por un movimiento, y que acuñó el vocablo.

Como grupo sectario, disolvióse hace tiempo, aunque manotean náufragos o asoman *neos*. Como suma de postulados y vías sacras para facilitar la eclosión creadora, no se puede afirmar que ha periclitado sino más bien que se ha fundido en la dinámica de un proceso que transcurre rebasando todos los horizontes posibles. El surrealismo ha sido digerido, pero regurgita, y las nuevas generaciones no saben hasta qué punto lo llevan en sus genes. Grupo cerrado, aunque internacionalmente abierto, con rigideces y excomulgaciones, ahora alcanza la magnitud de una cosmovisión, un clima, una manera de pasmarse ante la vida. Así, el gran público, frente a lo absurdo, grotesco, angustioso, utiliza el mote de *surrealista*, un tanto próximo al de *kafkiano*. No creemos que se banalice sino que se reconoce la clarividencia de los grandes creadores, aunque dificultoso, para revelar tensiones oscuras de lo colectivo.

Chile es uno de los países que más ha contribuido a enriquecer y expandir el surrealismo llevando, a sus propias fuentes, obras, estímulos o vivencias de extraordinario valor. Citemos: el magnífico *Grupo Mandrágora*, decididamente ortodoxo; la impregnación surrealista de casi todos nuestros poetas modernos al margen de alineaciones; los extraordinarios collages de Ludwig Zeller, seguramente los más valiosos surgidos en la América Latina, el portentoso mensaje infrarrealista de Matta; el amor de Elisa, la mujer chilena que se casó con Breton. En un café de Nueva York se realizó el *encuentro*. (Hay que subrayar el vocablo porque corresponde a un aspecto preciso de la filosofía de Breton en lo que

concierne al amor, el destino, al azar). *Al conocerte/te reconocí*. Ella apenas convalecía de algo tremendamente funesto; él vivía el exilio de guerra. Aquella pasión produjo *Arcano 17*, una de las obras más traslúcidas de Breton.

Puede sintetizarse su definición del surrealismo en el Manifiesto de 1924, del siguiente modo: *Automatismo psíquico por el cual se expresa el funcionamiento real del pensamiento al margen de todo control*. Breton trabajó entre 1916 y 1918 en un Servicio médico militar en donde experimentó métodos para la interpretación onírica y la expresión desligada de la rigurosidad lógica. Cayó en sus manos el bello libro de Myers *La personalidad humana*, y seguramente tomó mucho en cuenta *El automatismo psicológico* de Pierre Janet. Luego, Breton fue uno de los primeros en captar a Freud en un país que se demoró mucho en aceptarlo. Así llega a una concepción del inconsciente que se enraiza en el romanticismo alemán y se enriquece con los inauditos recursos del psicoanálisis.

Corre al encuentro del maestro vienés, pero éste le escribe más tarde una carta excusándose porque *no entiende* los poemas surrealistas. Después que lo visita Dalí, Freud escribe que los surrealistas le parecen locos, no al estado puro, pero casi puro, *como el alcohol de 90º*. El fundador del psicoanálisis no logró superar su conservadurismo en materia artística. Así y todo, los surrealistas son leales y Breton, en 1938, convoca a una *guardia de honor intelectual* en torno a Freud, perseguido por los nazis.

Breton creía que la escritura automática, liberada de cualquier freno, intencionalidad o preocupación ideológica, podía alcanzar una mayor autenticidad que la escritura concertada. Al igual que la psicoanálisis, dicha escritura trataba de efectuar un *desbloqueo* de la psique; pero Freud y Breton difieren; uno quiere curar la neurosis apelando al método de las asociaciones libres; el otro, trata de anular todo lo que intercepte el libre juego del espíritu para llegar a un *inconsciente desnudo*, en una especie de embriaguez metafísica de la libertad absoluta. (Ahora que se revisan las nociones sobre el inconsciente, no puede afirmarse que éste exista en estado *puro*, como una zona autónoma del espíritu). Pero el mérito de Breton es aliar el inconsciente con la lengua. El sofá del psicoanalista es su propio escritorio ante el cual se sienta, no para guiar su mano sino para que su mano lo guíe como si el poeta fuera un médium.

Platón dice que el poeta es un *poseído*, ligado por sus labios al primer anillo de una larga cadena que pende de la piedra Heraclea que es la piedra imán. Pero esto es consabido; ningún poeta, ni siquiera Valéry, puede negar que mucho de su poesía procede de una fuente ignota sin que ello lo remita a un estado inerte o pasivo; por el contrario. En este punto habría que considerar la evolución del *yo* en otros milenios; por ejemplo, examinar el *autos*, la forma griega para *yo* y que junta, casi contradictoriamente, a las voces autónomo y autómata. Falacia sería hablar de un autómata autónomo.

Cinco años antes del Manifiesto, Breton se concerta con Philippe Soupaul para escribir *Los campos magnéticos*, al día siguiente de la muerte de Apollinaire. Escriben por separado, enclaustrándose, como si sufrieran el efecto de una droga o de una compulsión, ocho a diez horas diarias durante quince días, plazo límite. Dicen que Soupault comenzó casi con los ojos cerrados: *Prisioneros de gotas de agua/no somos más que animales perpetuos*. Y Breton. *La historia entra en el manual de plata*. El manojo de fragmentos fue publicado por entregas en la revista *Littérature*, y luego en libro. Pero el original desapareció, no se sabe si por extravío o porque Breton le tomó desconfianza a Soupault después que procedió a su expulsión de la archicofradía o porque se desanimó con el resultado del método. El hecho es que, con motivo del aniversario a que aludimos, la joya extraviada apareció y acaba de publicarse *El manuscrito de los campos magnéticos*, con lo cual se logra un acceso a una de las obras primiciales de la gran aventura surrealista.

Por manía disecadora, algunos lo consideran un *documento*; otros le encontrarán una belleza imperecedera, aunque no es posible establecer una comparación con el *Pez soluble*. En todo caso, no se trata de un esparcimiento o de una estratagema sino de un riesgo conmovedor de la poesía llevada a sus extremos y desencajada de la literatura.

Lacan, profundamente ligado al surrealismo, examina la posibilidad de una escritura que mane directamente del inconsciente; así llega a una teorización de *la-lengua* en vez de *la lengua*. Lacan formula el descubrimiento del inconsciente por Freud de la siguiente manera: *El inconsciente es la parte del discurso concreto que no está a la disposición del sujeto para restablecer la continuidad de dicho*

discurso. Y luego, el continuador más formidable de Freud en la época actual, hace su famosa diferencia entre la palabra vacía y la palabra plena. Tras la huella de esta última van los romeros surrealistas con bordón y esclavina. Para Breton la palabra es emitida por una boca de sombra (Víctor Hugo). La escritura automática sería un dictado mágico, alucinatorio, en que se cumpliría la alquimia del Verbo y el desarreglo de los sentidos, como lo exigía Rimbaud.

Pareciera que el objetivo es simplemente llegar a lo textual sin que importe lo poético, o sea, situarse en la categoría de los sueños, junto al delirio de los locos, al balbuceo de los niños o al dictado oracular. Si lo poético irradia, sería gratuito y ajeno al pensamiento. Es comprensible y laudatorio que el surrealismo —prácticamente una subversión— se debata dentro de la camisa de fuerza del logicismo y reaccione ante el viejo dogma de reducir a la razón todas las potencias del Yo. Es verdad que la conciencia es una boya de luz flotando en un océano de inmensidad oscura, pero sin conciencia perderíamos nuestra identidad y caeríamos en una vida puramente vegetativa. Tan válida es la inmersión en lo subterráneo del inconsciente como el anhelo tenaz de alcanzar la mayor *lucidez* posible y desentrañar el sentido de lo latente más allá de las significaciones manifiestas. Felizmente *Los campos magnéticos* es un libro de poesía, hay intencionalidad, aunque la nieguen sus autores y lucidez entreverada. De súbito fulgura algo más que una imagen, o sea, un símbolo: *la crispación de las piedras*, verso angustioso. No olvidemos que nuestro padre, el muchacho Rimbaud, llamó a uno de sus libros *Iluminaciones.*

Es un prejuicio estimar que el pensamiento equivale a la razón calculadora. Heidegger llega a decir, abruptamente, que *la razón es enemiga del pensamiento*, aserción que pecaría de absurdidad. El aproxima a poetas y pensadores. *La poesía que piensa y el pensamiento que se poetiza, constituyen la topo-logía del Ser*, sentencia enigmática, pero que nos ayuda a aquilatar la audacia surrealista. Philippe Sollers nos dice ahora: *estamos escuchándonos pensar*, pero se refiere a un pensar activo que se realiza dentro del lenguaje, un pensar en tiempos de aflicción. Rilke, poeta pensante, dice: *ni se reconoce el sufrimiento/ni se descubre el amor*.

El poema no sólo tiene estructuras fónicas o rítmicas, imágenes o símbolos; también tiene *ideas* que se expresan por sí mismas o que

son inmanentes a las imágenes o símbolos. No hay que confundir ideas con conceptos ni parangonarlos con las ideas platónicas o las trascendentales de Kant; más bien creemos que se parecen a las *visiones esenciales* de Husserl. Peor en esta materia, Lovejov nos ayuda a salir del laberinto con su *Historia de las ideas*; y luego, el funcionamiento de la imaginación simbólica.

Si indagamos en la escritura automática de los surrealistas, no podemos dejar de lado el monólogo interior de Joyce. Ambos procedimientos tienen en común la capacidad analógica, la inclinación obsesiva, la marea verbal, la superación del recurso estilístico. Pero Joyce alterna lo de adentro y lo de afuera, la narración y la meditación, lo cotidiano y lo mítico-alegórico. Su monólogo es un contrapunto y revela lo inmensurable de un día humano.

Joyce reconoce su deuda con el poeta simbolista Eduard Dujardin, autor de *Los laureles han sido cortados;* y seguramente ha sentido la influencia de Jung en su tiempo de Zurich, y luego la de Bergson. Podemos coaligar a Breton y Joyce. *El monólogo interior es, en el orden poético, ese lenguaje no oído ni pronunciado, por medio del cual se expresan los pensamientos más íntimos anteriores a toda organización lógica*. Pero ¿cómo negar que detrás de ello hay un artífice consciente? Fructuoso sería comparar ambos estilos. La escritura automática, desde sus comienzos, ha ejercido influencia en gráficos y pintores; el monólogo interior palpita en el cine. Ya Eisenstein mencionaba *los febriles debates interiores disimulados tras la pétrea máscara del rostro*.

Indispensable resulta ahora prestar atención al saldo que deja el surrealismo. Pero dilatar este artículo sería un fastidio; tal vez nos correspondería, precisamente en Chile, realizar un simposio, y no sólo compuesto de literatos, para tomar el toro por sus astas, fiera no rematada, sólo cubierta de banderillas.

NOTA

Publicación original en la revista *Atenea* # 452. Concepción. Universidad de Concepción, 1985.

1. *Sobre Cesariny*

Creio que, neste caso, fará sentido começar esta evocação pelo fim. Em jeito de flashback cinematográfico, uma vez que o protagonista — para empregarmos esta expressão adequada ou conveniente, como se preferir — era um esclarecido apreciador de cinema.

Foi pois isto que eu escrevi em fins de Novembro de dois mil e seis e aqui se insere, a abrir, antes de passarmos adiante.

Morrer sim, mas devagar... *No falecimento de Mário Cesariny*

No triste *jet set* das letras (melhor seria dizer trocaletras) da nossa praça, para além daqueles que o estimaram e o souberam ler e ver havia dois grupos de fabianos sempre de goela aberta para melhor devorarem (tentar devorar) o universo conceptual que o norteara, de que se reivindicava e onde se inventava mesmo velho e doente: o surrealismo.

Esses dois grupos, pequenos jogadores das escritas e das pinturações, eram ou são: os que lhe exaltavam a pintura para melhor lhe rebaixarem a poesia e os que lhe elevavam a escrita para mais eficazmente lhe escaqueirarem o mundo plástico. Mas — e o truque nefando consiste nisto — no fundo não era a ele que visavam, tanto mais que a manobra já não colhia por ele lhes ter escapado para outros olimpos mais específicos. O que essa gente tentava e tenta era impedir que companheiros mais novos e com outras soluções de continuidade não ficassem sem voz, tão submersos como nos tempos da ditadura que ele detestava, como detestou todas as outras.

Essa gente, permitindo-lhe agora existir sem peias depois de durante os princípios da sua vida o buscarem liquidar e emudecer, queriam que ele se tornasse um refém dos que em Portugal põem e dispõem através da mentira cultural que vê a escrita e a literatura como aparelhagens para fazer "fins de meses" ou carreiras que eles mesmos controlam...

Hoje como ontem, num país onde a realidade já está mais que apodrecida, o surrealismo continua a perturbar porque não é um álibi para mercadores de carne assassinada. Por isso o acatitavam, fingindo que o amavam, visando transformá-lo numa espécie de faraó que caucionasse melhor as tentativas de extinção de um

pensamento que é existência em todas as direcções e que ele sempre perfilhou.

Durou 83 anos. Fez o que pôde e como pôde para exemplificar que as palavras que de facto contam passam pelos continentes da liberdade, do amor humano e do espírito sem algemas.

E, apesar dos zoilos e dos medíocres continuarem a tentar queimar o "castelo encantado", que para eles tem a forma de literatice ou de convenção imagética — seja neste país, seja nos outros onde vivem e actuam muitos companheiros de sonho e de vigília a busca da maravilha continua.

"(...) Depois de vir da Guiné, tive contactos durante alguns anos com vários dos autores que haviam feito sair o número único da revista "*Grifo*", a seguir apreendida pela polícia política (Pide). O chamado Grupo do Monte Carlo.

No Verão de 77, creio que em Junho, aquando duma viagem a Lisboa para que o meu filho mais velho, na altura um miúdo, tivesse consulta num ortopedista, conheci então o Cesariny: depois de termos ido aos alfarrabistas estava com o João ao pé da estação do Rossio esperando o autocarro para a Ajuda e ele pedira-me para ir experimentar as escadas rolantes. Enquanto esperava, ouvi uma voz que me pareceu reconhecer, perguntando à ardina: *Tem um que traga notícias boas*? Olhando em volta, eis que vi o Mário a comprar o jornal ali mesmo ao pé.

Dirigi-me logo a ele, identifiquei-me e ele, com bom humor, disse-me isto de imediato: "*E eu que pensava que como bom alentejano eras baixo e moreno e, afinal, és alto e louro...*"(cabelo castanho claro, na verdade). Na senda do bom humor, respondi-lhe: "*E eu pensava que usavas chapelão e, afinal, usas boné!*". Espontaneamente demos um abraço, ele fez uma festa na cabeça do João e convidou-nos logo a irmos ao seu "atelier" tomar qualquer coisa e, principalmente, conversar. E enquanto o meu filho, depois de ter comido umas bolachas — nós bebíamos um chá — dormitava num dos sofás e depois dormia a sono solto, conversámos a valer até lá pelas 4 da manhã.

A seguir, num gesto muito usual nele (era um grande utilizador de táxis...) levou-nos até perto da casa dos meus parentes e, ao despedir-se, deu-me dois livros dele e uma *História do cerco de Lisboa* para o João.

Durante vários anos contactámos regularmente, nomeadamente efectuando textos para colaborações aqui e lá fora. Por 3 anos seguidos, num trecho das férias, eu e o João ficávamos no "atelier" e, com ele como cicerone em regime de pensão completa (almoçávamos e jantávamos e não nos deixava pagar fosse o que fosse...), passeávamos pela cidade: íamos a museus, à Feira Popular, a ver o rio...

Recordo-me que uma vez o meu filho ficara a olhar encantado para um desses brinquedos que se vendiam na rua: um paraquedista de um palmo ou assim, que o homem embrulhava no pequeno paraquedas de plástico e atirava ao ar e lá vinha ele descendo, descendo... Não se atrevera a pedir que o comprasse. O Mário nada disse mas notei que reparara. Uns dias depois recebemos em Portalegre uma encomenda — e lá dentro vinha o boneco e, para mim, várias folhas de fotocópias (tenho-as aqui) tiradas por ele: *Altaçor ou a Viagem em paraquedas*, do Vicente Huidobro...! O Màrio tinha gestos destes, simultaneamente discretos e sensíveis.

Quando eu uns anos depois sofri duma negregada nefrite que me obrigou a ser operado em Santa Cruz, o Mário ia esperar-me a Santa Apolónia, levava-me a almoçar ou a jantar (algumas vezes na sua casa da Basílio Teles), acompanhava-me pacientemente às consultas ou às análises e depois, para me acalentar nas dores frequentemente bastante marcadas, íamos ao cinema, ao teatro, aos livros de preço simpático na Feira Popular, pelo menos uma vez ao circo... E abancávamos com confrades nos cafés. Eu ia a Lisboa geralmente de 15 em quinze dias, se havia razão para isso semanalmente — nos fins de semana. (...) Alguns dos companheiros recorrentes eram o arqtº Mário de Oliveira, o Edgardo Xavier, o Relógio e, principalmente, o Manuel Hermínio Monteiro, umas vezes levado por mim o José do Carmo Francisco e, na última fase, também o Carlos Martins com quem se organizou a exposição "Surrealismo & Arte Fantástica" (...). Esta surgiu da maneira mais espontânea e informal que possa pensar-se, quase que por acaso: tanto o Mário como o Carlos partilhavam comigo o deslumbramento pelas coisas do Lovecraft, do Georges du Maurier, do "Monk Lewis", do Bulgakov, dos antigos e modernos cultores do humor negro, do maravilhoso e do fantástico e falávamos muito a seu propósito. Como nessa altura o Carlos e a Ana estavam no Teatro de Xabregas, ela como atriz e ele como encarregado do sector cultural, pensamos em artilhar a mostra. Eu conhecia o

Miranda Calha, que estava secretário de Estado do Desporto e ele falou com o Coimbra Martins, ministro da Cultura de então. Ultrapassadas algumas dificuldades que nessa época ocorriam — o Cesariny por seu turno falara com a secretária do Mário Soares —, articulou-se a exposição com o apoio do movimento Phases e de autores ingleses, brasileiros, belgas, angolanos, moçambicanos, holandeses etc.

Conseguimos também, por intervenção do Mário Soares junto de certas embaixadas, a participação de alguns autores do leste...

Os portugueses (Mário Botas, Paula Rego, Eurico, Armanda Andrade, António Quadros, Relógio, Garizo do Carmo, Areal, Júlio Reis Pereira, Escada, Isabel Meyrelles, entre muitos mais) quando vivos eram contatados por conhecimento próprio de uns e de outros ou disponibilizavam-se ao saber da *coisa*. Se falecidos, falava-se com os herdeiros.

A minha contribuição de maior vulto — além de traduzir textos e publicar poemas no catálogo-livro e expor dois quadros — foi descobrir um surrealista ínsito, meu companheiro de adolescência. De sua profissão carpinteiro, meio-surdo e com dificuldades na fala, mas muito atento e inteligente, o Manuel Mourato nos dias em que tivera de ficar em repouso por haver partido uma perna pintara um enorme quadro com as tintas da profissão: *O bosque encantado*, título de minha lavra e que foi uma das revelações da Mostra. O Mário ficara entusiasmado, era a demonstração de que o surrealismo, no caso em Portugal, para brotar não carecia de cultura livresca ou entonações intelectuais.

Mal recebida pela crítica *au pair* (estava-se em plena época da reação pura e dura aos que não aceitassem os ditames *culturais* dum certo setor, o marxiano) a mostra foi depois levada para a Sociedade Nacional de Belas Artes pela mão competente e esclarecida do crítico democrata Rui Mário Gonçalves.

(...) Vi sempre o Mário como um ser de poesia e singeleza. Certa gente referia ser ele uma pessoa distante ou, por vezes e pelo contrário, agudamente frontal e sem papas na língua, querendo com isso significar provavelmente que não guardava a voz numa gaveta para lhes retorquir com acentuações adversas se necessário. Quanto a este ponto, sim; vi-o sempre como pessoa frontal mas nunca despejada, usava antes uma elegância imaginativa até quando era preciso contrariar ou infirmar o "interlocutor" oponente, digamos

assim com suavidade. Era irónico, mas sempre com uma feição imaginativa... Para mim foi sempre cordial, extremamente fraterno e respeitador das minhas opiniões, que por vezes buscava de facto inflectir mas sempre com urbanidade e humor.

E até quando se referia a gente de que não gostava (ou francamente detestava) — como um certo poetarrão e grande intelectual novelista e ensaísta sempre ressentido com a colectividade e com os colegas, que a seu ver o festejariam escassamente; ou outro, um pensador das pechas nacionais mas que a seu ver nunca verdadeiramente acertara uma e quis ensinar Pessoa a pensar (não digo os nomes mas creio que se infere quem eram os cavalheiros) — tinha uma maneira de o fazer que mostrava como se pode ser agudamente crítico sem descer a um nível rasteiro. (...)

(...) Muitos confrades estrangeiros, alguns deles ainda meus contactos regulares, chegaram-me por seu intermédio. Nomeadamente da América do Sul, da França e Espanha e da Europa Central.

Um dia fomos a casa de um confrade e amigo que ele me queria apresentar, pois achava que faria sentido eu traduzir-lhe um livro. Chegámos e abriu-nos a porta um senhor com um ar muito delicado e com umas maneiras de grande navegador dos espaços poéticos. O Mário disse-me o nome para que eu lhe apertasse a mão: Emílio Adolpho Westphalen, o excelente poeta peruano que, nessa altura, era adido cultural da embaixada do país dos Incas...

E traduzi-lhe de facto vários poemas, muito embora por razões diversas não tivesse saído em livro nessa altura. Já não tenho bem presente porquê, mas aconteceu.

Mais tarde, anos depois, as voltas da vida fizeram-nos, principalmente a mim, seguir outro rumo sem que, contudo, nos perdêssemos de vista".

Nicolau Saião

1.1 *Comunicação de Mário Cesariny na conferência internacional "Pelos Direitos Humanos contra os julgamentos de Moscovo", 1978*

Este texto de MC, cuja cópia me foi oferecida por ele em setembro de 78, para além da sua importância como documento revelador duma consciência livre, activa e ética, dá-nos pistas de relevo para entender na sua verdadeira

dimensão os ataques que o seu autor sofreu, a partir de determinada altura, por parte de antigos companheiros de rota, nomeadamente Luiz Pacheco, Vergílio Martinho e alguns outros membros colaços inscritos no Partido Comunista luso.

Para além, é claro, do que os poderia separar ao conceberem e praticarem da maneira própria de cada um a vivência quotidiana na efectivação do surrealismo e/ou abjeccionismo e das suas proximidades durante a época salazarista e da que imediatamente lhe sucedeu, o chamado PREC, eivado de contradições e movimentações as mais estranhas e afastadas de uma liberdade autentica que o golpe do 25 de Abril se propusera levar a efeito, incrementar e permitir consolidar.

Sei, porque eu estava lá e o ouvi por diversas vezes — na "tertúlia" do Café Monte Carlo, onde passei a estacionar durante razoável período de tempo após a minha ida, com Carlos Martins, ao contacto com os surreal-abjecionistas do chamado "Grupo do Grifo" — que as críticas, por vezes muito acerbas, que lhe eram dirigidas assentavam em duas características do nobre autor de Pena Capital*: ter feito nome na pintura, o que lhe granjeava proventos consideráveis e legítimos e, principalmente, estar contra as posições afixadas por aquela formação política que jamais esteve liberta do autoritarismo estalinista ou do cunho dependente das directrizes que a URSS estabelecia para a desejada sovietização a seu modo das chamadas democracias ocidentais ou ocidentalizadas. Martinho, pessoa aliás cordata no seu cômputo pessoal de relacionamento, era um ferrenho adepto do cunhalismo, tendo-me uma vez afirmado que considerava Álvaro Cunhal o maior político da Europa.*

Quanto a Pacheco, para entendermos o seu ímpeto verrinoso em relação a Cesariny basta conhecermos as peripécias, pouco abonatórias, da sua adesão "militante" e conceptual (aquando da sua inscrição no PC) já no que sucedeu — e insistira expressamente para que sucedesse — na sequência do seu falecimento (caixão coberto pela bandeira deste partido e discurso fúnebre proferido por um importante quadro comunista, a exemplo do que fôra feito na cerimónia de Ary dos Santos). O qual objectivou, sem razão para dúvidas, a rendição absoluta do falecido às posturas que eram o corpus concreto e a feição mais estreme da acção cunhalista na sua caminhada totalitária em Portugal e no mundo.

Cesariny, libertário e surrealista, espírito livre e voz alta e clara, não podia claramente compaginar-se com os vezos de antigos companheiros que nunca tiveram uma frase de crítica para verberar ou infirmar o totalitarismo em que se mergulhavam os próceres comunistas nacionais e internacionais e enlevavam os fautores dos acintes, dos ataques maiores ou menores que lhe eram dirigidos nos "anos da brasa" lusitanos — conforme ao que lá fora, na Europa ou noutro continente, acontecera e acontecia (e ainda acontece) aos surrealistas ou a qualquer um dos que não se curvavam nem curvam ante o "esquerdismo totalitário" a que a vulgata marxista, hoje jungida ao "politicamente correcto", dá o mote, o tom e a estrutura na figura de espantalhos letrados.

Cremos pois que este texto ilumina de igual modo o porquê de em certos círculos (que se têm caracterizado por epigrafarem e festejarem o denominado "surrealismo de escola" e, de forma algo precipitada e controversa, cozinharem de maneira peculiar o chamado "abjeccionismo luso") se buscar envolver numa típica legenda o perfil solenizante de Luiz Pacheco — liofilizado et pour cause e seguidamente colocado num certo Olimpo — que a realidade da História feita com pundonor e verdade objectiva reconduz sem partis pris à sua real dimensão). [Nicolau Saião]

Nasceu este ano na URSS um ciclo de heróis

Leio, do escritor Máximo Gorky, estas breves linhas extraídas de um artigo de jornal publicado em Moscovo em novembro de 1917. Repito: em novembro de 1917:

Lénin, Trotsky e os que os seguem já estão contaminados pela embriaguez do Poder e é um exemplo disso a sua escandalosa atitude em relação à liberdade de palavra, às liberdades individuais e a tudo aquilo por que a democracia se bateu. Fanáticos delirantes e aventureiros sem escrúpulos lançam-se de olhos cegos numa pseudo "revolução-social" que mais não será do que a estrada da anarquia, da ruína do proletariado e da ruina da revolução.

Empenhados nesta via, Lénin e os seus companheiros de luta permitem-se todos os crimes: uma carnificina nos arredores de Petersburgo, a destruição de Moscovo, a supressão da liberdade de palavra, prisões insensatas, enfim, todos os horrores perpetrados

por Plehve e Stolypine. Mas Plehve e Stolypine agiam contra a democracia, empenhados na destruição de tudo o que de honesto e vivo existia na Rússia, enquanto Lénin, pelo menos até agora, é seguido por uma considerável fracção de trabalhadores. Estou, no entanto, em crer que o bom senso da classe trabalhadora, a consciência que ela possui do seu papel histórico, depressa abrirão os olhos do proletariado para o aspecto totalmente quimérico das promessas de Lénin e para a extensão funesta da sua loucura. (...) A classe operária deve saber que não há milagres e que o que a espera é a fome, a indústria totalmente desorganizada, a ruína dos meios de transporte e um longo e sangrento período de anarquia seguido de um sombrio período de reacção não menos sanguinolenta".

Estas palavras de Gorky, que ele sublinhava com o título "À atenção da Democracia", num jornal que em breve seria proibido de aparecer, em vão as procuraremos nas centenas de edições, mais tarde feitas pelo Estado soviético, das Obras Completas do escritor. Foram expurgadas, como todos os títulos que fez surgir durante um ano nesse jornal. Quanto aos redactores e colaboradores dele, informa-nos Boris Souvarine que, à excepção de Gorky, pereceram todos nos subterrâneos da GPU. Entre eles Lozovski, primeiro organizador dos sindicatos soviéticos e depois ministro-adjunto dos Negócios Estrangeiros, torturado na cadeia até à morte, e Vassily Bazarov, tradutor russo do "Capital" de Marx.

Vê-se, pois, que o "sombrio período de reacção" que Gorky previa não tardou em afirmar-se. Vemos mais, infelizmente: que nunca mais desarmou, de 1917 até hoje. E tal como Gorky acentua, com lucidez que pode parecer-nos comum, mas não o era de facto, tratar-se-ia de um reacionarismo conduzido em nome dos trabalhadores, em nome da revolução.

Porque ponho entre nós estas palavras de Gorky, gentil humanista e deficiente escritor que acabou por não resistir ao canto da sereia stalinista, que lhe pagou com as honras de envenenamento pela GPU de Yagoda a ambiguidade da sua adesão? [1]

Pois porque, em meu fraco entendimento, ouvir-se-á sem dúvida, aqui e lá fora, a sinceridade do nosso protesto pelos julgamentos e encarceramentos fascistas de Yuri Orlov, Anatol Sharansky, Alexandre Ginsburg, Victor Pyatkus, Vladimiro Slepak e José Begun mas de nada ou de pouco nos servirá se a todos nos situarmos no quadro de uma Convenção ou Acordo assinado em Helsínquia sobre Direitos Humanos. Que esse acordo que já se

previa desacordado seja uma etapa da maior importância na luta política entre sistemas sociais diversos, estamos aqui para confirmá-lo. Mas aos jogos, às conquistas e às cedências da raposice política havemos de acrescentar uma outra dimensão para que estamos: a observação e denúncia da inflação pavorosa do linguajar que nos enche o ouvido. Que as piores injustiças, os actos mais selvagens, os maiores crimes podem chegar à rua em ondas de consagração, se não de santidade, quando lhes alçam pela carapuça o termo "revolução", é fenómeno consagrado pelo uso, que já nem vale a pena discutir. Atentemos apenas neste quadro: Revolução nacional, do dr. Salazar. Revolução mundial, do dr. Trotsky. Revolução social nacional, do dr. Stalin. Revolução nacional social, do dr. Hitler. Revolução pronunciamento militar, do general Franco. É óbvio que em todas estas etiquetas de desespero o que há de menos é a Revolução. E ousemos agora e sempre muito alegrar por este final de século não ter sido brindado, como parecia, por mais um nacional-socialismo, encabeçado pelo luso dr. A. Cunhal. [2]

Este "charivari" de ideias decepadas pelo uso pirata da sua necessidade, estes discursos que mostram o anverso para expelir o reverso e que já só funcionam como metáforas, trazem quiçá consigo a boa nova: a de que nesta época do primado da ideia as ideias estão todas pela hora da morte, elas todas, as óptimas, as boas as péssimas e as talvez. Já não conseguem falar. O que, em certo sentido, é um inestimável bem: talvez depois de meio século e mais de regimes ditatoriais e de Estados totalitários possa começar a descobrir-se, a evidenciar-se, que as ideias só são aquilo que são, parte do homem — como as partes sexuais — não o seu todo; e, em consequência, evidenciar-se que sendo as ideias coisa séria, como as ditas partes, a tentação de pô-las a servir o que não é serviço delas leva à blenorragia intelectual que estamos apontando.

Julgo que é chegado o tempo de uma nova enciclopédia, de poucas mas claras páginas politicas. Há uns três anos, em pleno consulado de Costa Gomes, [3] ouvia-se no Rossio de Lisboa um espontâneo que, vestido à civil, enfileirava, no entanto, ostensivamente entre militares munidos de G-3 em posição de disparo, e gritava estentórico: "Abaixo a social-democracia!". Cheguei-me a ele e disse-lhe: "Abaixo a ditadura!". Pareceu surpreender-se com aquela minha audácia e olhou por cima dos ombros, à direita e à esquerda, como a assegurar-se do apoio dos

soldados entre os quais se postara. Para meu eterno descanso, os soldados nem buliram. Apercebendo-se disso, o homem encarou-me e gritou: "Viva a ditadura da maioria!". Retorqui-lhe: "Não sei o que é!". O homem não mo explicou.

Ora tem dois géneros, dois pelo menos e ambos tenebrosos, esta "ditadura da maioria": um deles, velho da idade do Mundo, será pressão exercida, qualquer tipo de pressão em qualquer tipo de sociedade civil, por uma maioria distraída sobre uma minoria atenta — e, neste aspecto, tanto podemos recordar Rimbaud quando assevera que a poesia não ritma a acção, vai à frente dela, como podemos referir-nos ao martírio milenário das comunidades judaicas e à destruição física, ainda nos nossos dias, de expressões e civilizações importantes, e até talvez mais importantes, como a dos índios norte e centro-americanos. Mas não era decerto nesta desgraça que pensava o espontâneo do Rossio de Costa Gomes. Era numa desgraça ainda maior, mais sofisticada, codificada, filosofada, desvirtuada e propagandeada pela actual retoiça materialista histórica e dialéctica do Estado totalitário, também de vários nomes antitéticos: democracia popular, ditadura do proletariado, etc. E dizer-se ou ouvir-se dizer que Karl Marx não é o marxismo, que Descartes não é o cartesianismo, ou que Cristo não é cristão já cai na pilhéria aquela da "*normalidade na anormalidade*", quando fugiram os presos. [**4**] Ou, um pouco mais grave, no projecto de lei fascista contra o fascismo. É a aplicação universalmente descontracta do binómio de Newton: fomos perseguidos por minorias infames e exploradoras? Passemos a perseguidores implacáveis, delegados que somos de maiorias sublimes. Porém, estes delegados do maior não conseguem mais do que aumentar desmesuradamente o número de cárceres. E, no melhor dos casos, numa União das Repúblicas Socialistas Soviéticas onde não há socialismo nem sovietes, um almoço sem carne e raramente com peixe substitui o vinho antigo, que cintilava nas imagens de liberdade.

Vi há pouco um filme de péssima extracção estética e casuística, *As sandálias do Pescador* [**5**] em que o dissidente soviético Anthony Quinn, presuto, perseguido e arrecadado bispo de Kirov, é libertado de um Gulag e exilado na Cidade do Vaticano. Esta fita USA tem um final a arrebentar de feliz: Quinn vira Papa e, na cerimónia da coroação, Rei dos Reis, anuncia que venderá ao desbarato todos os bens materiais da Igreja, terras, mosteiros, pedrarias, tapetes, os

frescos de Miguel Ângelo, os óleos, os anéis, o ouro dos altares e o de trazer por casa, as acções da Companhia de Jesus, etc, etc, etc, para que enfim se acabe a fome no Mundo. Não vi o nome do realizador, mas se acaso é um tonto é um tonto que se excede, porque te põe em frente do nariz a última tentação do marxismo antes de definitivamente desaparecer: a nostalgia de uma Igreja, a necessidade de um sagrado para que nunca apelou porque não lhe achou nome. [6] A catacumba itifálica marxista obrigatoriamente dispensa a respiração indivíduo finito/ universo infinito, para se ater aos Estados-Deus dos romanos. À quantidade imensurável de mártires produzidos não correspondeu uma gesta específica de heróis, porque o herói pertence ao mundo da esperança, alheio à vocação de quantos infelizes continuam a tender, na modernidade, para a emulação dos cristãos pelo toiro, pelo fogo e pelo leão.

Mas a estes Cristos Ateus, paródia nova, e creio eu que última, da catacumba marxista, falta-lhes a imolação pela pomba, segredo que a Católica, ela também em convulsão intestina, não pode vender a ninguém.

Não quero terminar sem dizer-vos que a única coisa realmente importante que vejo nestas minhas palavras é o acto de as estar pronunciando aqui, entre vós.

Quero ainda chamar a vossa atenção para o importantíssimo conteúdo das palavras pronunciadas por Anatol Sharanski ao despedir-se dos seus depois de condenado. Ele não invocou a Jerusalém celeste nem atirou para a consumação dos séculos o velho sentido hebraico da redenção. Ele disse algo que é transformação formidável, é transformação *qualitativa* na luta do povo russo pela obtenção dos direitos humanos. Disse: "Até para o ano, em Jerusalém!".

Estas palavras significam que nasceu este ano, na União Soviética, um ciclo de heróis.

Mário Cesariny (30/07/1978)

NOTAS

(1) Conforme se veio a saber depois da queda do Muro da Vergonha e concomitante abertura de arquivos secretos da URSS, Máximo Gorky morreu após envenenamento perpetrado por agentes da polícia política. Coisa que se suspeitava, mas se tinha medo de conferir, embora circulasse à boca pequena nos "mentideros" do regime. Com a sua típica

e hábil velhacaria e magnífico cinismo, Stalin mandou, no entanto, fazer-lhe funerais de Estado.

(2) Político luso, inteiramente devotado ao comunismo russo, viveu vários anos na URSS e noutros países de Leste, frequentemente sob incógnita para usufruir de maior desenvoltura militante. Autor de várias publicações teóricas tornou proverbial a expressão "amplas liberdades", que a seu ver caracterizaria a doação ao povo quando o PC chegasse ao Poder. Curiosamente lançou-a em público no período em que o seu partido mais tentava cercear a liberdade possibilitada pelos militares revoltosos...

(3) Francisco da Costa Gomes, general depois elevado ao marechalato pelo Governo no fim da sua vida. Crismado com o anexim de "Chico Rolha", devido à sua capacidade de sobreviver flutuando mediante um oportunismo habilíssimo, foi um aliado forte e objectivo da URSS, nomeadamente como figura cimeira das consabidas associações para a paz, entidades de que este país se servia profundamente ao recheá-las de "idiotas úteis".

(4) MC alude a um caso que se tornou célebre durante o PREC (Processo Revolucionário em Curso): a fuga, que teve contornos enigmáticos e ridículos, em vista do que a rodeou, de 89 (!) agentes da PIDE, todos no mesmo dia e à mesma hora, das cadeias em que a cena abrilina os encafuara. A frase que ele cita foi proferida por um prócere governamental...visando justificar o tragicómico sucesso.

(5) Filme do realizador britânico Michael Anderson, baseado na obra homónima de Morris West, escritor católico especializado em romances girando no universo fideísta. Anderson, que se notabilizara através de bons filmes como "A fuga de Logan" (science-fiction), "O Memorando Quiller" (espionagem) ou "A casa da Flecha" (mistério & suspense), encenou aquela obra (por razões comestíveis?) para a Metro Goldwyn Mayer, que presumivelmente recebera essa encomenda dos meios vaticanistas mais "avançados.

(6) Actualmente, o protagonista da paródia aludida é, claramente, o inefável Papa Francisco, figura mediática que conseguiu ultrapassar o dinâmico Woytila e o melífluo Ratzinger na sua piscadela de olho aos credos politicamente correctos "new stile", ao racionalismo crente "nouvelle vague" e ao "marxismo cultural" de diversos matizes obnóxios — os que acham possível uma espécie de Tratado de Tordesilhas islamo-cristão, com recorrências ora fradescas ora ideológicas...e em que o inimigo a crestar é o ateísmo libertário ou mesmo o agnosticismo de cepa progressista não-marxista.

1.2 *Duas cartas (inéditas) e um relato*

Estas cartas que aqui se dão a lume fazem luz sobre circunstâncias que aconteciam aquando da Exposição Internacional surrealista "O fantástico e o maravilhoso", realizada em 1984 no Teatro Ibérico e seguidamente, pela mão do crítico Rui Mário Gonçalves, posta na SNBA. Na Nota final se dão mais elementos que, cremos, se necessário iluminarão o que nelas é abordado. O relato, à guisa de "reportagem", que na parte final do bloco se insere, descreve — como é patente — um certo ambiente que por essa época envolvia a panorâmica lusitana, mormente nas suas relações com os escritores e pintores surrealistas e outros autores independentes, não contaminados pelo realismo orgânico.

a. *De Mário Cesariny a NS (manuscrito)*

Out. 84

Meu Caro Francisco Nicolau

Depois de muitos picos e oxalá não venham ainda outros mais agudos, o Catálogo da Exposição ficou ontem entregue e agora eles que dêem ao dedo atrasado. Se puder abrir no meio de novembro já seria muito bom.

Concordo firme com o que na tua última carta dizes do "anarquismo" do e dos Rosemont e o que eu gostava bem é que lho dissesses a ele directamente. Apreciei tanto a tua carta que pensei publicá-la no catálogo, mas parei, porque: teria de ser revista, com vista à publicação; b) levava os textos inseridos para um terreno de que, no geral, estão alheios.

Assim, do que lá vem, e como "responsabilidade" minha no ter posto, penso que será bastante publicar, juntamente com o texto do Rosemont "Para o II Incêndio de Chicago" (que é quanto a mim um belo texto de furor poético) o texto do John Lyle de que fiz um Bureau (chata palavra esta) Surrealista ainda este ano, texto que é contradita formal aos apelos ó Marx ó Freud ó Trotsky ou Lenine; e ainda o texto do Jean-Jacques Dauben/Timoty R. Johnson, que é ultrapassagem serena da questão.

Repito-te que era muito bom (sobretudo para ele) que, e agora que v/ estão em contacto directo, lhe escrevesses dizendo. Mas teria de ser em inglês ou francês porque lá o português não se ouve. Julgo que em espanhol também poderia ser. Ou chinês.

O quadro do Mourato tem que vir. O mesmo problema há em relação às esculturas da Silvia Westphalen e do Pedro Fazenda, que são material pesado e estão em Lagos.

O Carlos Martins tem sido um amigo e um colaborador admirável, e não ponho um pêlo de dúvida de que se esta Exposição se faz ou fez muito mais de metade da força necessária a tal loucura é dele. Mas é também um emotivo, uma emoção a andar, como de criança. Boa, que é a diferença entre ele e o Cruzeiro Seixas, que sempre fez, ou gostou de fazer, de criancinha má.

O que dizes dos "amigos" de aí, quanto a ajudas (transporte do quadro do Mourato), está um pouco contrabalançado pelo que a mesma gente tem feito aqui para desembaraçar obstáculos inenarráveis e seculares. Assuntos alfandegários medonhos e outros medos mais.

Hoje o Teatro Ibérico estreia a Celestina. Vou ver.

O Nicolas Calas refere-se a *montras* no texto que traduziste. E ainda que isso esteja enterrado lá no 1940, eu ainda me lembro de ter visto, pelo menos duas delas.

Velho, ã?

O Arpad Szenes caíu não sei como e está com um osso para pegar. Com a idade dele isso é pior do que mau. Escrevi-lhe e enviei-lhe o poema que lhe dedicas e vai sair no catálogo.

A ideia é incitar o osso.

Escreve ao Rosemont, mesmo em chinez. Ou encontra aí quem te verta em inglês ou francês. Eu, a ele, já disse o que tinha a dizer há pares de anos.

Parece que o Robert Green, a Debra Taub, o John Graham, o Ludwig Zeller, a Susana Wald e o Granell vêm cá ver a Exposição. E há um Australiano muito muito bom que diz que já não pode com tantos cangurus e quer vir para a Europa. Arranjas-lhe *vida de artista* aí em Portalegre?

O Mourato deve vir ver a Exposição! Trá-lo contigo.

Grande abraço

Mário

b. *De NS a MC (a carta a que este se refere na sua)*

26 set. 84

Mário:

Apresso-me a escrever-te para te dizer que, com efeito, o *papel* do Rosemont é de facto de mais. É, pelo menos, um bom serviço prestado aos KGB e companhia, sob a sua capa anarcaqueirante.

Não alinho nisso; seria bom compreender-se que, também eu, não concordo com a sua inclusão no Catálogo; o fantástico e o maravilhoso, sendo a inteligência e a poesia em funcionamento prático, não se compadecem com a vizinhança de pistolinhas de Chicago. Aquilo não é revolucionarismo, é politiquice às três matracadas.

Creio que é urgente mandares dizer a Rosemont que a Exposição nada tem a ver com anarquistas federados ou só de chapelinho; para que tudo não se complique e comece a ficar macacal. E dê merda.

Por outro lado, importa dizer de uma vez por todas: eu não sou anarquista, explicando: *sou libertário porque surrealista*. A minha estadia junto dos anarquistas *ibéricos* foi um equívoco provocado pelo facto de eu julgar que as pessoas que se dizem livres têm poesia na cabeça e no corpo; trocando: que são a própria poesia.

Quem são a própria poesia são os poetas: tu, eu, o Martins, assim. Os outros podem sê-lo eventualmente, mas não se tem notado nada. São anarquistas de aviário ou "pistoleiros" puros e simples. A Anarquia, para mim, teria de ser a poesia em movimento. Mas aqui (ou em todo o lado? Espero que não) é só a politiquice duma dada extrema. Que vão para a pôrra, definitivamente. O único anarquista verdadeiro é o homem criativo, o Poeta, que não se curva a cores e traquitanas. E disse, caraças!

Concordo, pois, contigo e Carlos que importa levar a Rosemont as "actas de Niceia" (passe a piada!). O texto dele parece-me menos surrealista que exaltado. E a exaltação assim é meia-mantença de um outro conformismo. Prefiro os índios e os esquimós, mais que os americanos em (pseudo?) rebeldia. Tenho a ver com os Dogons (assim como com Basile Valentim) nada tenho a ver com Marx e Lenine. E pronto, caneco!

Cago tanto na LSD como nos manifestos eleitoralistas. Tanto me urino nas bombas de compra ou de fabrico próprio como nos artefactos dos cabrões dos militares e estados-maiores. E acabei.

Amanhã te mandarei o resto da tradução do Calas. Acredito no valor do livro dele se o dizes. Aliás estes textos dele não são maus, são só horrivelmente ingénuos (embora necessários, e além disso a

intelligentsia orgânica de cá é tão estúpida que não irá dar por nada). Depois, um dia, falaremos disso.

Os meus textos que apontas não estão publicados em nada a não ser as cópias fotocopiadas que te mandei — com excepção do Picasso.

Agrada-me que tenhas colocado esses para publicação no catálogo.

Talvez dentro deste tempo eu tenha dinheiro para editar um livro (que dizes a "Objectos inquietantes" ou outro? [1] Fala disto. Procura por favor uma tipografia que faça BARATO, PÁ. Davas capinha? Então vê lá isto. Estou um bocado melhor, com as alergias de verão a desvanecer-se, depois falaremos de viva voz.

E viva a Poesia, a revolta e a beleza sem amarras nenhumas.

E vejam lá isso sobre o Rosemont. Se não, qualquer dia estão a fabricar bombas atómicas de bolso. O que é tão mau como o resto.

Abraço grande do

Francisco (*nome civil de NS, também manuscrito*)

NOTAS

Coincidindo com os prolegómenos da Exposição "O fantástico e o maravilhoso", o diretor do quinzenário *Voz anarquista* (Francisco Quintal) aceitara a minha sugestão de ali ser dada a lume uma "página surrealista" organizada por nós (eu e Mário); assim sendo, juntámos colaboração de surrealistas nacionais e estrangeiros; Franklin Rosemont (EUA), para além de um bom texto sobre o surrealismo destinado ao Livro-Catálogo da Exposição mandava um outro destinado eventualmente à dita *página* no qual, visto o anarquismo — conforme à tradição... — *ser de esquerda*, se debruçava com extrema "militância esquerdista" sobre o momento português — manifestamente devido ao desconhecimento do que de facto sucedia em Portugal, onde os surrealistas eram marginalizados e fortemente hostilizados (bem como muita outra gente) pelo partido político que ali representava o império soviético social-fascista e liderava as operações de conquista do poder em conformidade.

1. O dactiloscrito do livro aludido recebeu mais tarde o prémio "Revelação Poesia" 1990 e foi dado a lume na Editorial Caminho.

1.3 *O relato-"reportagem": "Pela porta do cavalo"*

No decorrer da turbulenta sessão surrealista aqui referida e durante a qual se esboçaram entre alguns assistentes amoráveis pequenas cenas de pugilato

e outras danças a carácter propiciadas por espectadores fãs dos situacionistas de Leste, além de um poema (já publicado em diversos órgãos e espaços informativos) Mário Botas — que ali nos fora acompanhar como espectador — teve a gentileza de me oferecer um desenho aguarelado de excelente feitura. Perdido sem apelo nem agravo entre os eflúvios da zaragata ficou ele, creio que capturado por um desembaraçado anónimo admirador do pintor — o que a ninguém dói mais que a mim, seu feliz proprietário durante o melhor de aí uns vinte minutos... ou duas horas.

Sei, por tradição escrita e oral, que há uns senhores (ensaístas ou biógrafos, lhes chamam) que têm por mester traçar a vida e os cometimentos dos que em esta vida pintaram ou poetaram com algum destaque. Dedicado a esses bons espíritos, poupando-lhes assim trabalho moroso de investigação, é que segue este resquício de texto, enviesado porque os tempos não dão para mais.

Ora foi que no passado dia 1 de novembro dei comigo, de juntura com o Mário Cesariny, num salão de Alcântara a falar de surrealismo. A sessão *foi algo picaresca*. No meio de gente atenta e interessada houve (e ainda bem, ou mal) uns fulanos que não aguentaram o Artaud, os negros Nauba em livro que lhes dei a ver, os poemas do Mário e os meus próprios. No meio da conversa *deram de si*, o que foi curioso de contemplar. Já toda a gente sabe que no Movimento político luso (digamos assim por comodidade) há, discreta e séria, uma doce corrente meio fascista/meio estalinista, expressa ou camuflada. Tão camuflada que por vezes nem os próprios dela se reconhecem. Bem certo é que o estampido das suas cabeças por dentro lhes dificulta às vezes o conhecimento intrínseco de si mesmos, mas o que não está bonito é que deixemos os vindouros sem isto lhes assinalarmos.

A palestra sucedeu no âmbito da Semana de Presença Libertária. Antes de nós tinha actuado o Grupo Mandrágora com uma peça em um acto de Jorge de Lima Alves, "Jau", que está a preparar-se para enfrentar o público. Bons moços, os de "Jau" precisam, fundamentalmente, de dinheiro. Como não lhes sairá, seguramente, a Taluda por estes meses mais chegados, talvez outra entidade abone.

Depois de eu ter apresentado uma breve resenha dos prolegómenos dadaístas e surrealistas, Mário Cesariny "*para lançar*

uma ponte entre todos e que permitisse intervenções e perguntas", começou a ler umas linhas de Artaud, do seu livro "Viagem à terra dos Tarahumaras". Foi quase a seguir que começou a *bagunça* (peço desculpa aos futuros biógrafos, mas não posso utilizar outro termo menos vernáculo): um senhor de barbas, atingido pela voz do autor de "A cidade queimada" e pelos ecos de Artaud, increpou logo o ledor, perguntando-lhe com laivos que pensou irónicos se "*aquilo era uma lição de antropologia*". O que ele queria, viu-se depois, era que os surrealistas dissessem ao que vinham, como os pajens de antanho. Qual era o seu presente e, eventualmente, o seu futuro. Antes de lhe responder, o que fiz seguidamente com algum desenfado, uma senhora do sector interessado desfechou-lhe com vivacidade o que ele estava a pedir: "*que aquilo não era um comício e, se não estava interessado na voz dos poetas, podia sair e arejar o ambiente*". O rapaz de barbas, que devia ser um tímido, calou-se prudentemente.

Depois de Cesariny lhe ter dito que, ao contrário dele, não acreditava no progresso ocidental, que era o que repassava a sua intervenção, pouco na história e ainda menos no futuro da literatura, afirmei-lhe por minha vez que me parecia que Artaud, pondo de parte o interesse evidente do seu relato, todo percorrido por uma aragem de paixão e imaginação, não estava morto. "*Neófito, não há morte*", como dizia o Fernando Pessoa. Além disso, era de nos interrogarmos se não estariam mais mortos os laboriosos mentores da cultura cristã inventora da corrida em frente (para o abismo). Quanto ao surrealismo, vai indo relativamente bem e de saúde: a poesia sob todas as formas é o que interessa aos operativos, os totalitarismos o que não lhe quadra. Disse alguns textos do Cesariny e meus, espalhando revoada de diabos. Recompostas as coisas, tracei um panorama do que se pode entender por acção poética: prospecção do humor negro, da imaginação descomprometida e da alta Aventura, da ligação ao não-autoritarismo, à Beleza e ao repúdio do que por detrás dela se esconde como um rinoceronte: o horrível do Belo, exemplificado entre nós por sarcófagos altifalantes como José Augusto França, E. Prado Coelho, universitários cabotinos e outra gente de fraque. Expliquei mais ou menos em tempo porque é que aderimos à chamada Utopia dos Grandes Transparentes, porque negamos a religião clerical e o Poder, seja ele de Estado ou de sector. Foi a seguir, quando coloquei o Dada retardado Vaneigen no lugar que

lhe compete (estraga-albardas mascarado de sacristão, exemplificado pela repugnante frase "*A Esperança é a trela da submissão*") que alguns rapazes ficaram um pouco ourados. Após dar a minha opinião sobre o que eles pretendem destruindo a Poesia e a Arte (a arte lúcida e viva) e que é simplesmente destruir a forma mais eficaz de criatividade, dei a altura e a água ao Mário que mostrou sem margem para confusão a razão de serem os adeptos de Vaneigen iguaizinhos aos moços de Brejnev: adesão a um comportamento rígido e totalizador, sequelas sexuais não resolvidas, ódio à Vida no mais alto grau, adesão a esquemas maniqueístas. Depois de me referir ao exemplo que Bradbury equacionou no seu magnífico "Fahrenheit 451", uma sociedade crestadora dos livros, das pinturas, mergulhada na masturbação, no comer-dormir-trabalhar e na delação, foi aí que tive oportunidade de ver saltar do canto um indivíduo espumando de fúria que, parecendo conhecer-me, achou "que tinha de acabar-se com a Arte e os artistas". Retorqui-lhe que só havia um meio para isso — prender em campos de concentração os ditos, queimar os quadros e instaurar a polícia total do pensamento e do corpo. Pelo que me dizia respeito garantia-lhe que, mesmo numa cela, mesmo retalhado, continuaria a fazer versos, se não escritos pelo menos pensados. O indivíduo em causa, persistindo, afirmou-me que o que lhe interessava era "*destruir o surrealismo*", programa aliás, digo eu, já no mapa de certos sujeitos como Hitler, Mussolini e Salazar. O que o indivíduo queria significar era sem dúvida "destruir a poesia" que para ele ao que percebi é apenas alibi e truque.

Censurado por alguns assistentes, com quem chegou a envolver-se em disputa física logo apartada por outros, a pessoa exprimiu desejar continuar comigo a *conversa lá fora*, referiu corajosamente não sem antes me tentar aplacar dizendo-se magoado por eu o ter comparado ao Brejnev. Para não o frustrar e porque ficara com aprumos de efectuar uma contradança a caracter, sugeri-lhe (enquanto o Mário ria feito maroto) que fossemos então já para a rua trocar umas amáveis congeminações para não ficar muito tarde. Depois de meditar uns momentos, o moço para minha surpresa declinou a simpática oferta, o que algumas vozes mais brejeiras não deixaram de comentar com virtuoso sarcasmo...para seu encabulado posicionamento.

E de facto comparei-o mal: parecia-se mais com um jovem e desaparecido membro da "Jugendgroup" que vi num filme sobre a Segunda Guerra Mundial.

A sessão, ao que percebi, iria acabar como nos bailes de província relatados pelo Antunes da Silva se um interveniente não tivesse vindo pôr termo ao potencial *espectáculo* (passe a ironia) falando na hora tardia.

E foi só.

Resta-me garantir aos jovens assistentes interessados que continuarei a poetar. Isto serve também para os não interessados. Agradeço também a atenção expressa pelos outros assistentes: mulheres e homens. E até sempre...

NOTA

Este bloco foi publicado na página cultural do semanário alentejano *A Rabeca*, órgão de informação onde na altura colaborava.

2. *Sobre Cruzeiro Seixas*

É preciso ver a poesia e a pintura muito ao longe. Ou antes: é necessário, por vezes, vê-las como se estivéssemos muito longe, do lado de cá dos montes com desertos misteriosos pelo meio. Muito longe do poeta/pintor, das suas palavras, das suas razões ou desrazões, muito distantes da sua figura, dos seus secretos motivos, dos seus motivos quotidianos e reais — das suas quimeras ou das realidades que lhe crestam a face, dos segredos todavia muito próprios, dos seus pavores e dos seus encantamentos. Como se, magoadamente, serenamente, o encarássemos como o aventureiro legítimo, cuja imaginação clara e concreta nos vai talvez salvar, nos vai talvez fornecer a pista inquestionável para a viagem mais rara. Para a viagem que iremos fazer, cruzando as lonjuras que frente aos nossos olhos se patenteiam.

Mas será isto possível? Será mesmo efectivável, por maioria de razão se com ele convivemos durante décadas, se lhe conhecemos muitos dos mitos e dos quotidianos em que se envolveu ou se deixou envolver, dos sonhos que lhe permeiam o espírito, daquilo que viu e que o suscita para que se permita escrever e pintar sem desdouro e sem desfalecimento? Se o estimamos, se vemos nele um companheiro de jornada, um confrade na rota que é própria de quem vive, que é única, mas também nos seduziu?

Pode, pelo menos, tentar-se. Efectuar essa distanciação que é como uma boa regra vital, que é assim como que um olhar lançado na direcção de algo que já vimos, mas não esgotámos, como acontece nos grandes passeios que não planeamos ao pormenor, mas que ficam em nós para sempre tal qual as memórias de ritmos imarcescíveis.

E, afinal, não pode esquecer-se que há no artista, como em qualquer outra pessoa, sempre uma parte velada, uma espécie de continente desconhecido que nunca chegaremos a descriptar perfeitamente.

Perene regra que deverá ser observada, mesmo escutada quando iniciamos uma demanda. Para além dos horizontes, em pleno território da escrita e da pintura que doravante não nos será alheia.

2.1 *O sabor africano dos dias*

Mesmo estando em Lisboa, no continente divisado seja em Loulé, Caminha ou Alpalhão, ou no Norte onde ele agora vive, há qualquer coisa na poesia de Cruzeiro Seixas — incomplacente, inventiva e com um perceptível halo de mistério (não de exotismo!) — que me comunica um cheiro, um sabor, uma ambiência que me faz sentir a presença da África onde residiu e viveu durante anos que, se foram decerto de encantamento, também foram de inquietação e mesmo de amargura devido a condições muito próprias.

Creio que qualquer um que ali tenha vivido ou excursionado por um considerável lapso de tempo sente esta sensação ao defrontar-se com o acervo de poemas de sua lavra. Com efeito, se o seu percurso nos mostra um autor absolutamente lusitano e surrealista de várias têmperas, não é menos verdade que, tal como me sucede por exemplo na leitura de Leal de Zêzere, sinto o poderoso apelo de África disseminado no que escreve, ora aqui ora ali, expressa ou impressamente: o cheiro da terra e o sabor dos frutos e dos produtos de quitanda, o ritmo das emoções e dos pensamentos que rodeiam os que, estando em África, tendo conhecido nela como num encantamento jornadas e vilegiaturas, acabam por se ligar a esse continente da forma muito pessoal e peculiar que cifra o seu discurso *literário e artístico*.

E, com efeito, Cruzeiro Seixas põe em equação, diria em confrontação, figuras originárias — mitológicas umas, intensamente realistas ou fazendo parte dum imaginário

retintamente europeu outras — do continente "*lugar de partida*" como lhe chamava G. A. Henty e onde cristalizaram muitos ritmos que depois se iriam difundir, mercê dos fados da História, pelas terras de Mashona, ou de Chiqwelembo, de Shaka ou de Barotse... Ou dos plainos desérticos de Namanga.

Ou seja: por todos os locais onde se cimentou a imagem que, com alguma dose de magoada ironia, Aimé Césaire, Frantz Fanon ou Fred Blanchod qualificaram de "*negritude greco-latina*".

O apelo da terra, europeia ou africana é, contudo, certificado pelo apelo da escrita: dono de uma límpida erudição a que prefiro chamar conhecimento, cultura viva e profundamente humanizada, Artur do Cruzeiro Seixas faz reflectir nos seus poemas uma qualidade de discurso poético absolutamente salubre, cortada por um humor e agilidade de estilo que só aos zoilos aparecerá como agilidade extrínseca. Discretamente dramática, quando não mesmo trágica, na sua poesia percebe-se uma fundura de pensamento que toca os grandes temas universais e a forma que eles tomam ao organizarem-se num determinado espírito, num determinado autor.

Numa determinada demanda, de cariz muito próprio, complexo, mas conseguido e inteiramente fundacional.

Colho, de um espaço interactivo, estas palavras: *De acordo com Isabel Meyrelles acerca da poesia, Seixas encontrou em África o espaço que, 'homem esponja', sonhava, estando sempre pronto a absorver o que o cerca, e a transformá-lo. Já Alfredo Margarido considera que [a] África foi um continente que nunca nos deu sistemas filosóficos e nunca conheceu as peias de um cartesianismo mal entendido. Daí que sintamos estar Cruzeiro Seixas no continente que é realmente o seu, com uma imaginação elástica e lançando cabos em direcção a todos os seres e todas as coisas.*

E é, foi e continua a ser em África — como noutros lugares "primitivos do mundo — que um dado (que a pintura deste pesquisador de Universos, tão visionado (de vidente) na sua pintura que se plasma em figurações quase reconhecíveis, mas que vivem noutra dimensão) se consubstancia: refiro-me à máscara, às máscaras, que os seus personagens incorporam.

Escrevi eu algures: *Sendo uma clara face de substituição, mesmo de transfiguração como ficou sugerido, a máscara é igualmente uma projecção dos nossos continentes submersos, das partes demasiado sugestivas e reveladoras*

do duplo que se acoita nos nossos compartimentos mais recônditos e que através dela é acordado para as actuações que doutra forma não teriam ensejo de se manifestar. Através da máscara que nos vela e nos esconde, paradoxalmente mostramos então a parte oculta da nossa Lua pessoal. Ao mesmo tempo que nos disfarça, a máscara revela/desvela: o que somos intimamente ou, dizendo doutro modo, o que sem máscara nunca patentearíamos à realidade circundante e colectiva. E é precisamente mediante esses corpos contorcidos de *manequins*, de mascarados compósitos que apontam para uma humanidade sofrendo as agruras de algo que as deforma, que a pintura e os desenhos de Cruzeiro Seixas constroíem um mundo que grita o seu desespero, mas que, contudo, aponta para um desejado permanecer de esperança e de redenção, não mística mas realizável num continente, em continentes, deste lado da vida.

Dum lado a África, doutro lado o mundo, todos os mundos que o pintor-poeta percorreu, cifrando-se finalmente no país que foi o do seu começo, esse início que, presumimo-lo, será o do final da sua viagem bem real e concreta de homem entre os homens.

2.2 *A história se faz assim*

Cruzeiro Seixas-pintor, dobrado de poeta, é um organismo mais que vivo. Criador, mas que cria a partir do "*objecto obscuro dos philosophos*", do elemento primordial desorganizado e, portanto, que carece de um trabalho de limpeza, de decantação, de desconstrução das matérias desordenadas que só nos são oferecidas porque necessitam, para brilharem, que a mão — mesmo inábil ou *gauche* — as projecte, se projecte, num cenário de contínuo esforço ao longo do tempo. Contra os monstros, mas também contra as seduções de um reino aparentemente acolhedor e luminoso que, no entanto, traz em si os *alçapões* da falsa tranquilidade para nos amordaçar, para nos retirar de nós mesmos com os pretextos de uma razão que não é mais que estreiteza de vistas e de tentar exaurir o conhecimento transgressor contra fábulas velhacas.

A arte, antes de ser um conceito é sempre um impulso. Nenhum artista de qualidade faz arte reflectindo simplesmente sobre o que a arte é. Isso sucede *a posteriori*. Só os pintores medíocres — como se lhes chama na gíria do meio, *pintamonos* — é que para se darem ares ou porque são de facto mentecaptos afivelam um certo ar

empafiado e bolsam por vezes frases empoladas sobre a intenção, o trabalho, como dizia Borges "*el acto de hacer*". O verdadeiro artista é mais modesto e, por isso, faz *arte para aprender sobre o mistério da existência e do mundo*. Assim sendo, a arte (seja ela qual for) é sempre uma negação da morte, do vazio, do desaparecimento. Só os filisteus, os de duvidosa mentalidade, propõem a arte como *uma coisa bela*, algo que serve para tornar os dias e as horas do vulgo ou dos poderosos um pouco mais suportável ou luxuosa.

Pelo contrário, a arte autêntica é sempre desinquietante, transtorna e só depois é que nos apazigua.

Antes de transmitir, mediante as suas realizações materiais, algo ao público, o verdadeiro artista procura esclarecer-se a si mesmo. Se um artista tentar fazer arte para transmitir uma mensagem ou um conteúdo, provavelmente não é um artista mas um propagandista. (Há propagandistas, em geral ligados a partidos políticos ou áreas "religiosas", que sem pudor se atribuem — ou deixam que lhes atribuam — o nome de artistas. Mas são *apenas falsários*, como muito bem disse André Gide, por muita habilidade técnica que tenham. Podem enganar pessoas ignorantes ou tão desonestas como eles, mas não enganam o tempo, que é como se sabe *o maior dos críticos*). Indo agora à verdadeira questão, o artista *propõe* — para empregar a expressão de André Malraux — ao público as suas concepções e sonhos particulares. No caso da pintura, através dos quadros. O que ele deseja é *partilhar* com os outros as suas descobertas, uma vez que como o referiu João Garção num ensaio sobre a estrutura da arte, esta é *a respiração da mente*.

2.3 *Mais um capítulo*

Dizia Péret, com a autoridade moral que lhe assistia por ter sido, nos sítios onde deu o corpo ao manifesto, um dos protagonistas do bom combate: "*O poeta luta contra toda a espécie de opressão: em primeiro lugar a do homem pelo homem e a opressão do seu pensamento pelos dogmas religiosos, filosóficos ou sociais. Ele luta para que o homem atinja definitivamente um conhecimento perfectível de si próprio e do Universo. Não se conclua disto que o poeta deseja pôr a sua poesia ao serviço de uma acção política, mesmo revolucionária. Mas a sua qualidade de poeta faz dele um revolucionário que deve combater em todos os terrenos: no da poesia pelos*

meios que a esta são idóneos e no terreno da acção social sem jamais confundir os dois campos de acção, sob pena de estabelecer a confusão que importa dissipar e, por conseguinte, de deixar de ser poeta, isto é, revolucionário".

Nesta conformidade, é necessário que — sem nos deixarmos intimidar pelos que tentam utilizar o Surrealismo como excipiente para engolirmos melhor a pílula do totalitarismo — seja na Europa das pátrias, no oriente ou nas américas, do norte, do sul ou da central, e que hoje compreendem e apoiam, impressa ou expressamente, delinquentes políticos como Lula, Maduro, turiferários cubanos ou chineses tal como dantes o faziam com os fidéis, os maos ou os stalins — é necessário, dizia, que os mostremos como de facto são: "*surrealistas de aviário*", entes apostados em nos jungirem ao domínio espúrio de partidões ou, mais ainda, de comités centrais *que todo lo mandam*, sem ética e sem vergonha e que, cúmulo dos cúmulos, chegam a *entender* capciosamente as alegadas *razões* de grupos islâmicos criminais.

É preciso, pois, erguermo-nos com dignidade surreal e libertária ante essa gente e dizermos sem medo e sem sombreados que não existe "*marxismo libertário*", assim como não há tigres vegetarianos...

A vida de Cruzeiro Seixas, tal como a de Mário Cesariny ou de António Maria Lisboa, antecessores de outros que continuam a viver o surrealismo com a sua aura mágica e libertadora, foi a afirmação sincera e criadora de que a *liberdade é da cor do Homem*, como um dia afirmou Breton já despojado de falsas virtualidades que durante certo tempo o feriram, pois se não podemos esquecer a altura em que ele punha a Poesia com tudo o que lhe era inerente, não podemos pôr de lado, por conveniência ou cinismo, as fases em que se deixou enredar pelo aparente brilho da *estrela falsa* a que os alquimistas bem aludiram!

Finalmente, é imprescindível referir que, hoje como ontem, certas gentes deliberadamente orientadas — por incapacidade, cegeira ou mesmo imbecilidade ideológica, tentam fazer crer ao geral das gentes e ao particular de escritores sem grandes rasgos que o surrealismo *já foi*, apesar das muitas dezenas que continuam a vivenciá-lo e frequentemente com grande qualidade. Como exemplo mínimo, verifiquei na Net que um mestre-escola de más mestranças (e num trabalho destinado a alunos!) caracterizava Cruzeiro Seixas como "o último surrealista". Isto sem a face lhe corar, por pudor mínimo ou vergonha intelectual... Não, o poeta-

pintor que vai em breve cumprir 100 anos não é *o último surrealista*. Será o último duma dada geração, pois nem se acantonava em grupos. Mas o Surrealismo existiu sempre (tendo sido posto a correr duma forma acentuada — na Europa e, a seguir ou paralelamente, no resto do mundo — dando de barato que o instinto surreal claramente se manifestara nos tempos imediatamente anteriores em povos *primitivos* ou desenquadrados da chamada *civilização*) e sempre existirá — enquanto no Homem permanecer o desejo infrene e imparável de mais luz.

2.4 *Em diálogo*

Em 2018 Cruzeiro Seixas enviou-me duas cartas.

Uma delas agradecendo com fraternal pormenor o envio que lhe fizera de livros meus. A outra, que carreava a oferta de um seu catálogo-livro, era mais extensa e nela se alongava em reflexões de índole pessoal norteadas por uma comovente humildade de verdadeiro *fabro*, de *hacedor* sem jaça, sem prosápia (como a que enroupa certos cavalheiros de mão romba que se crêem irmãos de predestinados pelas deusas da paleta) — ele que é indiscutivelmente entre nós um dos melhores desenhadores deste tempo, senhor de uma imaginação transbordante e fecunda que lhe permitiu navegar, como diria Péret, "*sem norte e sem estrela através das tempestades, rumo aos areais rumorejantes de ágatas onde brilha o olhar provocante das opalas*".

Elas trouxeram-me de pronto à recordação uma certa tarde, cerca de 50 anos antes, em que o conheci, nos conhecêmos, numa galeria de pintura, no decorrer da inauguração de uma mostra de um autor que já não lembro quem teria sido. O que não esqueci, ao ser-me apresentado por um colega de veraneio, foi a sua figura de fino recorte: um senhor esbelto de indumentária em cinzento claro, camisa azul marinho, cabelo grisalho acentuando uma delicadeza bem espalhada nuns olhos perscrutadores e abertos numa espécie de sonhadora atenção.

Conversámos seu bocado e, sem me lembrar de muitos pormenores, apenas guardei que faláramos de surrealismo, de pintura e de como e porque razão me encontrava eu ali.

E estivémos algumas décadas sem contactarmos de novo. Embora eu fôsse tendo, como ele decerto em relação a mim, notícias

do seu trajecto, da sua demanda, ele que com Mário Cesariny e António Maria Lisboa — Pedro Oom era de uma outra dimensão, ainda que paralela — constituíam a trilogia que, no surrealismo em português, sentia que estava mais perto da minha própria caminhada.

Notícias essas dadas ora por um filho meu, ora por um comum amigo, ora pelos periódicos que até mim chegavam.

Ora bem: tempos atrás escrevi que o Surrealismo tem, nos últimos anos, estado a ser objecto de uma nova e forte atenção de ensaístas, de críticos e investigadores da escrita e da arte em geral. Isso é claramente perceptível e, diga-se mesmo, perfeitamente entendível, uma vez que ele nunca se propôs — fosse nos seus reais praticantes fosse nas suas obras vivas — ser um elemento passageiro ou um modo particular dependente de características momentâneas de moda ou de enfoque.

Cruzeiro Seixas e Isabel Meyrelles, dois dos primeiros cultores do surrealismo entre nós e felizmente ainda vivos, são duas figuras fundamentais dele e nele presentes.

Eu colocaria em Cruzeiro Seixas, assim e aqui, a sua limpidez como num espelho policromo e encantado: dum lado a magnificente pintura, do outro a poesia suscitadora, ática e muito rica a um tempo, deste poeta, autor que pela escrita forma e dá imagem em réplica, a seu modo, ao universo de criação originalíssima que é o do pintor que sempre soube excursionar de maneira muito pessoal pelo mito, altamente legítimo e inteiramente salubre.

No que lhe diz parte, a sua viagem pessoal dentro do surrealismo tem sempre sido uma heterodoxa maneira de encarar o mundo e os seus prestígios ou apoquentações dum ponto de vista filho da curiosidade, da indagação visando as possíveis descobertas, da ligação aos segredos da existência a que podemos ter algum acesso se mantivermos a mente aberta e atenta ao que se vai passando e que vem a seguir ao que se passou em anos de que a nossa vida esteve repleta — não só os factos da história social, quotidiana, mas tudo o que se pôde imaginar de fecundo ou mesmo possível: a magia que parte da escrita ou a ela conduz, a pintura no mundo próprio ou alheio — e tudo o resto que nestas duas se consubstanciam.

2.5 *As cartas de Cruzeiro Seixas*

a.

Amigo Nicolau Saião

Não são nada satisfatórias as notícias daqui.

O que vai sendo noticiado não é de forma alguma o que verdadeiramente tem a ver comigo e com o Surrealismo.

Vivemos em sociedade e nela, quer queiramos quer não, uma enormíssima parte de nós está integrada. Gritamos liberdade, liberdade, liberdade do fundo de uma prisão. Além disso tenho 97 anos e a minha vista não me permite que leia uma linha. Os seus livros deram-me enorme satisfação, mas tenho que esperar por alguém disposto a ler-me algumas páginas.

Mesmo nestas circunstâncias é sempre um prazer encontrar um velho amigo como o é o Nicolau Saião. Destes últimos acontecimentos envio-lhe um catálogo onde pode ler alguns desaforismos da minha autoria.

Felicitando-me pela receção dos seus livros, felicito-o pela constância da sua visão.

Infelizmente já não me vai ser possível, naturalmente, voltar a Portalegre, à casa do Régio e às manufacturas de tapeçarias, mas, no entanto, espero ainda o rever.

Por hoje fica a gratidão comovida, o velho abraço e os melhores votos, do

"Com a admiração e a amizade do Cruzeiro Seixas"

Artur (escrito pelo seu punho)

28 março 2018

b.

Amigo Saião

Não é para mim nem para si satisfatória a resposta que posso dar a uma longa carta. Os meus 97 anos tornam o dia-a-dia muito difícil...É uma série infinita de impossibilidades, como a de ler e desenhar.

Passei despercebido, mas fui "amado" por gente como o Cesariny, o Herberto Hélder; e sobre o que fiz, escreveram críticos, como Edouard Jaguer, José Pierre, Franklin Rosemont, etc.

Meus pais não tinham meios para me possibilitar a frequência de um curso e assim, durante toda a minha vida, vivi em empregos desenhando dentro da gaveta da minha secretária, isto desde 1948.

Evidentemente que nunca tive um "atelier"... Essas gavetas e a minha homossexualidade foram a grande família da minha liberdade.

Envio-lhe fotocópias de um texto de Cesariny e outro de Ernesto Sampaio.

Hoje estou numa instituição que dá pelo nome de "Casa do Artista", onde falta espaço, alimentação, etc. etc.

A "minha obra" parece-me a mim ter sido mais em quantidade do que em qualidade.

A maior parte dos artistas que conheço são grandes comerciantes; eu, pelo contrário, dei, perdi, deixei roubar a maior parte daquilo que fiz.

Disso me envaideço imenso. E tudo isto me dá um acréscimo de consciência e responsabilidade, que muito prezo.

Acresce a estas dificuldades, que são jovens que fazem o grande favor de escrever estas cartas e ler uma página aqui e ali dos livros que recebo.

O seu nome é uma garantia de honestidade intelectual e é uma das companhias possíveis neste acanhado espaço geográfico.

Comovidamente lhe agradeço que se tenha lembrado de mim.

O abraço forte e os melhores votos do...

Artur 17/06/2018

(O papel destas duas cartas tem, ao cimo, impresso um desenho — uma espécie de ex-libris — constituído por um cavalo cuja cabeça é uma mão empunhando uma caneta de aparo, das que se usavam na escola)

3. [Adenda] Uma c*arta a Rui Sousa, de Nicolau Saião*

Percebo o que me quer dizer. No que respeita ao abjeccionismo, repare que eu refiro expressamente e tão-só os manguelas que se servem desse conceito apenas para camuflarem, ou justificarem, os cinismos oportunistas — as esguelhas de caracter — em que se enroscam e que tentam fazer passar por aquele termo. Noutro plano, o que se convencionou — ou convencionaram — firmar como abjeccionismo, nada tem a ver com surrealismo; como o Mário bem disse apenas se encontraram nos cagarrões onde ambos estiveram presos. Para além disso, no que eu pude observar — e conheci-os bem — os abjeccionistas que fui achar no grupo do Monte Carlo eram operativos que andavam nas bordas do surrealismo e que tinham a hombridade de não se dizerem membros dele. Apenas 3 deles (o Forte, o Oom e o Prof. Picó (era assim conhecido com chiste o E.Sampaio), não iludiam essa designação (o Sampaio tinha um curioso surrealismo, digamos; um dia ficou embatucado porque eu, com certa dose de maldade, lhe perguntei

como é que ele conciliava a existência do surrealismo com a da KGB que vigorava na URSS. (O Sampaio, que não era trotskista, era um profundo adepto do Leste, onde ele via ou pensava existir um forte leninismo (num dos seus livros, não recordo agora qual, ele sem rebuços garante que o comunismo puro e duro ainda irá voltar, mais rebentador e ainda mais de comer criancinhas (cito exactamente o que ele escreveu). Ou seja, o abjeccionismo cá era o de membros do PC que não comiam do neo-realismo e estavam revoltados com a apagada e vil tristeza salazarenta. O Pacheco era um caso específico, ele não era abjeccionista, mas a abjecção ela mesma, com a sua total indiferença para com a ética fosse ela qual fosse. (Leia do Mário o "Jornal do Gato, resposta a um cão") e ficará bem esclarecido. Este nem seria comunista (a não ser quando se serviu dele para seus jogos malabares, ele foi sempre e só o Pacheco capaz de uma facada nas costas se isso lhe fosse curial para o seu estatuto de libertino de meio-tostão e "abjeccionismo pandilha", como eu lhe disse um dia referindo-lhe que tinha acabado de vir dum verdadeiro inferno (a guerra na Guiné) e que portanto não me impressionava com o seu alfacinhismo (e ele percebeu e não insistiu nas suas brincadeiras, porque eu não lhe dava cavalaria).

O seu livro *Do Libertino* é uma obra bem feita, mas o Pacheco que ali aparece é um Pacheco virtual, digamos. O Pacheco real, muito inteligente e com um par de textos giros (mas não mais que isso, ele é apenas um bom escritor de cartas, era um absoluto egoísta, no fundo estava-se cagando para os filhos e demais traquitana) e se a princípio sinceramente apreciava o Cesariny e o Lisboa (que muito exactamente o apelidara de *o editor hipócrita*) sendo capaz de reconhecer o talento ou a grandeza de qualquer operador de merecimento, como poeta era um zero — e ele sabia-o — tendo, como eu pude conferir, uma enorme inveja do Mário (ele tinha a perfeita consciência da genialidade do Poeta de *Nobilíssima Visão* e dos outros buques), o que contrastava absolutamente com a estatura dele. Os seus últimos tempos revelam-no como um dos maiores inimigos do surrealismo cá, e no que respeita ao Mário vivia a ofendê-lo e a amesquinhá-lo quotidianamente. O Mário, porque sempre foi e o reconheci sempre como um ser de lealdade e até como possuidor de uma comovente ingenuidade (o que só lhe ficava bem e não o apouca) custava-lhe muito a atitude do antigo amigo — que no fundo sempre fora, mas a princípio não extravasava, um perfeito

sacana. (No último número do & ETC do *Jornal do Fundão*, onde foram publicados os poemas da minha colaboração ali, vem lá um texto pachecal onde esplende uma insídia dele a achincalhar o Mário, essa exarada porque, aqui fica o detalhe, o seu autor também invejava profundamente o Pintor por ele ter granjeado forte notoriedade como plástico e, devido a isso, ter uma bolsa bem recheada...!).

Mas bom, caro Rui, esta já vai longa e então por aqui me fico. O abraqson do

n.

A traveling exhibition brings the Surrealist paintings and drawings of Art et Liberté, an avant-garde Egyptian art group active during the Second World War, to audiences outside of their country.

NEAR THE BEGINNING of Egyptian writer Waguih Ghali's great comic novel Beer in the Snooker Club, the narrator Ram and his friend Font indulge in their favorite beverage, or at least the Cairo version of it:

"*Draught Bass, Font*?"
"*Yes, all right.*"

I opened two bottles of Egyptian Stella beer and poured them into a large tumbler, then beat the liquid until all the gas had escaped. I then added a drop of vodka and some whisky. It was the nearest we could get to Draught Bass. [1]

Set in the years before and after the 1952 revolution that overthrew King Farouk, Beer in the Snooker Club, written in English and published in 1964, brilliantly portrays privileged Cairo youth reeling from or trying to blithely ignore the social and political chaos around them. Although poor in relation to their spoiled rich friends, Ram and Font have been educated at a posh English-style school and spent four years living in London. Hence their passion for Draught Bass Ale, a libation apparently unavailable in Egypt in the 1950s. The two young men are keenly aware of their dilemma as Westernized Egyptians who nonetheless despise colonialism and its legacy of racism and underdevelopment. "The real trouble with us," Font observes, as they drink their doctored ales, "is that we're so English it is nauseating. We have no culture of our own."

I was reminded of this scene from Beer in the Snooker Club as I walked through "Art et Liberté," a revelatory exhibition currently on view at the Reina Sofía in Madrid, that I saw at Paris's Centre Pompidou last fall. Subtitled "Rupture, War and Surrealism in Egypt (1938-1948)," the show delves deeply into the history of Art et Liberté, a group of Egyptian artists, writers, and activists who espoused Surrealist-influenced ideas against the backdrop of the

Second World War. Hitherto virtually unknown outside of Egypt, the Art et Liberté artists would appear to be victims of the kind of marginalization that has historically affected so-called peripheral cultural phenomena. Certainly, their absence from the Western art history canon is largely the result of European imperialism, but the show's curators, Sam Bardaouil and Till Fellrath, urge us to be wary of binary thinking when it comes to Art et Liberté. As Bardaouil writes in his catalogue essay, "to reduce the example of Art et Liberté to the polemics of post-colonial rhetoric seems to me in contradiction with how the group perceived itself, and ill serves it. Instead of making it the victim of a marginalizing Eurocentrism, it is preferable to highlight its role as an active catalyst in the evolution… of Surrealism at the time." [2] Bardaouil and Fellrath want us to recognize the specifically Egyptian qualities of Art et Liberté and also to appreciate how the group contributed its unique perspective to Surrealism on an international scale.

While I doubt that any of the Art et Liberté participants would ever have said "we have no culture of our own" or found anything nauseating about their embrace of foreign influences, how they went about creating distinctive forms of expression isn't so different from that of Ghali's amateur mixologists. By adding powerful ingredients—disorienting pictorial devices, unconscious-derived imagery, a fusion of radical aesthetics and politics—from the European avant-garde to everyday Egyptian reality, Art et Liberté achieved not some weak imitation of a foreign model but an original and intoxicating concoction.

IN THE MANNER of all classic avant-gardes, Art et Liberté announced itself, in December 1938, via a manifesto: "Vive l'art dégénéré" (Long Live Degenerate Art). Issued in response to the Nazi's 1937 Degenerate Art exhibition, and signed by nearly forty self-described "artists, writers, journalists and lawyers," the bilingual French and Arabic pamphlet, which sported a reproduction of Picasso's Guernica, rejected the vilification of modern art in Germany, Austria, and Italy, and the virtual resurrection of the Middle Ages "in the heart of Europe." Although Egypt is nowhere mentioned, one sentence signals that it wasn't only Europe that was on the minds of the signers: "Art is, by its nature, a constant intellectual and emotional exchange in which humankind as a whole participates and which cannot therefore

accept such artificial limitations." [3] Two years later, following the group's first collective exhibition, one of its founders, poet Georges Henein, was more explicit about the international (and antireligious) character of their project: "Art has no country, no territory. Chirico is not more Italian than Delvaux is Belgian than Diego Rivera is Mexican than Tanguy is French than Max Ernst is German than Telmisany is Egyptian. All these men participate in the same fraternal impulse against which the logic of the bell tower and of the minaret can only raise a pathetic barrier." [4]

The son of an Egyptian diplomat father and an Italian-Egyptian mother, the multilingual Henein grew up in Cairo, Madrid, Rome, and Paris. In Paris, at the age of twenty-two, he met André Breton. Despite his youth, Henein quickly became the main conduit for the introduction of Surrealism into Egypt, through writing, lectures, and even a radio broadcast. Besides promoting the creation of Surrealist art and poetry, Henein sought to enlist his Cairo colleagues in the struggle Breton was waging against Stalinist orthodoxy. [5] Also key to the early development of Art et Liberté were painter (and later filmmaker) Kamel El-Telmisany, theorist and painter Ramses Younane, and two brothers, painter Fouad Kamel and writer Anwar Kamel (the latter's recorded voice could be heard reminiscing in the show's first gallery).

"Vive l'art dégénéré" was followed by a whirlwind of activity centered on publications launched by Henein and his colleagues, including a French and Arabic art bulletin, an Arabic-only journal titled Al-Tatawwur (Evolution) and a French-Arabic magazine, Don Quichotte. Among the many impressive aspects of this exhibition is the wealth of documentation on view —journals, books, posters, exhibition announcements, photographs— a veritable archive of the Egyptian avant-garde that couldn't have been easy to assemble. Bardaouil and Fellrath, independent curators operating under the name Art Reoriented, with a focus on the Middle East, say they spent five years working on the exhibition. One can easily believe it, judging by the rare and fugitive printed matter on display and the large number of public and private collections, mostly in the Middle East, that loaned art to the show. Throughout the exhibition there is an emphasis on the close relations between artists and writers. One gallery at the Pompidou featured a wall with a diagramlike arrangement of framed first editions connected by lines tracking the international reach of

important Cairo writers, such as Albert Cossery and Edmond Jabès, who were associated with Art et Liberté.

FOR A VIEWER unfamiliar with twentieth-century Egyptian art there are so many discoveries, so many new names, that it's hard to know where to begin. Two of the most immediately striking artists are Inji Efflatoun and Amy Nimr. Handling thickly painted oils and a dark, rich palette that makes everything appear to be illuminated by flames, Efflatoun portrays figures in landscapes populated with threatening forms. In Jeune Fille et Monstre (Girl and Monster, 1941), a naked woman is engulfed by flames. All we see of the "monster" is an enormous clawlike hand in the foreground, but it is more than enough to convey terror, as the woman's impossibly long black hair billows like smoke against the desert. In a larger painting of the same title from a year later, the scene has turned gruesome, presenting impaled bodies with blood seeming to drip from the sky. Nimr's watery ink-and-gouache works of the early 1940s are lighter in feel than Efflatoun's paintings but they, too, are suffused with death and violence, here in the form of undersea views packed with drifting human skeletons.

In a landscape full of faceless figures, corpses, and dead trees sprouting thick tresses, Samir Rafi depicts a massacre riddled with symbols as well as victims. More Expressionist than Surrealist (and with a touch of Rouault), El-Telmisany's 1940 gouache Sans titre (blessures) (Untitled [Wounds]) is a gory picture of two entwined naked figures riven by giant spikes.

Non-allegorical violence is the subject of Coups de Bâtons (Club Blows, 1937), a memorable painting that Mayo (Antoine Malliarakis) made in response to the street protests that occurred in mid-1930s Cairo, where police and rival paramilitary youth groups were constantly clashing. Freely mixing highly abstracted figures and realistically painted objects in a pictorial melee, Coups de Bâtons falls just outside the official timeframe of the show (1938—48), as do a number of works by other artists. Born in Port Saïd to Greek and French parents, Mayo spent most of the 1920s in Paris, studying art and meeting important Surrealists such as Man Ray and Tanguy. In 1941 he left Cairo for Paris, where he worked extensively as a costume designer for film director Marcel Carné, most notably on the classic Les Enfants du Paradis (1945).

The many images of violence and of mutilated or deformed bodies —especially in a section of the exhibition titled "Fragmented Bodies" — are hardly surprising, given that most of Art et Liberté's activities occurred against a backdrop of global war. Conflict was inescapable in Cairo, although the city was never attacked directly. As the headquarters of the British Eighth Army, the city was flooded with British soldiers and came dangerously close to falling to the Germans in late 1942. Cairo was also filled with European refugees, who amplified the cosmopolitan quality that had long characterized the city at the same time that they acted as vivid reminders of fascism's threat to liberty.

There were also subtler ways in which the war impacted the iconography of Art et Liberté. In the section of the show titled "The Woman of the City," the curators examine how some painters depicted the prostitution that, as a result of extreme poverty and a heavy military presence, was rampant in Cairo. Refreshingly free of prurience, moral disapproval, or an oppressive male gaze, the paintings of nude women by El-Telmisany and Fouad Kamel are characterized by pathos and extreme physical deformation. A deep melancholy is conveyed in an untitled 1943 painting by Younane featuring three figures or maybe three versions of the same figure: a gaunt, armless woman who sits, stands, and melts away in a prisonlike interior. The bleakness of these paintings echoes the ambience of Cossery's books, which recount the desperate lives of Cairo's underclass. (Although Egypt's 1988 Nobel Laureate Naguib Mahfouz wasn't associated with Art et Liberté, the theme of prostitution in 1940s Cairo is central to his famous novel Midaq Alley, first published in Arabic in 1947.)

It's not difficult to identify which European artists influenced the Art et Liberté painters: the empty spaces and long shadows one sees in paintings such as Younane's Contre le mur (Against the Wall, 1944) recall de Chirico, while his La nature appelle le vide (Nature Calls to the Void, 1944) and an untitled 1939 canvas of an angular, impossibly elongated figure arching over a flat, empty landscape strongly suggest Tanguy, an effect one also sees in some paintings by Hassan El-Telmisani, Kamel's younger brother. Mayo's Coups de Bâtons suggests deep familiarity with Picasso. Also clearly in the mix were André Masson, Max Ernst, and Salvador Dalí. None of these artists appears to have shown their work in Egypt, so exposure happened through travels (many Art et

Liberté artists had studied or lived abroad) and reproductions in journals such as Verve and Minotaure.

The exhibition includes one particularly fascinating instance of international influence, which not only reveals how boldly some Egyptian painters went about transforming visual ideas arriving from Europe but also provides evidence of the complex network of friendships and exchanges that nourished the Cairo avant-garde. Hanging on the wall next to Younane's arching figure was a slightly larger painting, also dated 1939, titled Egypt and made by Roland Penrose. A British Surrealist who translated "Vive l'art dégénéré" for the London Bulletin, a Surrealist journal that he coedited, Penrose traveled to Egypt in early 1939 to be with his lover, photographer Lee Miller, who was married to a wealthy Egyptian and had been living in Cairo since 1934. (Although she left Egypt for England just as Art et Liberté was launched, Miller, through both her art and her connections, did much to strengthen the links between the Egyptian and European Surrealists; she was also one of the many women who played an important role in the movement, from artists such as Nimr and Efflatoun to Marie Cavadia-Riaz, a writer and patron whose literary salon was vital to the Cairo avant-garde.)

Borrowing from one of Penrose's own drawings of a nude Miller on hands and knees, Egypt invites us to gaze into a darkening desert through an arched form that is part human figure, part landscape. In Younane's painting, an emaciated female figure the color of mahogany is stretched between two postlike structures. Below her are a pair of mysterious shardlike forms out of which human faces emerge. In the distance three figures march toward a far-off horizon, as perspectival lines traverse the receding plane and wispy clouds float in a big sky. It's a much more unsettling painting than Penrose's, and executed with an almost cruel starkness that underlines a certain finicky, overly elegant (qualities that plague much modernist British art) aspect of Penrose's version. The exhibition catalogue doesn't indicate the order in which these works were created, but I suspect Penrose's less challenging painting came first, and that Younane took the Englishman's idea into more extreme territory.

Interestingly, there is a similar composition in one of Miller's photographs included in the show. Carrying the elaborate title Portrait of Space, Al Bulwayeb, Near Siwa, Egypt and dated 1937, it

shows a view of the desert several hundred miles west of Cairo as seen through a piece of torn mosquito netting. The upper edges of the tear create an arch over the empty desert not unlike the bodies in Penrose's and Younane's paintings. Continuing the chain of influence, Portrait of Space is said to have been the inspiration for René Magritte's The Kiss (1938), in which a patch seems to have been torn out of a verdant landscape to reveal a desert domain.

The photography section of the show is as full of new names as the rest of the exhibition. Especially impressive is Ida Kar, a Russian-born Armenian whose family moved to Egypt when she was a teenager. She is represented by some weird still-life images (most notably a close-up photo of a cloth doll and a carved Pharonic head) and photomontages made in collaboration with Angelo de Riz, an Italian anarchist. (During the war, Kar met and married Victor Musgrave, an Englishman serving in Egypt with the Royal Air Force. Musgrave became a prominent art dealer in postwar London, where Kar continued her photography practice, specializing in portraits of artists.) Egyptian photographers Mohammad Abdel Latif, Ramzi Zolqomah, and Ahmed Sawwan experimented with photomontage and solarization. Images of the pyramids show up repeatedly in the exhibition, usually from disorienting perspectives.

NO ONE, even among Egypt's privileged class, was spared the effect of war. One day in 1943, Nimr, born in Cairo to a Syrian newspaper magnate and an English mother, and married to a British diplomat, went with her family for a desert picnic. While she and her husband were resting, their eight-year-old son wandered away and picked up what turned out to be an unexploded bomb. It went off, killing him. This tragic incident was to inspire an episode in a novel by Olivia Manning, one of the numerous British writers who ended up in Egypt during the war, either seeking refuge or serving with the armed forces. They included Lawrence Durrell, who also drew on Nimr's life for his Alexandria Quartet, and numerous poets. Because the Art et Liberté artists were closer aesthetically, politically, and culturally to France than to England, and because they resented the sway that Great Britain held over Egypt, their exchanges with British writers never approached the intensity of their dialogue with the Parisian Surrealists. Nonetheless, there were significant Anglo-Egyptian

dialogues, among them one of the most extensive examples of literary-artistic collaboration in the show: fourteen delicate ink-and-colored-pencil drawings by Eric de Nemes illustrating an unpublished war-themed poem by British poet John Waller. A Hungarian illustrator who came to Egypt via Beirut, Nemes was one of many displaced Europeans who contributed to Cairo's artistic vitality. [6]

In a section of the show titled "Writing with Pictures," the curators emphasize the close bonds between artists and writers in 1940s Cairo. On display were books by Henein and Cossery, with illustrations by Kamel El-Telmisany; an English translation of Cossery's book of short stories The Men God Forgot (published in 1944 by Circle Editions, an anarchist press in Berkeley, California), for which Younane contributed a striking cover drawing (through Durrell's friendship with Henry Miller, there was a Cairo-California connection); and a copy of Jabès's early volume of poetry Les Pieds en l'air (Feet in the Air), illustrated by Mayo. Also on display were all the chapbooks published by Jabès and Henein's small press, La Part du Sable, a treat for devotees of Francophone Egyptian literature.

As the war ended, conditions became less favorable for Art et Liberté, leading to its dissolution in 1947. Two years before, one of its key members, El-Telmisany, had already abandoned painting for film. Suspicious of the group's political activities and writings, the Egyptian government began arresting some of its members, including Younane, who after being briefly jailed in 1947 left for France. (It was during Younane's incarceration that the group disbanded.) That same year a number of younger artists, several of whom had been included in Art et Liberté's exhibitions, formed Le Groupe de l'Art Contemporain, which sought to incorporate more identifiably Egyptian elements into its work. For some of the Art et Liberté founders, this looked too much like a new form of nationalism, something they had been against from the beginning. The curators underline these internecine arguments by including, among the wall texts, excerpts from a highly critical letter Henein wrote to Younane in the 1950s accusing the younger painters of being spokesmen for "new fascists in uniform," by which he meant the postrevolutionary Nasser government. To my eye the strongest of these painters, too many of whom surrender to sentimentality and cliché, is Abdel Hadi El-Gazzar, whose late 1940s and early

1950s works, such as Incantation (1948) and Le Fou Vert (The Green Fool, 1951), feature boldly colored Fellini-esque scenes thronging with symbols drawn from Egyptian superstition and folklore. There is an intriguing debate around the issue of nationalism in El-Gazzar's later work. Initially seen as a celebration of Nasser's policies, allegorical paintings such as The Charter (1962) now appear to some scholars as encoded with subtle critiques of post-1952 Egypt.

ALTHOUGH THE Art et Liberté artists and writers had long been contending with a repressive monarchy (group members were frequently jailed in the late 1940s), the 1952 revolution that brought Nasser to power eventually drove many of them into exile. [97]As a result, the 1950s proved to be a damaging decade for Egyptian culture, and for the cosmopolitan atmosphere that had long marked Cairo and Alexandria. In 1956, in the wake of the Suez Crisis, much of Egypt's long-established Jewish community was forced out of the country —including Jabès, who lived the rest of his life in Paris. [8] That year also saw the departure of patron Marie Cavadia-Riaz, whose salon had been at the core of Cairene artistic life since the 1930s. Nimr likewise left in 1956. Henein held on until 1960, when he and his wife departed for Europe. Although Efflatoun remained in Egypt until the end of her life, the Nasser government imprisoned her for four years because of her leftist activism.

The fact that it has taken this long for a European art museum to pay serious attention to Art et Liberté may have as much to do with the lack of appreciation shown them in Egypt as with any Eurocentric bias. For a long time, and perhaps even now, the international character of Art et Liberté damned it in the eyes of some nationalistic Egyptians, who may also have been troubled by its religious inclusivity. As art historian Don Lacoss observes in the catalogue, the members of Art et Liberté were "Muslims (Sunni and Shiite), Jews and Christians (Coptic and Protestant)... but religion was a private affair that the group as a whole does not seem to have discussed." [9] At once long overdue and extremely timely, this exhibition is part of the ongoing globalization of modern art history; it also occurs within the specific context of recent developments in the Middle East, from the tragically derailed Arab Spring (especially affecting Egypt) to the explosive growth of art

collecting, public and private, in the Persian Gulf region, to say nothing of the horrors of violent fundamentalism and the rampant Islamophobia in Europe and North America. Bardaouil and Fellrath are keenly aware of the larger issues raised by their exhibition. For them, Art et Liberté offers a model to counter the excessively binary and essentialist arguments, epitomized by Edward Saïd's analysis of Orientalism, that pit West against East. Rejecting Saïdian dualism because it risks reducing non-Western subjects to "passive victims," Bardaouil, in his introductory essay, points instead to Zygmunt Bauman's "liquid modernity," Aimé Césaire's "creolization," and Benedict Anderson's concept of "imagined communities." It is common today for curators to make grand theoretical claims for their exhibitions, and just as common for their shows to fail to live up to the inflated rhetoric that surrounds them. How welcome, then, to encounter an exhibition rich and complex enough to sustain its ambitious intellectual framework, and even to go beyond it. Potent stuff, that Draught Bass.

NOTES

CURRENTLY ON VIEW "Art et Liberté: Rupture, War and Surrealism in Egypt (1938—1948)," at the Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Feb. 14-May 28. The show travels to Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, July 15-Oct. 15.

1. Waguih Ghali, Beer in the Snooker Club, New York, Alfred A. Knopf, 1964.
2. Sam Bardaouil, "Le Group Art et Liberté et la Refondation du Surréalisme en Égypte (1938-1948)," in Art et Liberté: Rupture, Guerre et Surréalisme en Égypte (1938-1948), ed. Sam Bardaouil and Till Fellrath, Centre Pompidou, Paris, 2016. Unless otherwise noted, all translations from French are by the author.
3. "Long Live Degenerate Art," London Bulletin 13, 1939, translated by Roland Penrose, reprinted in Black, Brown & Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora, ed. Franklin Rosemont and Robin D.G. Kelley, Austin, University of Texas Press, 2009.
4. Georges Henein, "L'Art en Egypte (X): El-Telmisany," Don Quichotte, no. 17, March 29, 1940. Quoted in Patrick Kane, The Politics of Art in Modern Egypt: Aesthetics, Ideology and Nation-Building, London, New York, I.B. Tauris, 2012, n. 51.
5. In fact, the name Art et Liberté was inspired by "Manifesto for an Independent Revolutionary Art," a polemic that was published earlier in 1938 and signed by Breton and Diego Rivera, though it had actually been written by Breton and Leon Trotsky during Breton's sojourn in

Mexico. Henein's plan was that Art et Liberté would play an active role in the Fédération Internationale de l'Art Révolutionnaire Indépendant, the short-lived movement that Breton and Trotsky hoped would attract anti-fascist and anti-Stalinist artists from around the world.

6. Apparently Cairo suited Nemes: he was still living there in the early 1960s, when Maya Angelou encountered him while both were working for the Arab Observer, an English language news magazine. In her memoir, The Heart of a Woman, she recalls him as a lay-out artist who "showed me that where an article was placed on a page, its typeface, even the color of ink, were as important as the best-written copy." Maya Angelou, The Heart of a Woman, New York, Random House, 1981.
7. An early exile was Albert Cossery, who left for France as soon as the war ended. Although he lived the rest of his life in Paris, his books were invariably set in Egypt or other North African locations.
8. In the decade preceding his departure for France, Jabès had already been distancing himself from Art et Liberté, and Surrealism in general. In a book of conversations with Marcel Cohen, he explained why: "After the war, if I still had even the slightest desire to adhere to Surrealism, I would have been prevented from doing so by an exhibition organized in Cairo, in 1947, by the Egyptian Surrealist group, echoing the one that had just happened in Paris. There one saw, among other things, tailors' mannequins disemboweled with knives and stained with red ink, right after we had discovered all the horror of the camps. It seemed to me that this was an unacceptable indecency." Edmond Jabès, Du Désert au Livre: Entretiens avec Marcel Cohen, Pessac, Éditions Opales, 2001. I have been unable to find documentation, photographic or otherwise, of the art installation that outraged Jabès.
9. Don Lacoss, "Surréalisme Égyptienne et Art Dégénéré en 1939," in *Art et Liberté*.

Sources for surrealism in Canada were idiosyncratic in the early years — early years in this instance being the early 1940s, for the movement had little impact in Canada before then. News of surrealism first filtered through the state censorship of publications in Quebec through *Minotaure*, to which the library of the École du Meuble subscribed soon after its founding in 1937. (The École du Meuble trained artisans in wood, stone, and metal, but it also had a fine-arts component.) Its principal painting instructor, Paul-Émile Borduas, began to read *Minotaure* and Lautréamont's *Chants de Maldoror* around 1941, and in response he produced the first works that he thought of as surrealist — a series of gouaches exhibited in 1942 — and began to hold Tuesday soirées at his home in Montreal, which students from his own institution and several from the rival École de Beaux-Arts attended. Although *Minotaure* reproduced many surrealist artworks in its issues, it was texts like André Breton's "Le Château étoilé", and his and Benjamin Péret's writings about decalcomania (all of which appeared in *Minotaure* no. 8 [June 1936]), which most excited them, and this preference for surrealist texts over surrealist works of art remained true for the group — which would become known as the Automatistes, after a critic so named them in 1947. This preference held true despite the fact that the majority of the Automatistes were visual artists, though there were also poets, actors, dancers, a photographer, and a medical student among them. While their access to surrealist texts remained restricted through much of the 1940s, one of their number, Louise Renaud, was able to send or bring them books and journals from New York — including issues of *VVV*, Aimé Césaire's *Les Armes miraculeuses*, and Gisèle Prassinos' *La Sauterelle arthritique* — when she began working as a nanny for the art dealer Pierre Matisse in 1943.

It is clear from the language used in the Automatistes' groundbreaking manifesto, "Refus global", which was published in 1948, that they were familiar with Breton's *L'Amour fou* (which includes "Le Château étoilé"), Pierre Mabille's *Égrégores ou la vie des civilisations*, and the 1947 surrealist manifesto "Rupture inaugurale", on which *Refus global* is to some extent modelled. The terms "objective chance", "convulsive", "egregore", and "surrational" all

appear in the 1948 publication, the first two taken from *L'Amour fou* and the fourth possibly from the 1945 edition of *Le Surréalisme et la peinture* — since it contained the 1936 essay "Crise de l'objet", which adapted this term from Gaston Bachelard — or possibly from the *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, which had appeared in 1938 and which had quoted from this same essay in its entry on "surrationalisme". The poet Claude Gauvreau, who was the principal animator of the Automatiste community after Borduas distanced himself from it in the 1950s, is quite certain that Borduas did not read Breton's manifestos until after the publication of *Refus global*. [1]

Theirs was therefore an idiosyncratic understanding of surrealism based on a limited number of readings, though these were intensively discussed in the Tuesday soirées and during several summer retreats. Fernand Leduc first made contact with Breton in 1943, and three of the Automatistes were in Paris in 1947 — and one of them, Jean-Paul Riopelle, both signed "Rupture inaugurale" and participated in the 1947 surrealist exhibition there. Neveretheless, there was a reluctance to get closer to the Paris group for two reasons: the Automatistes' incomplete understanding of the ideas and values of the surrealist movement, as we have seen; and because they felt a growing sense of their own empowerment as individuals in developing something distinct from what surrealism had to offer, especially in the plastic arts. Although the manifesto is oriented to a fierce critique of Quebec society, including in its critique a condemnation of Christianity, Borduas makes some criticisms of surrealism elsewhere in *Refus global*, viewing the surrealist artwork in *Minotaure* as insufficient — as too reliant on memory, and thus adulterated. [2] To "mechanical automatism", by which he means techniques like frottage and decalcomania, and "psychic automatism", by which he means the figurative art up to that time produced by nearly all surrealist artists, he opposes what he calls "surrational automatism", adapting the term from surrealist discourse to describe the spontaneous non-figurative artwork that he and his comrades were making, which preceded the abstract expressionists in New York and the informel artists in Paris (and, incidentally, some of the younger surrealist artists in Paris) by several years. Borduas calls "surrational automatism" an "unpremeditated writing in plastic

matter", which involves an engagement with materials and not just a transposition of thought (as he understood surrealist art to be). [3] It was automatic thought articulating itself in matter, with an awareness of what one was doing even as one was working spontaneously (thus the use of the term "surrational"). These ideas, which were being developed in (very) different ways at nearly the same time by Asger Jorn and by Georges Mathieu, led the Automatistes away from a productive engagement with the contemporary surrealist movement, and towards variously successful or unsuccessful careers in the art system.

These same years in Montreal saw the development of a rival group of artists who were also interested in surrealism, though they were less-intensively engaged in a scrutiny of its texts, and much less confrontational; their own manifesto, "Prisme d'yeux", for example, advocated an "open painting" rather than liberation more broadly: "we refuse to be confined to the barracks of the plastic arts", declared the "Refus global" manifesto, [4] while the focus in "Prisme d'yeux" was on art: "We are thinking of painting which obeys only its deepest spiritual needs while respecting the material possibilities of pictorial art." [5] Most of these artists, including the future surrealists Jean Benoît and Mimi Parent, were students of Alfred Pellan at the École de Beaux-Arts in Montreal, Pellan being a modernist artist who had spent fourteen years in Paris, and who began teaching at the school in 1943. Pellan crossed paths with Breton in 1944 when both were on vacation in the Gaspésie, and his own drawing and painting became more openly surrealist after this encounter. He made cadavres exquis with his students, and they shared surrealist publications like *VVV* with the Automatistes through Françoise Sullivan, at that time an EBA student, though there doesn't seem to have been the same intensive study and discussion of surrealist writings as there was among the Automatistes. Nevertheless, several of the artists associated with Pellan, including Roland Giguère, Léon Bellefleur, and Albert Dumouchel were associated with the Phases movement in Paris in the 1950s and also with the surrealist group there during the close association between the two groups in the early 1960s, and Alan Glass became a distinguished surrealist object-maker in Mexico City — not to mention Benoît and Parent's central role in the Paris group from 1959. It was Gauvreau's opinion that these artists had remained at the stage of mechanical automatism, which he and his

comrades had superseded, and — whatever the truth of the matter — this attitude helps explain why the Automatistes were less willing to enter into a fruitful relationship with the international surrealist movement than those associated with Pellan. [6]

Events unfolded quite differently in Vancouver around the same time. Two erstwhile members of the London surrealist group, Grace Pailthorpe and Reuben Mednikoff, lived in Vancouver between 1942 and 1946. The regional landscape painter J. W. G. Macdonald attended lectures that Pailthorpe gave there, and the couple introduced Macdonald to automatic drawing in 1945, a practice he continued until his early death in 1960 and which he introduced to two other artists in Calgary and Banff, Marion Nicoll and Alexandra Luke. All three pursued automatic drawing during the 1950s apart from their professional painting practices, which moved into abstraction in all three cases. The chief interest of automatic drawing for all three of them was therapeutic, and they seem to have had little interest in the ideas and values of surrealism otherwise. Nor was it easy to access these for monolingual English-speaking Canadians, given the dearth of translations from French in the 1940s and 1950s.

Another important though idiosyncratic adaptation of surrealist practices was by the Canadian poet P. K. Page, who exhibited her artwork under her married name P. K. Irwin. Page's husband was a diplomat who became the Canadian ambassador to Mexico in 1960. She met Leonora Carrington in Mexico City in 1961, and worked closely with her until the couple left Mexico in 1964, reading Jung and Ouspensky and learning to produce visionary paintings in egg tempera, which she continued to make at her home near Victoria, BC. [7]

More recent surrealist collectives established themselves in Canada after surrealist writings in translation became more easily available, or after the wider distribution of those available in French, and sources become more diffuse and difficult to pin down. The members of the West Coast Surrealist Group, formally established in 1977 but in existence informally since 1967, were initially drawn the occult side of surrealism as this had developed in the 1950s, and they engaged in ritual practices as well as the production of artworks and publications; Gregg Simpson was introduced to Dada, surrealism, esoteric thought and beat literature by Al Neil while in the Al Neil Trio — an experimental

jazz unit — and he, Gilles Foisy, and David UU pursued the idea of a magic art in their art and writing. Another important influence was the collage work of Max Ernst, which informed the production of several of these artists. When Michael Bullock joined them in 1977, he brought his contact with Conroy Maddox and other British surrealists to bear on the group, and Ladislav Guderna brought his experience of Slovak surrealism to the group when he joined it in 1979.

For their part, Susana Wald and Ludwig Zeller brought their knowledge and understanding of Latin American surrealism with them when they immigrated to Toronto from Chile in 1970—71, and they established contact with the Phases movement in 1975. Wald and Zeller established Oasis Publications that same year, publishing books by Rosamel del Valle, Jorge Cáceres, Humberto Díaz-Casanueva, Enrique Gómez-Correa, Alberta Baeza Flores and E. F. Granell, as well as books by European surrealists and their own works. Zeller was a collage artist as well as a poet, developing the implications of some of Max Ernst's collages in *Une Semaine de bonté* — those that used the blank page as their substrate — into an influential body of work, while Wald has pursued a hermetic figurative painting practice. Their daughter Beatriz Hausner has continued an engagement with surrealism through translation as well as contact with the international movement. The latter is true as well for Enrique Lechuga in Montreal, David Nadeau in Quebec City, and for the Recordists W. A. Davison and S. L. Higgins in Toronto. The American anarcho-surrealist Ron Sakolsky established contact with the Chicago surrealist group in the 1990s while living in Illinois, and co-founded the Inner Island Surrealist Group on the west coast of British Columbia in 2003 with his partner Sheila Nopper. Improvised music has played a significant role in the life of this group, as it has for the Recordists, Nadeau, and Lechuga. Indeed, several younger Canadian surrealists have said that their introduction to surrealism came through the musical groups Nurse with Wound and Throbbing Gristle in the late 1970s, which was extended through a deeper reading into the sources in French, English, or Spanish. Lechuga met Wald and Zeller after they relocated to Mexico, and his Éditions Sonámbula are inspired by the example of their Oasis Publications.

NOTES

1. Claude Gauvreau, "L'Épopée automatiste vue par un cyclope" (1969), in Gauvreau, *Écrits sur l'art*, ed. Gilles Lapointe (Montreal: L'Hexagone, 1996), p. 67.
2. The 1948 publication *Refus global* included the manifesto, two other texts by Borduas, an essay on dance by Françoise Sullivan, three theatre pieces by Gauvreau, other texts by Bruno Cormier and Leduc, and photographs by Maurice Perron in a package designed by Riopelle.
3. Paul-Émile Borduas, "Comments on Some Current Words", in *Total Refusal: The Complete 1948 Manifesto of the Montreal Automatists*, trans. Ray Ellenwood (Toronto: Exile Editions, 1985), p. 46.
4. "Total Refusal", in *Total Refusal*, p. 37 (translation slightly modified).
5. http://conseildesarts.org/documents/Manisfeste/manifeste_prisme_dyeux.htm.
6. Claude Gauvreau, letter to Jean-Claude Dussault, 19 April 1950, in Claude Gauvreau and Jean-Claude Dussault, *Correspondance 1949—1950* (Montreal: L'Hexagone, 1993), p. 324.
7. On this period, see P. K. Page, *Mexican Journal*, ed. Margaret Steffler (Erin, ON: The Porcupine's Quill, 2015), and Michèle Rackham Hall, *The Art of P. K. Irwin: Observer, Other, Gemini* (Erin, ON: The Porcupine's Quill, 2016).

Os movimentos expressionista — iniciado na Alemanha a partir de 1905 — e surrealista — na França por volta de 1920 — possuem semelhanças entre si. Os temas da época como a guerra, a vida na cidade, o medo da perda de identidade e decadência geral caracterizavam as obras dos escritores expressionistas. E assim como os surrealistas, os representantes do expressionismo não se importavam com a compreensão do texto. Enfatizavam o acontecimento sem construir um caminho racional e evidente. Desta forma, não raro, autores de língua alemã foram muitas vezes classificados de expressionistas, e não surrealistas.

Nomes como Elisabeth Langgässer, Ernst Jünger, Egon Vietta, Rudolf Schlichter e outros receberam o rótulo de surrealista ao longo do tempo. No entanto, pesquisadores chegaram à conclusão de ser mais apropriado chamá-los de *supranaturalistas* ou *super-realistas*. O especialista Gregor Streim compreende na poética de Ernst Jünger, Egon Vietta ou Rudolf Schlichter uma forma de *Überrealismus* (superrealismo), na qual o sonho deixa de ser o mecanismo das forças imaginárias e passa a ser meio de revelação mística. Robert Walser seria o autor de língua alemã "com as mais fortes afinidades e paralelos com os métodos poéticos do surrealismo. E Franz Kafka possuiria traços de surrealismo em alguns de seus escritos, como em O Processo.

Os autores, cujas obras são classificadas como precursoras do surrealismo alemão, são Carl Einstein (1885-1940), Gottfried Benn (1886-1956), Yvan Goll (1891-1950), Paul Celan (1920-1970) e Hans Arp (1886-1966). Os nomes de Richard Anders (1928-2012), Gerd Henniger (1930-1990), Johannes Hübner (1921-1977), Joachim Klünner (1924-2006), Lothar Klünner (1922-2012), Joachim Uhlmann (1925-2020), Rudolf Wittkopf (1933-1997) são até hoje menos conhecidos, e formavam um grupo em torno do anuário *SPEICHEN* (1968-1971). E por fim, o nome da artista Unica Zürn (1916-1970), que ocupa um lugar especial.

Carl Einstein foi uma das figuras formadoras da cena artística alemã dos anos 20, tornando-se o principal teórico da *geração romântica* e do surrealismo, especialmente nos círculos literários nos quais faziam parte Georges Bataille e Michel Leiris. Ficou conhecido com a obra *Arte do Século XX*. Seu radicalismo criativo e

intelectual, bem como sua posição mediadora entre as artes, as nações e as culturas, levaram ao renascimento do *Expressionismo da Restauração do pós-guerra*. Em 1912, Einstein publica *Bebuquin ou os diletantes do milagre*, no jornal expressionista *The Action*. Concebido como um *anti-romance* o texto antecipa o dada e o surrealismo. Em 1915, foi a vez de *Negerplastik* que aparece como uma ampliação do campo de visão em comparação à estética da chamada arte primitiva. *Bebuquin ou os diletantes do milagre* é uma mistura dinâmica de narração, diálogo, poesia, panfleto, pregação ou oração, em que a superação da razão, do equilíbrio, da simetria e da unidade é conjurada como a possibilidade de um novo pensamento que permite sensações inéditas. No enredo, aparece uma sociedade bizarra que rejeita a racionalidade ou procura duplicá-la tendo a morte como uma forma de mortificação trivial, como irracionalidade existencial, mas também como projeção de anseios. Os capítulos apresentam cenas fantásticas repletas de ação ou caracteres indefinidos. O texto tematiza diferentes visões da existência através de crítica linguística explícita, citação ou paródia de dicção científica, formas religiosas de discurso, digressões filosóficas ou teorias sobre arte.

A supremacia do sonho é para Gottfried Benn *uma espécie de realidade absoluta*. Nas primeiras prosas de Benn, sobretudo, em *O Jardim de Arles* (*Der Garten von Erles*, 1920), muitas vezes não é possível definir em qual esfera o protagonista se encontra, se em um estado de sonho ou em algum lugar intermediário. *O Jardim de Arles* pode ser interpretado como um protocolo do inconsciente inspirado no texto de André Breton, *Campo Magnético* (Les Champs Magnétiques, 1919). Além do tema da viagem e da desorientação, a visão corre através do olhar pela janela... *No seu apartamento, em Berlim, sentado encontra-se um professor particular de filosofia e escreve: Você pode dividir toda a humanidade em julgamentos descritivos ou metafísicos, Homer ou Simmel, turbilhões ancestrais — agora em que dilúvio? O Jardim de Arles* é uma erupção de associações que remete o leitor ao reino desconhecido de um estranho território, de Éfeso via Taiti até a *lama ovárica da Europa* — e chegam a um jardim distante, ponto de encontro do ego de lêmure e do crânio de Adriano, alcançando o enigmático fim. *Isso é amarelo puro. Dissolve-se como açúcar. Deus não pode estar longe. O que Deus é hoje: comprimido ou arbusto original com carbonato*

de potássio ou planta de coca. A paisagem é construída por meio de uma mescla de elementos difusos e irreais.

Yvan Goll é considerado um clássico franco-alemão do século XX. Além de sua prosa — romances e dramas — sua poesia reflete acima de tudo o desenvolvimento político e literário daquele século. A obra de Goll, escrita em francês e alemão, oscila desde os primórdios socialmente críticos do expressionismo até o surrealismo e às imagens linguísticas herméticas. Em 1920, escreve o texto dramaturgo intitulado *Überrealismus*, uma alusão ao conceito surrealista de Apollinaire, que traduziu para o alemão. Nos textos *Carta a Apollinaire* (*Lettre a Guillaume Apollinaire*, 1924) e *Três bons espíritos da França* (*Trois bons esprits de France*, 1919), Goll procura retomar a genuinidade do termo surrealista e o expande empregando novos conceitos como o *suprarrealismo*, *ultratempo no temporal* (*Überrealismus! Überzeitlichkeit im Zeitlichen*), primeiramente no âmbito dramaturgo, como nas peças *Matusalém ou o eterno Burguês — drama satírico* e *Os Imortais*, para ser estendido à poesia.

O franco-alemão Hans Arp (1886-1966), mais conhecido nas artes plásticas, foi um expoente do construtivismo, dadaismo e surrealismo. No poema Opus Zero (*Opus Null*, cerca de 1924) as palavras são aglutinadas sem nenhum sentido, transformando-se em um *nonses*. O irracional e o subconsciente são destacados, transcendendo a negação e o absurdo: *Eu sou o grande o isso-aquilo / o rigoroso regimento / o caule de ozônio sine qua non/ o anônimo um por cento. / O P. P. Tit e também a bunda / trombone sem boca e buraco / as grandes louças de Hércules / o pé esquerdo do cozinheiro direito. / Sou a longa vida longa/ o décimo segundo sentido no ovário / o Augustinho completo / em diáfana saia de celulose.* A obra de Arp é caracterizada por uma grande diversidade artística, ele não foi apenas um pintor e escultor, mas também poeta. Desde o começo de sua carreira publicou poemas e textos, primeiro no idioma alsaciano, depois em alemão e francês. Arp foi co-fundador do movimento Dada, em Zurique, e atuou nos círculos surrealistas de Paris na década de 1920.

No caso de Paul Celan, fortemente influenciado pelo simbolismo e surrealismo franceses, ele associa motivos bíblicos e hassídicos em sua poética, em razão da experiência traumática do Holocausto vivida por ele e que possui uma presença marcante em sua obra, como no famoso *Fuga da Morte* (*Todesfuge*), poema que traduz o

horror de Auschwitz por meio da linguagem. O estilo repleto de contradições, paradoxos, metáforas e a força da imaginação, remetendo ao sonho, levaram-no a ser denominado como poeta surrealista e seus poemas foram classificados como *fantásticos*. Os frequentes paradoxos são descritos como parte da busca de Celan pela realidade, concentrando-se principalmente na realidade tangível e reprodutível por meio da linguagem. As imagens e idéias em seus poemas, portanto, nunca são totalmente irreais. Celan usa uma técnica surrealista que inclui elementos da realidade (racional), mas compondo-os de tal maneira que entram em conflito com as expectativas do leitor e, portanto, parecem absurdas e surrealistas. Essa técnica é chamada *Entfremdung* (estranhamento), como podemos reconhecer no poema *O Banquete (Das Gastmahl)*: *Desguarnecida seja a noite extraída das garrafas na alta arquitetura / da tentação, / O limiar colhido com os dentes, antes da manhã da semeada / Ira: / ainda desponta-nos um musgo, antes dos moleiros / estarem aqui, / encontrar o silente cereal entre nós na vagarosa roda... / Sob o céu venenoso estão outros caules amarelados, / são outras as apostas nos sonhos do que aqui, onde jogamos / os dados pelo desejo, / do que aqui, onde no escuro troca-se esquecer e / milagre, / onde tudo vale uma hora e cuspimos satisfeitos / na água ávida da janela arremessada à arca iluminada; / arrebenta na rua do humano, para a glória das nuvens! / Então vistam os casacos e subam comigo nas mesas: / como ser outro que não se deite nem se erga, por entre os cálices? / Para quem beberemos os sonhos, a não ser para a vagarosa roda?*

A criação do anuário *SPEICHEN* tinha como objetivo estabelecer sua própria plataforma para as visões estéticas, culturais e políticas do grupo de artista, incluindo Richard Anders e outros. E serviu para intervir no centro do debate da época sobre a função da poesia e da arte, o compromisso social e a autonomia artística. Entre os autores convidados estavam Erich Arendt e Paul Celan. Richard Anders é o único poeta alemão a pertencer ao círculo de André Breton e possuir contato com o cofundador do movimento surrealista norte-americano, FrankIin Rosemont, e Edouard Jaguer, o editor do *lnfosurr*, o último órgão *oficial* dos surrealistas. No poema de Anders "Pedra azulada sobre a sombra do punhal" (*Steinbläue über dem Dolchschatten*), publicado no início da década de 1960, no qual se lê: *Porque a carne / dorme com o osso / os olhos rolam sobre a mesa / dançando com pernas de leão / a mesa sobre o mar / o mar abre janelas / sobre um mar de*

rostos (*Weil das Fleisch / mit dem Knochen schläft / rollen Augen über den Tisch / tanzt löwenbeinig / der Tisch übers Meer / öffnet das Meer Fenster / über einem Meer von Gesichtern*), é um exemplo de associações desconexas e ilógicas, no qual o significado não pode ser identificado, tão pouco uma espécie de humor lírico. Neste poema, o verso *dorme com o osso*, remete ao princípio da promiscuidade irrestrita que prevalece na esfera surreal sem qualquer tipo de barreira entre as coisas. A mesa dança como um leão pelo mar, todas as coisas dançam umas ao redor das outras em uma enxurrada de metáforas bizarras, imagens paradoxais, quimeras nunca antes vistas em uma exuberância turbulenta, abrindo espaço para diversas interpretações. E igualmente gerando dificuldades de interpretação. Nas obras, *Discurso da boca de sombra* (*Schattenmundreden*), *A face dividida* (*Das entzweite Gesicht*) e *Horror branco* (*Weißes Entsetzen*), escritos sob a chamada *escrita automática*, desertos e mares são movidos, céu e inferno são deslocados e chocados um contra o outro, heróis bíblicos e os espíritos guardiões alados galopam pelo ar em metáforas inusitadas e irracionais que muitas vezes rosnam sob os longos saltos que precisam dar com sua pesada bagagem de adjetivos e predicações. A ordem e a estrutura de significado são desconstruídas, e o próprio significado se torna a grande loucura. O absurdo se impõe em sua beleza e fantasia.

Os primeiros trabalhos dos surrealistas alemães em torno do *Speichen* foram divulgados nos cabarés de artistas de vanguarda em Berlim Ocidental, alimentados pelo entusiasmo de um novo começo e da liberação da arte no fim da guerra. Os programas exploravam as tradições e as tendências atuais do modernismo europeu, juntamente com renomados artistas visuais, compositores, dançarinos e atores. No círculo da galeria berlinense *Rosen*, que apresentava, entre outras tendências, o chamado *surrealismo do pós-guerra*, os artistas visuais se relacionavam entre si, colaborando regularmente nos eventos. Textos e traduções dos autores apareceram nas primeiras revistas e periódicos licenciados pelas forças de ocupação, principalmente na revista *Die Fähre* (mais tarde *Literarische Revue*), de Munique, e na *Athena*, de Berlim. Johannes Hübner, Joachim Uhlmann, Lothar e Joachim Klünner mantinham o projeto da revista *Meta*, de Karl Otto Goetz, e também a revista *Cobra*. O muro de Berlim, construído em 1961, e a divisão da cidade

em setores americano, francês, inglês e soviético, levaram os poetas a ultrapassar as fronteiras na busca de contatos e amizades. Os boêmios de Kreuzberg em torno de Günter Bruno Fuchs e Robert Wolfgang Schnell circulavam entre eles, assim como Johannes Bobrowski, Erich Arendt e Manfred Bieler. Ademais, os poetas do círculo do *Speichen* desempenharam papel extraordinário como tradutores na divulgação da literatura. Rudolf Wittkopf e Gerd Henniger foram premiados pelo trabalho de tradução, mas, acima de tudo, por suas próprias obras.

O intercâmbio do grupo com os diferentes poetas e tradutores era intenso e rico, assim como a troca de correspondência com Cyrus Atabay, Samuel Beckett, Claire Goll, Wolfgang Koeppen, Hubert Fichte e Walter Höllerer, entre outros. Autores como Paul Celan, Hans Henny Jahnn, Michael Hamburger participavam das atividades. A revista *Profile*, sediada em Heidelberg, e a editora Henssel Verlag ofereceram um fluxo constante de publicações. Johannes Hübner e Lothar Klünner, que se consideravam surrealistas, traduziram a obra do poeta francês, René Char, com quem mantiveram estreita amizade, também com o escritor e filósofo Maurice Blanchot.

E neste cenário, onde as artistas e autoras mulheres eram pouco reconhecidas ou ignoradas, surge o nome de Unica Zürn, dona de uma obra artística singular, composta de escritos, anagramas e desenhos. Sua obra foi exposta em Paris na *Exposition du internationale surréalisme*, que ocorreu no mesmo ano da documenta II, em 1959, na qual também participou. Os anagramas constituíam uma atividade intensa em sua fantasia.

Unica Zürn nasceu em Berlim em 1916, teve um casamento fracassado com o comerciante Laupenmühlen, e perdeu a custódia dos dois filhos. Para ganhar seu próprio sustento escrevia contos, que eram publicados em jornais de Berlim, e peças de rádio. Seus primeiros desenhos em filigrana foram influenciados pelo pintor e ator Alexander Camaro, com quem teve um breve caso. Em 1953, conhece o artista Hans Bellmer, muito mais velho do que ela, com quem se casou. Bellmer morava em Paris há 15 anos e pertencia ao círculo surrealista. Viveram juntos em más condições naquela cidade.

A obra principal de Bellmer, *As bonecas*, criada em meados dos anos 30, feita a partir de manequins femininos desmontados e

remontados, enfatizando o componente sexual, parece ter sido inspirada em Zürn. Como se Bellmer a visse como uma boneca viva. E, realmente, há semelhança entre as bonecas e a aparência e o caráter de Zürn: ela era bonita e graciosa, silenciosa e vulnerável. Zürn sofria de episódios de esquizofrenia e passava períodos internada na clínica psiquiátrica, vindo a cometer suicídio em 1970, atirando-se da janela, após saber que o seu marido pediu a separação após um derrame. As obras *A Casa das Doenças* (*Das Haus der Krankheiten)* e *O Homem no Jasmim* (*Der Mann im Jasmin)* são uma tentativa da artista de processar por escrito o *vaguear entre mundos* — entre a doença e o ser artista — entre a arte e a loucura, e torná-lo visível. Hoje em dia, as obras de Zürn vêm alcançando um público mais amplo.

TRÊS SURREALISTAS ALEMÃES

1 *PAUL CELAN*

FUGA DA MORTE

Leite negro da madrugada nós o bebemos à noite
nós o bebemos ao meio-dia e pela manhã nós o bebemos à noite
nós bebemos e bebemos
cavamos uma cova nos ares e lá não se jaz apertado
Um homem mora na casa ele brinca com as cobras ele escreve
escreve quando escurece para a Alemanha
teu cabelo dourado Margarete

ele escreve e sai ficando em frente à casa e as estrelas brilham
ele assobia chamando os seus cães
assobia mandando os judeus cavarem uma cova na terra
ele nos ordena a tocar para dançarmos

Leite negro da madrugada nós o bebemos à noite
nós o bebemos pela manhã e ao meio-dia nós o bebemos à noite
nós bebemos e bebemos
Um homem mora na casa ele brinca com as cobras ele escreve
escreve quando escurece para a Alemanha

teu cabelo dourado Margarete
Teu cabelo cinza Sulamith

cavamos uma cova nos ares lá não se jaz apertado

Ele ordena cavem mais fundo na terra uns e outros cantem e toquem
ele pega o seu cinto de ferro e o agita seus olhos são azuis
finquem suas pás mais fundo uns e outros continuam dançando

Leite negro da madrugada nós o bebemos à noite
nós o bebemos ao meio-dia e pela manhã nós o bebemos à noite
nós bebemos e bebemos
um homem mora na casa teu cabelo dourado Margaret
teu cabelo cinza Sulamith ele brinca com as cobras

Ele ordena toquem a música da morte com mais doçura a morte é um mestre da Alemanha
tirem um tom mais sombrio dos violinos e então ergueреis como fumaça no ar
então tereis uma cova nas nuvens lá não se jaz apertado

Leite negro da madrugada nós o bebemos à noite
nós o bebemos ao meio-dia a morte é um mestre da Alemanha
nós o bebemos à noite e pela manhã nós bebemos e bebemos
a morte é um mestre da Alemanha e seu olho é azul
ele te atinge com uma bala de chumbo te acerta em cheio
um homem mora na casa teu cabelo dourado Margarete
ele atiça seus cães para cima de nós e nos presenteia com uma cova no ar
ele brinca com as cobras e sonha que a morte é um mestre da Alemanha

teu cabelo dourado Margarete
teu cabelo cinza Sulamith

TODESFUGE

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts

wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete

er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne
er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith

wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr anderen spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts

wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

A VIDA, UM SONHO RUIM

O ser humano é fumaça. Todos rezam,
morrendo por vingança. Todos! Nada mais
do que noite. Eu, miserável, morrendo por
todos esses destroços. Noite! Coragem! Ela,
a névoa caçoa de mim. Estrelas,
estrelas austeras, breve vou rir
dos erros, riam! Rir do melhor!
Quebrar tudo ao meio: Nariz,
ventre, braço direito. Truque vil
do amor! Tortura! Ai de mim, chama
do sonho pálido — ele riu
de mim, o impostor da vida
e nada trouxe. Pobre alma.

DAS LEBEN, EIN SCHLECHTER TRAUM

Der Mensch ist Rauch. Alle beten,
sterbend um Rache. Alle! Nichts
als Nacht. Ich Elender sterbe um
all' diese Scherben. Nacht! Mut! Er,
der Nebel lacht mich aus. Sterne,

ernste Sterne, bald lache ich um
den Irrtum, lache! Lache bestens!
Breche alles mittendurch: Nase,
Bauch, rechten Arm. Elende List
des Liebens! Marter! Ach, Leuchten
des bleichen Traums — er lachte
mich an, der Lebenstäuscher
und brachte nichts. Arme Seele

NÃO SEI COMO FAZER AMOR

Como sei, amor não se "faz".
Ele lastima envolto a uma luz de cera no telhado.
Ah, ele cresce na luz, ao vento à
noite. Ele desperta como suave imagem, no gelo
do nunca, em súplica: vigila, como eu. E sei
que como eu o amor não se faz.

ICH WEISS NICHT, WIE MAN DIE LIEBE MACHT

Wie ich weiss, ‚macht' man die Liebe nicht.
Sie weint bei einem Wachslicht im Dach.
Ach, sie wächst im Lichten, im Winde bei
Nacht. Sie wacht im weichen Bilde, im Eis
des Niemals, im Bitten: wache, wie ich. Ich
weiss, wie ich macht man die Liebe nicht.

DA VIDA DE UM IMPRESTÁVEL

Há neve caída. Com orvalho e sementes
ela brilha na areia. Sete olhos
Sugam seda, névoa, tinta, espuma.
E um ganso cansado se desfolha.

AUS DEM LEBEM EINES TAUGENICHTS

Es liegt Schnee. Bei Tau und Samen

leuchtet es im Sand. Sieben Augen
saugen Seide, Nebel, Tinte, Schaum.
Es entlaubt sich eine müde Gans.

3 *RICHARD ANDERS*

FORA DO SONHO

Paredes vazias
espelhos falsos
lágrimas cinzentas

Tenta-se fazer voar com as asas
as estátuas
mas o vento não sopra
dorme ocioso em algum lugar

Antes de chegarem
a essa região desolada
caem nuvens do céu

Suas ruínas amorfas
estão espalhadas pelas praças

E os relógios de pêndulo estão em to-
que de recolher

AUS DEM TRAUM

Aus der Traum
Leere Mauern
falsche Spiegel
graue Tränen

Man versucht mit den Flügeln
der Statuen zu fliegen
aber der Wind kommt nicht

schläft irgendwo faul

Bevor sie diese trostlose
Gegend erreicht haben
stürzen Wolken vom Himmel

Ihre unförmigen Trümmer
liegen auf den Plätzen umher

Die Pendeluhren haben Aus-
Gangssperre

NOTA
As traduções são todas assinadas por Viviane de Santana Paulo.

PARTE 2 | *REVISTAS*



ANDRÉ PARINAUD | *André Breton*, La Révolution Surréaliste *e os direitos do homem*

ANDRÉ PARINAUD | Hoje abordaremos uma das fases essenciais de seu movimento, que está marcada pela publicação da revista: *La Révolution Surréaliste*. Sabemos qual é sua posição de rebeldia, rebeldia ao mesmo tempo poética, moral e política. O primeiro número da revista testemunha suas resoluções contidas nesta peremptória declaração: *É preciso obter uma nova declaração dos direitos do homem*. Creio que a melhor forma de compreender seu pensamento nesse momento é precisar o sentido exata que você dá a essa expressão.

ANDRÉ BRETON | No momento em que apareceu o primeiro número de *La Révolution Surréaliste* — ou seja, ao final de 1924 — se obteve a unanimidade de seus colaboradores nos seguintes pontos: o mundo chamado cartesiano que lhes rodeava era um mundo insustentável, mistificador sem humor, contra o qual estavam justificadas todas as formas de insurreição. Toda a psicologia do entendimento era discutida. Por sua vez havia uma categórica negativa a admitir tudo o que se havia elaborado a partir de um ponto de vista puramente *cordial* do espírito. Seu amigo Ferdinand Alquié, em um texto muito sagaz intitulado "Humanismo surrealista e existencialista", e recopilado, em 1948, em *Les Cahiers du Collège Philosophique*, expõe da melhor forma o problema: *Declarar que a razão é a essência do homem, significa, desde já, cortá-la em dois pedaços, coisa que não deixou de fazer a tradição clássica. Esta distinguiu no homem o que é razão e que, portanto, é verdadeiramente humano, e o que não é razão e, por isto mesmo, parece indigno do homem, instintos e sentimento*. Toda a lição de Freud que era, cada vez mais, neste terreno, nosso guia, estava presente para nos indicar o perigo mortal que este corte, que essa excisão entre as forças chamadas da razão e paixões profundas, mesmo quando estivessem dispostas a se ignorarem mutuamente, fazem correr o homem. O único recurso era, naturalmente, opor-se às exorbitantes pretensões desta *razão* que, em nossa opinião, havia usurpado o lugar da autêntica razão, e também subtrair dos processos de rejeição, o que os torna mais nocivos, os impulsos e os desejos. Na medida em que a antiga *razão* era por nós desprovida do

poder absoluto que se havia arrogado durante séculos, resulta compreensível que os *deveres* que contribuía a impor ao homem no plano moral perderam para nós qualquer justificação. Não quero dizer com isto que fomos impulsionados a nos situarmos *à margem da lei*, mas sim unicamente que formulávamos sobre esta mesma lei umas reservas concretas. Nós aproveitaríamos todas as ocasiões de encontrá-la em falta, até que outra razão, autenticamente baseada, a substituísse. Tal é o sentido com o qual se deve entender a declaração que figura na capa do primeiro número de *La Révolution Surréaliste*: *É preciso obter uma nova declaração dos direitos do homem*.

AP | Você poderia nos esclarecer um ponto importante: o grupo surrealista se mostrava unânime em sua ambição revolucionária?

AB | Quer se trate da firme intenção de romper o racionalismo fechado, como da contestação absoluta da lei moral em curso, assim como também do projeto de libertar o homem mediante a utilização da poesia, do sonho, do sobrenatural, ou do afã de promover uma nova ordem de valores, em todos esses pontos nosso acordo era total. Porém, sobre os meios para alcança-los, não deixaram de apresentar-se algumas divergências, derivadas da complexão psicológica de cada um de nós.

AP | Nessa época, qual era a posição de Aragon no grupo?

AB | Aragon? Continuava sendo tal como o apresentei anteriormente: sempre gostava dos acrobatas; ninguém melhor do que ele para captar a situação; ainda não havia acabado de decidir uma coisa, mesmo contrário à sua opinião, como por exemplo subir uma colina, e ele já estava no cume... A opinião geral, entre nós, era que continuava sendo demasiado *literato*: inclusive quando passeava conosco pela rua, era muito raro que não nos lesse um texto seu, estivesse acabado ou não. Fatalmente, esses textos foram cada vez mais *caricatos*; mesmo assim, ele gostava muito, quando os dizia nos cafés, sem perder nenhum de seus gestos refletidos nos espelhos. Nessa época isto era considerado unicamente como um defeito e prejudicava ligeiramente suas intervenções, que eram sempre notavelmente inteligentes e sutis.

AP | A atitude de Éluard estava também um pouco afastada de sua concepção de *La Révolution Surréaliste*, você não acha?

AB | A participação de Éluard na atividade do grupo, por mais constante que fosse, não deixava de transparecer alguma reticência: entre o surrealismo e a poesia, no sentido tradicional da expressão, é muito provável que fora esta última aquela que lhe aparecesse como um fim, o que — de um ponto de vista surrealista — constituía uma grande heresia (desnecessário dizer, com efeito, que a estética que queríamos proscrever, entrava uma vez mais plenamente por essa porta). Que as intenções de Éluard se mantivessem à margem dos objetivos do *Manifeste*, isto se viu claramente no *rogo que se publique* de seu livro *Les Dessous d'une vie* ou *La Pyramide humaine*, publicado em 1926, em que se esforçava por estabelecer uma distinção entre o sonho, o texto automático e o poema, atribuindo maior importância a este último. Esta divisão por *gêneros*, com sua acentuada predileção pelo poema *como consequência de uma decisão bem definida*, isto me pareceu em seu conjunto, isto me pareceu super-retrógrado e em contradição formal com o espírito surrealista. Evidentemente, isto não desmerece em nada as qualidades sensíveis que serviram para impor a personalidade de Éluard.

AP | Como foi apresentado o primeiro número? Quais eram, na sua opinião, seus centros de interesse?

AB | A princípio, a revista fez finca-pé no surrealismo puro — o surrealismo, digamos, em seu estado nativo — e é o que nos levou a confiar a direção a Pierre Naville e Benjamin Péret, que naqueles momentos podiam ser considerados como os mais plenamente animados pelo novo espírito e os mais rebeldes a toda concessão. Devo apontar que os primeiros números de *La Révolution Surréaliste* não incluem poemas, porém em troca abundam ali os textos automáticos e as narrações de sonhos. Se remeto à situação daquele momento, tal como resulta da interação das correntes que antes mencionei, eis aqui como eram apresentadas em largos traços:

A corrente lírica seguia com seu ímpeto, tantos nos prolongamentos do romantismo, com Desnos, ou com Baron, no sentido da expressão *burlesca e confusa ao máximo* preconizada por

Rimbaud, ou com Éluar, que havia ajustado sua forma de atuar interiormente à de Baudelaire. Michel Leiris compartilhava com Desnos o desejo de intervir e operar sobre a própria matéria da linguagem, obrigando as palavras a revelar sua vida íntima e trair o misterioso comércio que levam a caba à margem de seu próprio sentido. Desde esse ponto de vista seu mestre, e o nosso, era, naturalmente, Raymond Roussel. Nossas reiteradas solicitações de que este último colaborasse não receberam, com grande decepção por nossa parte, nenhuma resposta. Com o tempo fomos compreendendo que Roussel estava comprometido com uma obra totalmente individual que não suportava nenhuma abertura para o exterior. Mesmo atualmente se está muito longe de haver compreendido o significado e alcance de semelhante empresa. Porém, de todas as formas, nossa admiração por Roussel não se viu afetada; com idêntico entusiasme que a princípios de 1924 fomos os únicos que acolhemos com fervor sua obra *L'Êtoile au front*. Também seríamos os únicos, em 1926, em aclamar *Poussières de Soleil*.

AP | Porém, além do caso de Roussel, não solicitaram outras colaborações? Creio que essa eleição poderia nos aclarar ainda mais a sua posição.

AB | Entre as colaborações desejadas, não vejo mais que uma das que nos faltaram: a de René Guénon.

Certamente não tínhamos demasiados títulos para pretendê-la, porém, no entanto, nos decepcionou que não tivesse colaborado. De qualquer modo, é muito sintomático que tenhamos a ele nos dirigido. Isto seria suficiente para demonstrar que, desde esse momento, nos sentimos atraídos pelo pensamento chamado *tradicional* e queríamos honrá-lo em sua própria pessoa. Creio que, entre todos nós, os mais inclinados para essa ideia eram então Artaud, Leiris e eu próprio, embora fosse Naville que tenha proposto escrever a Guénon. É curioso conjeturar agora em que teria sido diferente o surrealismo, caso Guénon não se houvesse negado a colaborar...

AP | Já que você citou o nome de Antonin Artaud, creio que os ouvintes não me perdoariam caso eu não pedisse que você evocasse

sua altiva figura e nos explicasse a sua contribuição com o movimento surrealista.

AB | Havia passado muito pouco tempo desde que Antonin Artaud se unira a nós, porém ninguém havia posto, mais espontaneamente ao serviço da causa surrealista, todos os seus meios, que eram grandes. No passado, seu fiador por excelência — e nisto se assemelhou a Éluard — era Baudelaire, porém se Éluard buscava seu bem-estar no *Le Beau navire*, Artaud saboreava muito mais sombriamente *Le Vin de l'assassin*. Talvez tinha mais conflitos com a vida que nós. Muito agraciado, como o era então, arrastava atrás de si, ao deslocar-se, uma paisagem de novela negra, toda ela atravessado por relâmpagos. Estava possuído por uma espécie de furor que não perdoava, por assim dizê-lo, a nenhuma das instituições humanas, porém que podia, em algumas ocasiões, desembocar em um riso que destilava todo o desafio de sua juventude. Este furor, mediante o surpreendente poder de contágio que possuía, influiu profundamente no caminho empreendido pelo surrealismo, nos impulsionou a correr verdadeiramente todos os riscos, a atacar pessoalmente, com discrição, tudo aquilo que não podíamos sofrer.

AP | Como se manifestou essa vontade de combate? Contava com a adesão de todos?

AB | O tom dos diversos textos individuais ou coletivos publicados durante o ano 1925 demonstra palpavelmente o endurecimento de nossa postura. Uma *Oficina de investigações surrealistas* foi aberta no número 15 de rue de Grenelle e seu objetivo inicial era recolher todas as comunicações possíveis, referentes às formas que podia adquirir a atividade inconsciente do espírito. Esta oficina, frente ao número de curiosos e de importunos que a assediavam, teve que rapidamente fechar suas portas ao público. Artaud, que assumiu sua direção sucedendo Francis Gérard, se esforçou por convertê-la em um centro de *readaptação* à vida. Em suas paredes foram fixados os primeiros quadros de Chirico, que gozavam de um indiscutível prestígio entre os surrealistas, e havia também moldes de corpos femininos. Entre aqueles a quem não

assustavam as atividades subversivas devemos ressaltar a passagem por aquela oficina de Valéry e Fargue.

Naquele momento foram publicados, com o impulso de Artaud, textos coletivos de uma grande veemência. Enquanto os *papillons* surrealistas, que haviam partido dois ou três meses antes da Oficina de investigações, pareciam ainda duvidar sobre o caminho a empreender (poesia, sonho, humor etc.) e que, ao final de contas, eram dos mais inofensivos, esses textos adquiriram bruscamente um ardor revolucionário. Tal é o caso da "Declaração do 27 de janeiro de 1925", da qual se intitula "Abram os cárceres, aposentem o exército", dos chamamentos "ao Papa" e "ao Dalai-Lama", das cartas "aos reitores das universidades europeias" e "às escolas budistas" e da "carta aos médicos diretores dos asilos mentais" que podem ser lidos na obra *Documents surréalistes*. A linguagem estava desprovida de tudo o que podia lhe emprestar um caráter ornamental, se subtraía à *onda de sonhos* de que falava Aragon, e queria ser agudo e brilhante, porém brilhante como uma arma. Gosto desses textos, particularmente aqueles em que se via mais claramente a influência de Artaud. Uma vez mais estou valorando em função de seu próprio destino a grande parte de sofrimento que nele motivava a rejeição quase absoluta, que era também o nosso, porém que ele era mais apto, e o mais ardente, em formular.

No entanto... embora eu participasse totalmente do espírito que os animava — esses textos eram, por outro lado, o fruto de extensas mudanças de impressões entre a maioria de nós — e eu tivesse muito poucas reservas a fazer acerca de seu conteúdo, nem por isto deixei de inquietar-me rapidamente pela atmosfera que criavam. Pelo próprio fato de que sucederam com muito breve intervalo e que esta atividade de grande polêmica tendia necessariamente a passar à frente de todas as demais, eu tinha a impressão de que, sem sabê-lo, estávamos em um estado febril e que o ar estava ficando viciado ao nosso redor. Ao considerá-los agora de mais perto, capto melhor as minhas reticências, que naquele momento me resultavam obscuras. Esse caminho, semi-libertário, semi-místico, não era totalmente o meu e às vezes eu o considerava mais como um beco sem saída do que propriamente um caminho (eu não era tampouco o único a crer nisto). O lugar em que introduz Artaud me deu sempre a impressão de ser um lugar abstrato, uma espécie de galeria de espelhos. Nisto havia sempre para mim algo de *verbal*, mesmo

quando o verbo era muito nobre e belo. Era um lugar de lacunas e elipses em que, pessoalmente, eu não encontrava mais as minhas comunicações com a inumeráveis coisas das quais, apesar de tudo, sigo gostando e que me retêm sobre a terra. Creio que se esqueceu demasiado que o surrealismo amou muito e o que rejeitou com energia é precisamente o que pode dificultar o amor.

Finalmente eu desconfiava de um certo paroxismo ao qual se dirigia, com toda segurança, Artaud — como como fez Desnos em outro plano — e me parecia que por nossa parte se produzia um desgaste de forças, que mais tarde não poderíamos compensar. Se você prefere, eu via que a máquina funcionava a todo vapor, porém não via como poderia seguir alimentando-se...

AP | Esta é, sem dúvida, a explicação da grande mudança dado bruscamente na linha de *La Révolution Surréaliste*, cuja direção naquele momento passou a ser sua.

AB | sim, foi por estas razões — e por algumas outras — que eu decidi, não sem grandes escrúpulos de minha parte, deter a experiência da qual Artaud era responsável e encarregar-me pessoalmente da direção de *La Révolution Surréaliste*. No texto bastante confuso em que o anunciei — e no que resulta manifesto que não disse tudo — tentava dar a entender do melhor modo possível que se tratava, claro está, *de acabar com o antigo regime do espírito*, porém que, para isto, era insuficiente esperar *assustar o mundo mediante brutais intimidações*. O meio que eu preconizava era regressar às posições prévias, ou seja, essencialmente e diante de tudo, voltar a por a linguagem em efervescência, tal como havia sido colocado na escritura automática e nos sonhos, confiando cegamente no que isto podia resultar.

AP | Assim sendo, sua atitude não implicava nenhuma renúncia. Me parece, por outro lado, que estamos entrando em uma fase singularmente ativa do movimento, não é mesmo?

AB | As preocupações de ordem social não foram abandonadas. Tentaram unicamente ser traduzidas de um modo menos lírico e mais rigoroso. A virada política não estava muito longe. No prólogo do número 4 ao que estamos nos referindo, figura uma frase com a

qual hoje me sinto totalmente identificado. Permita-me citá-la: *No estado atual da sociedade europeia, permanecemos adictos ao princípio de toda ação revolucionária, inclusive quando esta tome como ponto de partida a luta de classes e enquanto a leve o suficientemente adiante*.

Um certo círculo de escândalos *se fecha* nesse preciso momento com o banquete a Saint-Pol-Roux. As disciplinas a que nos limitamos alguns de nós em seguida ainda não se encontravam claramente definidas — recorde que nos encontramos na metade de 1925 —, os surrealistas constituíam um grupo homogêneo e extremamente conjuntado, compartilhavam as mesmas convicções fundamentais e cultivavam entre eles os motivos de irritação recebidos do exterior que, claro está, não eram escassos. Na mesma manhã do banquete, suas assinaturas apareceram em um protesto elevado, pelos intelectuais, contra a guerra do Marrocos, que acabava de rebentar. Porém, no plano que era mais propriamente o nosso, acabava de apresentar-se outro motivo de exasperação. Em uma entrevista publicada em um jornal italiano e reproduzida em *Comedia*, o embaixador da França, Claudel, após haver declarado que o surrealismo, assim como o dadaísmo, tinha *um único sentido: pederástico*, se vangloriava de sua atividade patriótica durante a Guerra de 1914, que consistiu na compra de toucinho, para o exército, na América do Sul. Desta vez ele havia ido demasiado longe. Se, por nossa parte, se desencadearam invectivas, ao menos que se reconheça que não fomos nós que começamos...

Porém o banquete a Saint-Pol-Roux se apresentou de todas as formas sob maus auspícios. No mesmo momento em que íamos para o lugar onde ele seria celebrado, saiu da imprensa a famosa "Carta aberta a Paul Claudel", impressa em papel cor de sangue de boi. Decidimos chegar antes à Closerie des Lilas, para colocar um exemplar debaixo de cada um dos guardanapos.

AP | Qual era, *a priori*, a posição dos surrealistas com respeito a esta manifestação?

AB | Um banquete semelhante não era muito de nosso agrado. Na mesma medida em que enaltecíamos, na pessoa de Saint-Pol-Roux, um dos criadores do simbolismo, em quem, por minha parte, eu havia visto *o mestre da imagem*, e dediquei um livro, *Clair de terre*, *àqueles que, como ele, se outorgam o* magnífico *prazer de tornar-se esquecido*,

estávamos unanimemente de acordo em deplorar que sua passagem por Paris dera lugar a ágapes antiquados e ridículos. Se ele se havia prestado de excessivo bom grado a isto, isto se devia a que, em sua solidão de Bretagne, havia perdido todo o contato com seus companheiros de juventude, que em sua maioria haviam murchado terrivelmente e não duvidada que poderia, mesmo que fosse por apenas uma noite, estabelecer uma ponte entre eles e o surrealismo...

AP | Eu lhe agradeceria que nos explicasse o desenvolvimento dos acontecimentos essenciais daquela manifestação, da qual possuímos já diversas versões.

AB | O banquete, ou melhor: o que deveria ter ali acontecido, não se desenvolveu exatamente como se disse. Os termos da carta a Claudel tiveram por efeito, de entrada, surpreender e indignar boa parte dos convidados e, devido ao fato de que não como souberam exatamente como reagir, criar entre nós e eles uma grande tensão. Isto se traduz, em algumas damas da assistência por uma tal sufocação, que inclusive uma delas me pediu que abrisse a janela situada atrás de mim. Sem dúvida o fiz, com alguma violência, ou talvez a fachada daquele primeiro piso que dava para o bulevar Montparsasse estava em muito mal estado, posto que os batentes da janela se desprenderam quando eu ainda tinha a maçaneta em minha mão. Meus vizinhos de mesa foram suficientemente rápidos para pegá-los e me ajudar a coloca-los no chão, evitando a quebra dos cristais.

Evidentemente, a presença na mesa de honra (e as palavras *mesa de honra* já nos exasperavam) de madame Rachilde e de Lugné-Poe, contra quem tínhamos sérias queixas, estropeava tudo. Rachilde acabava de pronunciar, não lembro em que jornal, frases de um caráter germanófobo (um francês não pode se casar com uma alemã), que resultavam odiosas. O que ainda perdoávamos menos a Lugné-Poe era que, durante a guerra, havia pertencido ao serviço de contraespionagem. Seu encontro conosco essa noite constituiu uma mescla detonante. É sabido que as frases que pronunciaram em voz alta os surrealistas referindo-se a eles produziram o início de uma briga. Estava ao ponto de ser servida uma bastante triste *merluza com molho branco* quando vários de nós já havíamos subido nas mesas.

Tudo degringolou definitivamente quando três convidados se ausentaram para em seguida regressar com a polícia. Porém o humor que que Rachilde, que estava totalmente excitada naquele momento, fosse presa no meio da confusão geral. Já era demasiado tarde para que as exortações de Saint-Pol-Roux acalmassem os ânimos. Também é sabido que Leiris escapou por muito pouco do linchamento, por haver pronunciado, da janela, frases sediciosas. O que este episódio tem de importante é que aponta a ruptura definitiva do surrealismo com todos os elementos conformistas da época. Os jornais, que tinham à frente o *Action Française*, aos quais se uniram grupos profissionais, como a Sociedade dos letrados e a Associação de escritores combatentes, pediram represálias (nossos nomes não deveriam mais ser publicados; inclusive falavam em nos expulsar da França, não se sabe em virtude de qual decreto...). A partir deste momento foram cortadas as pontes entre o surrealismo e todo o resto. E nós nos acomodaríamos muito bem a isto. Porém é a partir de então quando a rebelião comum tendeu a canalizar-se no plano político.

NOTA

Reproduzimos o capítulo VIII da série radiofônica de entrevistas que fez André Parinaud a André Breton, momento em que conversam acerca da revista *La Révolution Surréaliste*. Entrevista incluída em *Entretiens 1913-1952* (Paris: Editions Gallimard, 1952). Tradução de Floriano Martins.

BELÉN CASTRO MORALES | Gaceta de arte. *revista internacional de cultura*, Tenerife, Islas Canarias, 1932-1936

La revista *gaceta de arte* —con sus desafiantes y democráticas minúsculas— nació en febrero de 1932 en la ciudad portuaria y mercantil de Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias), con una marcada preocupación por la crítica y el debate cultural, y con un ambicioso programa: *...cumplir en la isla, en la nación, en Europa, la hora universal de la cultura* mediante un proyecto vanguardista constructivo. Se trataba de sincronizar relojes estéticos y de encontrar la expresión artística del espíritu nuevo: el de una generación comprometida con la creación de su tiempo, que no quería heredar un pasado represivo, enfermizo y violento. Antes de acometer esta consciente estrategia cultural y política, sus jóvenes redactores ya venían adiestrándose desde la década anterior, durante los años finales de la dictadura de Primo de Rivera, en grupos como Pajaritas de Papel o Rebeldía y Disciplina, en sociedades culturales, en las filas socialistas de las instituciones locales, en la prensa diaria de las islas o en revistas de la primera vanguardia insular como *Hespérides* (1926-1929), *La Rosa de los Vientos* (1927-1928) y *Cartones* (1930).

Al percibir la isla como un espacio cosmopolita y menos lastrado por el peso de las rancias tradiciones hispanas, los redactores del grupo g.a. proclamaron su posición periférica como una orilla ventajosa para la acción vanguardista, vieron su ciudad como puerto franco para recibir y exportar ideas nuevas y, mientras se dolían de que la cultura oficial del Madrid republicano siguiera confundiendo a las provincias con su *analfabetismo de salón*, ellos eligieron la isla como el meridiano alternativo de una cultura en diálogo con lo más vivo del espíritu occidental. Por eso, con gesto similar al de los *antropófagos* brasileños de 1928, declaraban en la *posición* del primer número de *gaceta de arte*: *ser islas en el mar atlántico —mar de la cultura— es apresar una idea occidental y gustarla, hacerla propia despacio, convertirla en sentimiento*.

Fue el director de la revista el polifacético crítico de arte Eduardo Westerdahl, y su secretario de redacción el poeta y político socialista Pedro García Cabrera, hasta el número 36. Entre los miembros más activos de su comité editorial se cuentan los escritores, Agustín Espinosa, Emeterio Gutiérrez Albelo, Domingo

López Torres (los tres conquistados tempranamente por el surrealismo), y Domingo Pérez Minik, crítico teatral atento a las letras y al pensamiento europeo. También formaron parte de la redacción el abogado socialista José Arocena, Francisco Aguilar, firmante de artículos sobre filosofía; el concejal socialista Óscar Pestana y José de la Rosa, secretario de la revista en sus dos últimos números. A sus nombres, entonces casi desconocidos fuera de las islas, se fueron sumando las firmas de sus colaboradores españoles —el creacionista Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Gullón, entre otros—, y extranjeros, con Amédée Ozenfant a la cabeza. El comité de honor internacional, hecho público en una hoja del nº 11 (dic. 1932) incluía prestigiosos nombres de la cultura nacional (Luis Araquistáin, Manuel Abril, Ortega y Gasset, Fernando de los Ríos) o del panorama internacional, sobre todo alemanes encargados de presidir instituciones culturales y galerías de arte moderno.

En la fundación y orientación europeísta de *g.a.* fueron determinantes tres factores. En primer lugar, el *cargamento de entusiasmo* con que Eduardo Westerdahl regresó a su isla natal después de un viaje de estudios en el que descubrió en algunas ciudades europeas —París, Berlín, Dessau, Frankfurt, Praga— la eficacia estética y social del racionalismo arquitectónico de Le Corbusier y el purismo de Ozenfant (*l'esprit nouveau*), el funcionalismo de las producciones de la Bauhaus, y la abstracción pictórica de Klee, de Kandinsky, de Baumeister. En segundo lugar, fue un acicate el triunfo de la II República española, para la que Westerdahl y sus compañeros de aventura quisieron diseñar un perfil moderno de civilidad, que no sólo debía transformar el pensamiento, la arquitectura, las artes y las letras, sino también la pedagogía artística, la enseñanza universitaria y hasta los objetos de uso cotidiano. Y, en tercer lugar, fue decisivo el vínculo amistoso de Westerdahl y de López Torres con el pintor surrealista Óscar Domínguez, tinerfeño radicado en París, ya que avivó en el grupo el interés por el movimiento de Breton, ejerció como enlace y corresponsal, y por su mediación tomaron forma las actividades surrealistas realizadas en mayo de 1935 en Tenerife. Domínguez también ilustró varios libros de las ediciones g.a., y en 1933 expuso sus pinturas en el Círculo de Bellas Artes, preparando así el ambiente para la erupción surrealista de 1935.

Los 38 números de *gaceta de arte* se publicaron con regularidad en Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias) entre el 1º de febrero de 1932 y junio de 1936, en español y con numerosas traducciones del alemán, del inglés y del francés, realizadas por sus propios redactores. Se presentó hasta el número 13 como *expresión contemporánea de la sección de literatura del círculo de bellas artes de tenerife*, y desde el número 14 como *revista internacional de cultura*. Se vendía a una peseta, y se sostuvo sin ayudas oficiales ni publicidad, gracias al esfuerzo del grupo y a la creciente red de suscriptores. Llegó a tener puntos de venta no sólo en las capitales europeas de la vanguardia, de París a Praga, sino también en México, Perú, Chile, Uruguay y Argentina; y también se distribuía gratuitamente en galerías y centros internacionales de cultura de los dos continentes. Hasta el número 36 (octubre 1935), apareció como periódico de gran formato de 50 x 35 cm., al estilo berlinés, con cuatro páginas y periodicidad mensual; los números 37 y 38, con periodicidad trimestral y precio de venta a 3,50 pts., adoptaron un formato más reducido (25 x 18 cm.) y un volumen de 97 y 99 páginas, respectivamente.

El grupo g.a. preparaba el número 39, dedicado al arte abstracto, así como nuevas monografías y actividades internacionales, cuando en la misma isla de Tenerife se declaró el golpe militar de Francisco Franco y comenzó la Guerra Civil española (1936-1939), seguida por cuarenta años de dictadura militar. Este descalabro histórico no sólo truncó la continuidad de la publicación, nacida con la II República e interrumpida bruscamente con ella; también dio lugar al largo silencio, cautiverio o muerte de sus redactores más significados en la militancia de izquierdas: Domingo Pérez Minik fue encarcelado y liberado en los primeros meses de la guerra, Pedro García Cabrera fue hecho prisionero, desterrado y luego confinado en las prisiones de Baza, Granada y Madrid-Carabanchel hasta 1945; el poeta y crítico Domingo López Torres, con 29 años, fue apresado a principios de 1937 y su cuerpo arrojado al mar.

El nítido diseño de *gaceta de arte* ya proponía el estilo de un tiempo nuevo. La revista irrumpió en el panorama gráfico español con una diagramación inédita por su depurada composición y equilibrio entre las columnas de texto, los fotograbados y los blancos de la plana. Un punto negro de variable grosor suplía las habituales líneas y recuadros para la separación de contenidos. Pero

lo más llamativo en ese *orden arquitectónico y mondrianesco de sus páginas* (Westerdahl 1981, p. X), fue el concepto radicalmente moderno de su tipografía: desde su cabecera, diseñada por el mismo Westerdahl, hasta los tipos inspirados por la Bauhaus, adoptaron el uso sistemático de la minúscula como indicio de la desmitificación de viejos valores; una práctica que abandonaron a partir del número 23 (1934) para volver al *sistema burgués* y así facilitar la penetración social de sus mensajes, aunque conservaron hasta el final las minúsculas para cabeceras y titulares.

En casi todos sus números *g.a.* publicó textos programáticos: los editoriales, los denominados *posición de g.a.* o los once manifiestos que a partir del número 6, insistían en el racionalismo y en el sano valor social del funcionalismo, ya fuera en las casas para obreros, en la construcción de escuelas o en la selección de un paisaje insular acorde con su estética depurada, donde incluso el cactus era distinguido como "planta racionalista" (3er manifiesto). Otros manifiestos se pronunciaron *contra el actual teatro español* (10º manifiesto), o contra la burguesía, el capitalismo, la guerra, la colonización y su legado de pobreza, injusticia y prostitución, como es el caso del 11º manifiesto titulado *El escandaloso robo de nuestro tiempo*. Las secciones más estables de la publicación fueron la *revista internacional*, *revista de las islas*, *índice de libros*, *índice de revistas*, *relaciones internacionales de g.a.*, o *g.a. y sus notas*, breves, pero de sustanciosa lectura.

Una función comunicativa especial tuvieron las bandas de distinto color, impresas al estilo de hojas volanderas y encartadas en cada revista para cumplir variadas funciones propagandísticas, de proclama, o para reforzar mediante breves lemas aspectos tratados más extensamente en cada entrega. Así, la primera hoja reproduce el texto de Franz Roh *por qué se escribe con minúscula*, en el número 4 se reproducen conceptos de una conferencia de Walter Gropius, en la hoja del nº 20 (oct. 1933): *g.a. exige una conciencia en las labores estéticas de la república española*; o en la del nº 26 (mayo 1934): *el arte huele en españa a podrido*. En el número 14 (abril 1933) una hoja azul ofrecía una de las recurrentes autodefiniciones de *g.a.*: *una revista que aparece ligada a los últimos movimientos europeos disconformes y creacionistas y que sostiene este contacto sin determinarse en una filiación, sino fijándose en la actitud de buscar el perfil de la época*.

Su voluntad expansiva incluyó también un proyecto editorial, *ediciones g.a.*, donde llegaron a publicarse seis títulos: cuatro literarios —*Romanticismo y cuenta nueva* (1933) y *Enigma del invitado* (1936), de Gutiérrez Albelo; *Crimen* (1934), de Agustín Espinosa, y *Transparencias fugadas* (1934), de García Cabrera—, y las monografías de arte de Westerdahl sobre *Willi Baumeister* (con una decalcomanía de Óscar Domínguez en la cubierta) y la de Sebastià Gasch sobre Ángel Ferrant, ya en 1936. También promovieron la organización de conferencias, exposiciones, congresos, viajes y enlaces con otros focos de vanguardia.

Después de la gran exposición surrealista de mayo de 1935, que constituyó el primer acontecimiento de resonancia internacional del grupo, quisieron extender su acción al plano nacional, y para ello establecieron colaboración estable con el GATEPAC y con el grupo ADLAN (Amigos de las Artes Nuevas), que Westerdahl contribuyó a fundar, con un ambicioso proyecto de exposiciones itinerantes y publicaciones, que empezaban a anunciarse en sus últimos números y que la guerra frustró. Sus conexiones directas con críticos y creadores del momento, o su intercambio de colaboración con prestigiosas revistas como *Les Nouvelles Littéraires*, *A.C.* o *Cahiers d'Art*, también les permitió ofrecer información sincronizada con la actualidad internacional.

Entre el derribo de lo anacrónico y la construcción de una modernidad inteligente, pacífica y cosmopolita, la revista enfocaba *la problemática contemporánea* y la búsqueda del *perfil de la época* en tres planos enlazados: las islas y la necesidad de definir su nueva identidad en la cultura y en los circuitos de un turismo cultural; la nación, ahogada por tradiciones *putrefactas* y urgida de una apertura al mundo moderno; y Europa, hervidero de teorías estéticas y políticas que el grupo canario se propuso exponer, debatir y propagar, buscando el común denominador constructivo en tendencias tan aparentemente contradictorias como, por un lado, el racionalismo dominante en toda la publicación, el purismo neocubista, el realismo mágico y la abstracción (intereses constantes de su director, reforzados por la selección iconográfica); y, por otro, el *arte social* —del dadaísmo crítico de Grosz al expresionismo de Drerup—, y el surrealismo, tendencia en la que ya venía profesando el narrador Agustín Espinosa.

Gaceta de arte y el surrealismo

Resulta sorprendente que una revista que quiso exponer y debatir tendencias de vanguardia tan dispares sin pretender afiliarse a ninguna de ellas, haya llegado a ser percibida como una publicación surrealista. Sin duda, se debe a la importancia histórica de la Exposición Surrealista de 1935, con la célebre visita de Breton y Péret a Tenerife, y a las publicaciones que la consagraron: la *Déclaration* del grupo g.a. en *Cahiers d'art*, el *Boletín Internacional del Surrealismo* y los números 35 y 36 de *gaceta de arte*. Estos acontecimientos, en la medida en que constituyeron hitos importantes en la expansión trasatlántica del surrealismo y en la proyección internacional del grupo canario, repercutieron también en la percepción distorsionada de *gaceta de arte* como una revista del surrealismo.

La lenta infiltración del surrealismo en la revista se inició con los escritores del grupo. A partir del número 7 (agosto 1932), Agustín Espinosa inició sus entregas del relato surrealista *Crimen*, hasta que la novela apareció publicada en 1934, con cubierta de Óscar Domínguez. El otro poeta en tránsito hacia el surrealismo, Emeterio Gutiérrez Albelo, inició su colaboración en el nº 8, donde publicó bajo el título *romanticismo* los poemas "gritos", "el enigma del invitado" y "fuga con oboes". En el nº 9 (octubre 1932) López Torres iniciaba su divulgación teórica sobre el movimiento con *Surrealismo y revolución*, valorando el movimiento por haber llegado a ser científico (freudiano), consciente y militante, en su doble capacidad de servir a la liberación individual y a la revolución social. Este primer ensayo sobre *el batallón rojo* de los surrealistas aparecía ilustrado con reproducciones de Dalí y de Óscar Domínguez, en el mismo número en que se publicaba el *4º manifiesto racionalista de g.a.* Le seguirán *Psicogeología del surrealismo* (nº 13, marzo 1933), junto a reseñas y fotografías de Breton, Éluard y Tzara; *Aureola y estigma del surrealismo* (nº 19, septiembre de 1933), y *Lo real y lo suprarreal en la pintura de Salvador Dalí* (nº 28, julio 1934), a toda página y con dos grandes reproducciones de *Casa para erotómanos* y *Nacimiento de los deseos líquidos*. Por estas fechas López Torres también divulgaba el surrealismo en la prensa diaria y preparaba

una monografía titulada *Surrealismo*, anunciada en los números 18 y 20, que no llegó a publicarse.

Pedro García Cabrera, lejos todavía de asumir la poética surrealista en sus versos, vislumbraba la importancia del surrealismo por su capacidad de iluminar un *verdadero trasmundo de ilimitadas conquistas* ("Guillermo Apollinaire", nº 10).

En el caso de Eduardo Westerdahl, su relativo interés hacia el surrealismo fue el resultado de su proceso de análisis ante la encrucijada política y estética en la que muchos intelectuales de izquierda tuvieron que definir los términos de su compromiso, sin doblegarse a acatar los preceptos estéticos del realismo socialista del estalinismo. En esa coyuntura Westerdahl había empezado rechazando los imperativos de un arte de propaganda a favor de la plena libertad y autonomía de la expresión artística al publicar y discutir un artículo de Boukharine (nº 23 y 24, 1934). Mientras Breton, Éluard y Péret eran expulsados del Partido Comunista por sostener la libertad de expresión artística como prerrogativa de su revuelta integral del espíritu mediante un arte antiburgués y anticapitalista, Westerdahl empezaba a destacar expresamente el valor del surrealismo en su *Croquis conciliador del arte puro y social*: *El* surrealismo *se pone al servicio de una revolución espiritual* (nº 25, abril 1934).

Mientras maduraba la organización de la Exposición Surrealista de Tenerife, el movimiento fue ganando espacio y visibilidad: el nº 32 (dic. 1934) incluirá a toda página un índice de publicaciones del grupo con las reseñas de obras de Éluard, Breton, Péret, Char, Espinosa, etc.; y en el nº 33 (enero-febrero 1935) ya se anunciaba la presentación de la *1ª gran exposición de arte surrealista. Pintura. Escultura. Cine. Conferencias. Visita a Tenerife de André Breton (...) Visite Vd. Tenerife. La 1ª gran exposición colectiva que tiene lugar en España. Obras de las recientes exposiciones de París, Copenhague, Praga y de las próximas de Londres y New York* (mientras en el encarte azul de ese número *g.a.* proclamaba su independencia). En el nº 34 (marzo de 1935), la *posición de gaceta de arte* incluye el anuncio de las próximas actividades surrealistas entre otros proyectos, como una monografía sobre el pintor cubista Juan Gris por Kahnweiler y otra sobre Kandinsky por Will Grohmann: el surrealismo no era la única opción de *gaceta de arte*, sino una de sus primeras actividades internacionales dentro de un programa más amplio:

g.a. continuará trabajando en los fenómenos de la época y en la vanguardia de las ideas activas, apoyada en los últimos procesos estéticos, valorando las diversas y opuestas escuelas del siglo 20, de un indiscutible valor revolucionario, contra la implantación de neos o regresiones y de falsas interpretaciones de carácter social.

Cuando Breton, su compañera Jacqueline Lamba y Benjamin Péret llegaron a Tenerife el 4 de mayo, acababan de formalizar en Praga la adhesión del grupo surrealista checo, con la edición del primer *Boletín surrealista*, y Breton había pronunciado el 1 de abril su conferencia "Position politique de l'art aujourd'hui".

Los viajeros permanecieron en Tenerife hasta el 27 de mayo de 1935, con todos sus gastos cubiertos por el esfuerzo del *grupo g.a.* Entre el 11 y el 21 de mayo la sociedad de Tenerife desfiló atónita ante las setenta y seis obras que se mostraban en la sala del Ateneo de Santa Cruz: cuadros de Arp, Brauner, Chirico, Dalí, Domínguez, Ernst, Tanguy, Valentine Hugo, Magritte, Miró, Oppenheim, Picasso, Man Ray, Styrsky, Duchamp, Giacometti... El catálogo, con portada de Jacqueline Lamba, llevaba un prólogo de Breton, que también disertó en la sala sobre "Arte y Política", fijando la posición del surrealismo entre libertad y compromiso: el gran tema polémico que iba a tratarse en el Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura. Péret fue invitado por la Agrupación Socialista del Puerto de la Cruz a disertar sobre *Análisis marxista de la religión*, y también leyó sus poemas junto con Breton. La proyección de *La edad de oro*, de Buñuel, fue prohibida y sólo pudo exhibirse en un pase privado.

Si bien había afinidades entre el *grupo g.a.* y el de Breton, también existía una gran divergencia en sus juicios sobre el arte abstracto y el racionalismo del *espíritu nuevo*, orientaciones dominantes de *g.a.* que suscitaban el desdén de los viajeros. El testimonio de Pérez Minik en *La facción surrealista de Tenerife* (1975: 61-65) abunda en detalles sobre las discusiones, a veces violentas, que también dificultaron la toma de unos acuerdos básicos para redactar el *Boletín Internacional del Surrealismo* y la *Déclaration* que iba a publicar *Cahiers d'Art* en el nº 3-4 de ese año, con las firmas de Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres y Agustín Espinosa.

El número 35 de la revista, el único enteramente dedicado al surrealismo, no salió hasta septiembre, pues Westerdahl debió afrontar una considerable deuda que tardó años en saldar. Su contenido no sólo reproduce buena parte de las traducciones de las conferencias y poemas leídos por Breton y Péret en Tenerife, sino también la conferencia que Breton no pudo leer en el "Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura" (París, junio 1935), dos meses después de su estancia en Tenerife, con sus críticas al "regresivo" estalinismo, al pacto franco-soviético y al realismo socialista. Los mismos argumentos aparecían en otro documento de Breton, *Du temps que les surréalistes avaient raison* (1935), que Domingo Pérez Minik comentaba en este mismo número. Además, en su correspondiente hoja encartada, de color anaranjado, se publica el *criterio de g.a. sobre el surrealismo que aparecerá en la revista cahiers d'art parís*. Esta declaración nos permite conocer cuáles eran entonces los puntos de acuerdo del grupo g.a. con la posición ideológica de Breton:

> *Entre los principales grupos que merecen nuestra más decidida atención, figura el movimiento surrealista, en quien desde el principio vimos uno de los más interesantes instrumentos de que dispone una cultura viva para abrirse paso en medio de las amenazas constantes que sufría la independencia del espíritu y de las coacciones y falsas obras de ingeniería con que el capital, el estado, la religión, la moral, la patria, la familia, etc., canalizaban y levantaban convencionales edificios al servicio de sus unilaterales intereses, con preciosos materiales subconscientes en cuya energía descansaba el proceso de las culturas.*

Los aspectos que unían sus intereses a los del surrealismo eran *su fondo anticapitalista y universal*, *sus valores artísticos* y, sobre todo, *su respeto a la libertad del hombre, en cuya libertad sólo puede asentarse un sentido progresivo de la cultura, para cuyo natural restablecimiento persigue por vía política la última escala del marxismo, en cuyo clima el hombre funcione libremente*.

Los siguientes números reflejarán la pluralidad de intereses característica de la revista, si bien el nº 36 (octubre de 1935) todavía acogía materiales surrealistas relacionados con la visita, como el poema de Péret "La sangre derramada", así como una explicación

sobre la censura que había impedido la exhibición pública de *La edad de Oro*, en la que se vertían alusiones a las damas católicas y a la *Gaceta de Tenerife*, *albergue del ruralismo católico*. Coincidiendo con este número de la revista, se publicó el *Boletín Internacional del Surrealismo / Bulletin international du surréalisme nº 2, Publicado por el grupo el surrealista de París y Gaceta de Arte de Tenerife (Islas Canarias)*, firmado por André Breton, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Benjamin Péret, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl. Su contenido político definía y matizaba la intención revolucionaria del surrealismo y la función de la cultura en aquella hora crucial de la historia europea.

Los números 37 y 38, de marzo y junio de 1936, ya en el nuevo formato, contienen los monográficos dedicados a Pablo Picasso y a Joan Miró, respectivamente, donde el enfoque surrealista sobre sus aportaciones artísticas convive con otras perspectivas. El nº 37 refleja además la confluencia de *g.a.* con el grupo ADLAN, publica su manifiesto conjunto y anuncia sus proyectos de colaboración con el GATEPAC, entre ellos una exposición itinerante de Picasso, que hubiera visitado Tenerife ese año. En el nº 38 todavía aparecen testimonios del paso de los surrealistas por la isla, como las cinco fotografías de los visitantes, o un anuncio de la publicación de la *Position politique du surréalisme* por André Bretón en París, pero también se anunciaba la aparición de la monografía de Will Grohmann sobre Kandinsky en las ediciones g.a.

Como puede verse, el surrealismo no fue el proyecto predominante de *gaceta de arte*, aunque el movimiento encabezado por Breton llegó a ocupar un interés prioritario en un momento crítico de la historia en que los dos grupos sumaron estrategias y medios para propagar algunas convicciones comunes. Según Pérez Minik, en junio de 1936 *las relaciones con los surrealistas se nos aparecían demasiado convencionales. Sólo Óscar Domínguez, que aún seguía insertado dentro del movimiento, mantenía una cordial correspondencia con nuestro grupo*. [...] A pesar de *La déclaration*, Eduardo Westerdahl mantuvo una radical independencia.

REFERENCIAS

GACETA DE ARTE. REVISTA INTERNACIONAL DE CULTURA. Tenerife-Canarias. Edición facsímil con prólogos de Eduardo Westerdahl y

Domingo Pérez Minik. Topos Verlag / Ediciones Turner, Vaduz / Madrid, 1981.
CASTRO MORALES, Federico, "A.D.L.A.N. y *Gaceta de Arte*" (1984), *Serta gratulatoria in honorem Juan Régulo Pérez*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de La Laguna, 1990.
CASTRO BORREGO, Fernando, "El surrealismo a la sombra del Teide", en *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Madrid, Turner, 1990.
GUIGON, Emmanuel *et al*., *Gaceta de Arte y su época* (1932-1936), Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno y Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1997.
MORRIS, C. Brian, *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife*, La Laguna, Universidad de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1983.
__, *El surrealismo y España: 1920-1936*, Madrid, Espasa, 2000.
NAVARRO SEGURA, María Isabel (ed.) *Internacional constructivista frente a internacional surrealista. A propósito de gaceta de arte*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, 1999.
PALENZUELA, Nilo (ed.) *Visiones de Gaceta de Arte*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular, 1999.
PÉREZ CORRALES, Miguel, *Entre islas anda el juego: (nueva literatura y surrealismo en Canarias, 1927-1936)*, Teruel, Museo de Teruel, 1999.
PÉREZ MINIK, Domingo, *Facción surrealista española de Tenerife*, Barcelona, Tusquets, 1975.
SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (ed.) *Canarias: las vanguardias históricas*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1992.
__, "La literatura de vanguardia en Canarias (1920-1939)", en Pérez Bazo, Javier (ed.). *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, París, Cric & Ophrys, 1997.

LILIAN PESTRE DE ALMEIDA | *A revista* Tropiques *e o surrealismo: confluências e irradiações ou As metamorfoses do surrealismo a partir das Antilhas*

Introdução

Este é o terceiro texto, publicado pela *Agulha Revista de Cultura*, de Floriano Martins, a respeito de *Tropique*s, no espaço de três anos. Os dois primeiros abordavam Suzanne Césaire e René Ménil, e intitulavam-se respectivamente "Suzanne Césaire e a revista *Tropiques*" (janeiro de 2022) e "René Ménil, o poeta *trickster* de *Tropiques* ou Teoria e crítica, humor e criação numa revista-laboratório antilhana" (março de 2022).

Abordamos aqui o terceiro fundador — ou o primeiro, tal como é considerado em geral — da célebre revista antilhana, o poeta Aimé Césaire.

Após uma introdução muito semelhante às anteriores para recordar aos novos leitores as condições históricas e culturais, linguísticas e estratégicas, da publicação da revista, faremos um resumo crítico de cada número, ressaltando não só a lista completa das contribuições assinadas por Aimé Césaire assim como o seu diálogo, ao mesmo tempo complexo e imprevisível, com os dois outros cofundadores da revista, com o surrealismo e a negritude. Assim, o leitor terá uma ideia precisa de cada número, a participação do poeta Césaire no seu intercâmbio intelectual com os demais colaboradores, francófonos e não-francófonos; antilhanos, franceses ou estrangeiros; poetas e artistas plásticos; ensaístas e cientistas.

O barco *Le Capitaine Lemerle*, vindo de Marselha, ao aportar a Fort-de-France na Martinica, com a sua carga de indesejáveis a caminho dos Estados Unidos vai catalisar confluências enquanto os seus passageiros, que viajavam entulhados [1] em condições difíceis e precárias, vão descobrir objetos inesperados e fenômenos culturais novos, ao descerem à terra depois do período de quarentena.

Não é fácil, de longe, no espaço e no tempo, compreender o impacto, duradouro e sempre fascinante, da revista *Tropiques*: um objeto desconhecido, totalmente imprevisível no início da II Guerra, surge numa periferia do conflito mundial, e se expande por

um grande mar *piolhento de ilhas*. [2] Este mar, o das Caraíbas, por sua vez, ao mesmo tempo aberto e fechado, recebe o impacto de um verdadeiro meteorito e suas ondas repercutem ainda hoje, no início do século XXI.

E, ainda hoje, oitenta anos mais tarde, a crítica literária não explorou devidamente *Tropiques*: uma revista cultural, criada e dirigida por um grupo de jovens intelectuais antilhanos, nascidos na Martinica e que a ela retornam depois de formados em França, a maioria com idades em torno dos 30 anos, [3] quase todos professores do liceu Victor Schœlcher, de Fort-de-France. A revista, materialmente muito pobre, é publicada com razoável regularidade, na maior parte do tempo sob estreita censura do regime militar de Vichy, o que é não deixa de ser surpreendente, devido às circunstâncias da época. Foram publicados 15 números até o seu encerramento.

A ilha, semelhante a uma grande salamandra quando avistada do alto, está então isolada pelo bloqueio naval (primeiro inglês e depois anglo-americano) e vive a dura experiência da autossuficiência. Apenas barcos autorizados, sobretudo de refugiados, aportam à ilha. E é um oficial graduado da marinha de Vichy — cúmulo da ironia ou do *acaso objetivo* — que fornece, aos jovens editores, o papel para impressão de cada número, sendo Suzanne Césaire aquela que vai buscá-lo ao próprio escritório da censura militar.

A revista, durante muito tempo, foi quase um mito e todos os que se interessavam por literaturas de língua francesa (antilhana ou africana) tinham lido ou ouvido falar de *Tropiques*, a partir de transcrições, sempre as mesmas, e algumas bastante defeituosas porque lacunares, tiradas da tese pioneira de Lylian Kesteloot. Até que Jacqueline Leiner, graças à editora francesa especializada em reprint, Jean-Michel Place, publica, em 1978, em dois volumes, a reprodução anastática de todos os 15 números da revista, acrescida de:

a) uma entrevista inicial importante de Jacqueline Leiner com Aimé Césaire, diretor da revista;

b) o comentário — já eminentemente crítico — sobre o conjunto dos números, assinado por outro cofundador, René Ménil ("Pour une lecture critique de *Tropiques*", [4] de outubro de 1973);

c) a carta do oficial da Marinha francesa Bayle, de 10 de maio de 1943, comunicando aos editores a interdição de publicação da revista;

d) a resposta sucinta e insolente, de 12 de maio de 1943, do comitê de redação de *Tropiques*, assinada por Aimé Césaire, Suzanne Césaire, Georges Gratiant, Aristide Maugée, René Ménil e Lucie Thésée; [5]

e) um índex dos colaboradores ao longo do tempo e

f) uma belíssima capa com a reprodução de um desenho original feito a giz por Wifredo Lam, o pintor cubano, mestiço de chinês com negra.

Materialmente, a reedição de Jean-Michel Place, no final dos anos 70, revela, para quem sabe olhar, ao mesmo tempo, a grande precariedade material dos inícios e o fulgor da inteligência e da criatividade do grupo. E ainda a sua capacidade de organização e de difusão.

Tropiques, por um lado, confirma um extraordinário poeta (Aimé Césaire, que já publicara a 1ª versão do *Cahier d'un retour au pays natal*, em 1939, numa revista de Paris, *Volontés*) e por outro, revela dois grandes escritores: René Ménil e Suzanne Césaire, ainda pouco conhecidos entre nós. É o trio fundador de *Tropiques*.

Antes de avançarmos, no entanto, será necessário esclarecer o que foi a II Guerra nas Antilhas francesas, ou seja a chamada *Dissidence*, movimento progressivamente explorado pelos escritores da Martinica ou da Guadalupe, e depois da Guiana francesa, primeiro em poesia (numa linguagem, no início, forçosamente absconsa para escapar à censura oficial), depois em narrativas diversas e em ensaios sucessivos até hoje. É na herança desse movimento que se inserem as obras de Fanon, Glissant e de seus continuadores.

O mais surpreendente é que o período histórico da denominada, hoje, "Dissidência" foi mostrado muito cedo, exatamente nos anos 1944-1945, pelo cinema americano, num filme muito conhecido de Humphrey Bogart no seu primeiro encontro com Lauren Bacall, [6] e os cinéfilos de hoje talvez não saibam mais fazer a distinção entre ficção cinematográfica e realidade histórica. O encontro de dois monstros do cinema de Hollywood (Bogart e Bacall) tem lugar sobre o pano de fundo de Fort-de-France e seu pequeno porto durante a "Dissidência".

1. *O tempo da Dissidência antilhana: de junho de 1940 a julho de 1943*

Em política, dissidência é o ato coletivo de discordar de uma política oficial, de um poder instituído ou de uma decisão coletiva. Os queescolhem a dissidência ou entram em dissidência, são ditos dissidentes. É uma palavra corriqueira, hoje, se lermos os jornais. O termo é aplicado sobretudo a regimes autoritários ou totalitários. Embora próximos, *dissidência* não é, assim, sinônimo de *oposição*, esta quase sempre clara ou culturalmente aceita num regime democrático.

Nas Antilhas e na Guiana francesas, Dissidência é o movimento de recusa, durante o período de três anos, de junho de 1940 a julho de 1943, pelo qual antilhanos e guianenses de língua francesa contestam o regime colaboracionista de Vichy, resistem de diferentes maneiras ou saem mesmo do seu território natal "franco-americano", lançando-se ao mar em pequenos barcos para juntarem-se à *France Libre* do general de Gaulle. Esses barcos clandestinos rumavam para territórios outros dentro do mar das Caraíbas, geralmente para as ilhas inglesas.

Os representantes oficiais das, ainda, colônias do Império francês, — o almirante Georges Robert, [7] alto-comissário da metrópole francesa nas Antilhas, o governador da Guadalupe, Constant Sorin e o seu homólogo na Martinica, Henri Bressolles e mais tarde Yves Nicol —, alinham-se ao governo do Marechal Pétain (1940-1944), o chamado regime de Vichy depois da derrota da França em 1939. Com apoio de efetivos navais em presença, cria-se um estado policial numa zona geográfica pertencente à América das Plantações, ou seja, a América que conheceu/viveu a escravidão e dela tem memória. E com adoção das leis raciais, há episódios de antissemitismo explícito durante o regime de Vichy. Em livro publicado recentemente, de Kora Véron, encontra-se uma descrição do quotidiano na cidade de Fort-de-France:

> *A atmosfera foi asfixiante durante dois anos com a presença de oficiais muitas vezes arrogantes, racistas, antissemitas (como o tenente Castaing), e milhares de marinheiros desocupados perambulando pela cidade.* [8]

O regime de Vichy termina, nas Antilhas, em julho de 1943, com a rendição do almirante Georges Robert, o que se reflete diretamente nos números subsequentes da revista *Tropiques*, com artigos muito mais explícitos contra a Igreja e os *lacaios*.

Lembro ao público mais jovem que os Estados Unidos entraram tardiamente na II Guerra mundial: o conflito começa, na Europa, em setembro de 1939 mas os Americanos só entram na guerra, ao lado dos Aliados, a 7 de dezembro de 1941, portanto depois de dois anos de conflito, grande avanço de tropas do Eixo para Leste e para Oeste na Europa, rendição francesa e bombardeios de cidades e portos, sem falar na guerra no norte da África e no Extremo Oriente. Enfim, o armistício de Compiègne entre a Alemanha e a III República francesa, esta representada pelo marechal Philippe Pétain, herói da I Guerra, data de 22 de junho de 1940.

É preciso assim projetar as atividades do grupo de intelectuais antilhanos e a publicação de *Tropiques* sobre esse duplo fundo espácio-temporal: por um lado, trata-se, ainda, de colônias francesas na América (por outras palavras: pequenas ilhas das Caraíbas e o território continental da Guiana que faz fronteira, ao mesmo tempo, com o Brasil e o Suriname, então holandês) e por outro lado, o fim regional da guerra — note-se bem o adjetivo *regional* [9] — chega mais cedo enquanto o conflito continua ativo em todo o oceano Atlântico.

Apesar das dificuldades e dos perigos ainda existentes, o casal Césaire (Aimé e Suzanne) não só viaja aos Estados Unidos durante a guerra como faz, sobretudo, uma estadia importante de mais de seis meses em 1944, no Haiti, país mítico da negritude triunfante.

2. *Haiti, país mítico nas Américas negras*

Antes de abordar *Tropiques*, é preciso ainda lembrar a função simbólica de Haiti, país mítico das Américas.

Haiti, o primeiro país americano a declarar, em 1804, ao mesmo tempo, — é a simultaneidade que é importante — a sua Independência em relação à França ainda revolucionária [10] e a abolição da escravatura, depois de uma guerra em que as suas tropas resistem e vencem, com o auxílio de um pequeno contingente de trânsfugas poloneses (*sic*), exércitos franceses,

espanhóis e ingleses, permanece praticamente desconhecido entre nós, sobretudo do ponto de vista literário e artístico. [11]

Haiti está presente na obra de Aimé Césaire, direta ou indiretamente, desde o princípio até ao fim, na sua poesia, no seu teatro, na sua obra ensaística, nas suas entrevistas e nas suas leituras. Tentemos esboçar rapidamente uma cronologia, não exaustiva — esta seria longa demais —, que mostre Haiti como presença constante e questão absolutamente central, e igualmente como espelho revelador da complexidade e ambiguidade da problemática antilhana. [12] [13] [14] *Esclavage et colonisation*, PUF [15] [16] [17]

Ora, é este país mítico na memória histórica, que o casal Césaire visita e percorre, durante meses, em plena II Guerra mundial. Esta continua, mortífera e feroz, encarniçada e ainda imprevisível, na Europa e no Extremo Oriente, mas a estadia haitiana de Aimé e Suzanne acontece depois do fim da "Dissidência" nas Caraíbas. E o texto de Suzanne, "A grande camuflagem", nasce justamente desse interregno temporal e da descoberta de uma ilha, dividida em duas, [18] a outra *terra mãe* da negritude americana e antilhana. Por outras palavras: um território negro — semelhante e diferente, mítico e concreto, exaltante e incômodo — em que a África se enraizou fundo na América com uma religião em liberdade [19] (o *vodu*) e a sua pintura popular que virá a surpreender igualmente, como outra descoberta imprevista, o poeta francês, André Breton. [20]

3. *Descrição dos números de* Tropiques

Como a revista *Tropiques* mesmo na sua reedição está, muito provavelmente, ausente da maioria das bibliotecas universitárias no Brasil, descrevemos abaixo cada número de *Tropiques*. O leitor poderá ter uma ideia precisa da composição não só de cada número, como apreciar as relações existentes entre os seus artigos. Por outras palavras: fazer uma dupla leitura segundo os eixos paradigmático e sintagmático.

Acrescentamos em seguida um breve comentário crítico a cada número, no seu conjunto, assinalando o que nos parece importante, destacando as influências, origens e consequências.

— Nº I, *Tropiques*, abril 1941, 75 p.

Sumário:

0. Aimé Césaire: “Présentation”

1. Aimé Césaire: “Fragments d’un poème”

2. Suzanne Césaire: “Léo Frobenius et le problème des civilisations”

3. Charles Péguy: “Poèmes (avec une introduction d’Aimé Césaire)”

4. René Ménil: “Naissance de notre art”

5. Georgette Anderson: “Mallarmé et Debussy”

Notules: errata et confirmation

Breve resumo crítico:

— A apresentação inicial de Césaire é a constatação da miséria intelectual e artística da Martinica: a primeira frase é: *Terra muda e estéril. Falo da nossa*; no final da primeira parte: *Não é mais tempo de parasitar o mundo. Trata-se de salvá-lo. É tempo de cingir os rins como um homem corajoso*, e a última frase: *os homens de boa vontade trarão ao mundo uma nova luz.*

— Fragmentos de um poema constituem a primeira versão de um longo poema épico, *Le Grand Midi*, que virá a ser publicado no volume *Les Armes miraculeuses* (Gallimard, 1946). A primeira produção poética de Césaire é tipicamente épico-dramática, criando longos poemas. Confirma-se a função de *Tropiques* como revista-laboratório e o tipo de composição poética em Césaire como *œuvre mobile*.

— O primeiro texto de Suzanne Césaire apresenta o africanista alemão Leo Frobenius (1873 —1938) que estabelece a distinção ente civilização etíope e hamítica. [**21**] A distinção será retomada, dois anos mais tarde, por Aimé Césaire, no Congresso de Port-au-Prince, no seu texto “Poésie et connaissance” (*in Tropiques*, nº XII). E a árvore constitui provavelmente o símbolo mais frequente e importante de toda a sua obra.

— Apresentação por Césaire de uma seleção de poemas de Charles Péguy (1873 — 1914): “Paris, vaisseau de charge”, “Paris, double galère”, “Paris vaisseau de guerre”, “Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres.” A pequena antologia é interessante porque revela a leitura feita por Césaire, pelo menos no início da sua produção poética, dos grandes escritores católicos franceses (poetas e romancistas) do início do século XX. Em outro

número de *Tropiques*, Césaire fará uma nova referência, dessa vez, a Paul Claudel e a seguir a Georges Bernanos.

— Texto muito importante, de René Ménil, sobre a possibilidade de *nascimento da nossa arte* na Martinica; note-se que não se trata de renascimento, com epígrafe de Nietzsche. A última frase é: *a existência do Poeta vai coincidir com a nossa existência, nós, homens ainda aproximativos*.

— Comparação, assinada por Georgette Anderson, entre o poema "L'après-midi d'un faune", de Mallarmé com o prelúdio de Claude Débussy.

— **Nº II, *Tropiques*, julho 1941, 79 p.**

Sumário:

1. Aristide Maugée: "Note sur la poésie: poésie et obscurité"
2. René Ménil: "Orientation de la poésie"
3. Aimé Césaire: "Fragments d'un poème (fin)"
4. "Poètes nègres américains avec une Introduction par Aimé Césaire"
5. Suzanne Césaire: "Alain et l'esthétique"

Notes, Revue des revues, Nouvelles:

Notes sur la pratique de l'hindouisme, de J. Chambon

La végétation des Antilles françaises, par H. Stehlé

A la Martinique

Errata

Breve resumo crítico:

Note-se inicialmente que os títulos, no interior da revista, não correspondem exatamente aos títulos do Sumário inicial, apresentando-se geralmente mais longos.

— "Nota sobre a poesia: poesia e obscuridade" tenta defender a poesia moderna da crítica corrente sobre a sua obscuridade, buscando explicar inclusive passagens do *Cahier d'un retour au pays natal*, de Césaire. Aristique Maugée comenta, de forma ainda incipiente, passagens obscuras da 1ª versão do poema de Césaire, publicado em 1939.

— Texto importante de René Ménil, sobre poesia, com epígrafe inicial de Novalis: *toda poesia deve ser legendaria e feérica*. Insiste sobre a importância do sonho e glosa uma imagem de Suzanne Césaire sobre o *funâmbulo que caminha sobre a corda*, cita Hegel e Éluard, Breton e os manifestos do Surrealismo, recusa o realismo. Última frase: *é o*

tempo da liberdade de espírito. O texto de Ménil mostra o seu conhecimento prévio da produção surrealista.

— "Fragmentos de um poema", por Aimé Césaire, apresenta agora o título "Le Grand Midi", longo poema épico que será publicado no volume *Les Armes miraculeuses* (Gallimard, 1946).

— "Introdução à poesia negra americana" seguida da tradução em francês de três poetas americanos: "A criação do mundo", de James Weldon Johnson (traduzido por J. Roux-Dellmel); " O canto da colheita", de Jean Toomer (traduzido por Eugène Jolas); "À América", de Claude Mac Kay (sem indicação de tradutor, portanto provavelmente traduzido pelo próprio Césaire, cujo trabalho final na Ecole Normale, de Paris, foi sobre poesia norte-americana).

— Texto teórico importante de Suzanne Césaire em que, sob o pretexto de apresentar o filósofo Alain aos leitores antilhanos, na última parte do artigo, numa completa reviravolta, opõe-no a André Breton.

— "Notas sobre a prática do hinduísmo": o texto pode surpreender o leitor brasileiro ou latino-americano. Ele diz respeito à prática religiosa da comunidade hindu que veio a substituir, nas Antilhas francesas (Martinica e Guadalupe sobretudo), os escravos negros depois da abolição definitiva (abolição de 1848, lei de Victor Schœlcher, na II República francesa). Seria um tema a ser estudado comparativamente nas Américas negras: cada país americano escolheu, de certa forma, os seus "asiáticos" (a França escolheu os indianos de Pondichéry, sua pequena colônia na Índia; o Brasil, os japoneses; Cuba, os chineses de Cantão e de Macau, o que explica a presença de Eça de Queiroz como cônsul português em Havana etc.)

— "A vegetação das Antilhas francesas": o texto, assinado por H. Stehlé, retoma um relatório recente do *Bulletin agricole*, de março de 1940, e corresponde à convicção, entre os redatores de *Tropiques*, da necessidade da população da ilha conhecer o seu entorno físico (flora e fauna). *Tropiques* é, assim, igualmente uma forma de exploração do entorno físico e geográfico do país *natal*.

— "Na Martinica": o texto apresenta notas que apresentam resumidamente indicações importantes aos leitores:

a) a passagem de André Breton e de André Masson por Fort-de-France num barco de refugiados (*Le Capitaine Lemerle*) que faz

quarentena de alguns dias, na ilha, antes de seguir viagem para os Estados Unidos e

b) a chegada igualmente, pelo mesmo barco, de Wifredo Lam, o pintor cubano, a caminho de Cuba. Wifredo é acompanhado pela alemã Helena Holzer, acrescentamos nós.

Essas notas finais situam claramente, no tempo — entre o primeiro nº e o segundo nº de *Tropiques* —, o encontro de Aimé e Suzanne Césaire com o pintor André Masson e sobretudo com a família de Breton (André, sua mulher Jacqueline Lamba e a filha, a pequena Aube), a descoberta pelo poeta surrealista do poema de Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, o intercâmbio de livros e de revistas entre os dois grupos (o dos passageiros em trânsito e o grupo de jovens de *Tropiques*), as conversas entre os três casais (André-Jacqueline, Aimé-Suzanne, Wifredo-Helena Holzer), [22] o passeio coletivo à floresta tropical de Absalon etc. As notas explicam, ao leitor de hoje, a virada da revista cujo segundo número centra-se inteiramente na poesia.

— A errata final confirma que, apesar da precariedade dos meios tipográficos, [23] o grupo de *Tropiques* pretende sempre fazer uma revisão atenta de cada número, dirigido sobretudo a um público de jovens estudantes de liceu.

— **Nº III, *Tropiques*, outubro de 1941, 77 p.**

Sumário:

1. René Ménil: "Introduction au merveilleux"
2. Jeanne Mégnen: [24] "Poèmes"
3. Aimé Césaire: "Poèmes"
4. Suzanne Césaire: "André Breton, poète"
5. André Breton: "Poèmes"
6. Georgette Anderson: "Maeterlinck et le merveilleux"

Revue des Revues — Nouvelles

Note: R. Ménil

Relire

A. Césaire: (Postface) "En rupture de mer Morte"

Errata

Breve resumo crítico:

— Na página de abertura, uma epígrafe, sem assinatura, define o número do ponto de vista coletivo: *Procuramos o nosso verdadeiro rosto. Já condenamos suficientemente a literatura artificial que, dele, pretende*

nos dar a imagem: poetas atrasados, heróis de clichês, supersticiosos fazedores de alexandrinos, muito cansados declamadores de nada. Narciso da Martinica onde te reconhecerás? Mergulha os teus olhos no espelho do maravilhoso: contos, lendas, canções. Aí verás inscrita, luminosa, a vera imagem de ti mesmo. Autoria muito provável: René Ménil.

— "Introdução ao maravilhoso", de René Ménil, é um denso ensaio filosófico de 9 páginas. O ensaio é a introdução teórica para dois textos do número seguinte sobre literatura oral em crioulo.

— Os poemas de Jeanne Mégnen intitulam-se: "Colchiques" (datado de Paris, outubro 1939), "La belle au bois dormant" (datado de Basse Terre, maio 1941) e "Demain, commencera le bruit" (datado de Paris, novembro de 1939).

— Os poemas de Césaire são: "Survie", "N'ayez point pitié de moi", "Au-delà" e "Perdition" que serão publicados no volume *Les Armes miraculeuses* (Paris, Gallimard, 1946), o volume mais surrealista do poeta.

— Com a assinatura de Suzanne Césaire, uma análise da poesia de Breton.

— Poemas de André Breton: "La mort rose" (do volume *Le révolver à cheveux blancs*), "Vigilance" (do volume *Le révolver à cheveux blancs*), "Pour Madame *** (de agosto de 1941, subentendido para Madame Suzanne Césaire). Dos três poemas de Breton, apenas o último é inédito.

— Georgette Anderson sobre "Maeterlinck e o maravilhoso". A primeira frase é: *Não esconderemos aqui as fraquezas do simbolismo, as suas puerilidades, os seus tiques, o seu gosto da frase, mas também, em compensação que testemunhos!* Ver o seu texto anterior em *Tropiques* I.

— "A revista das revistas. Notícias. Notas" junta muitas coisas, numa efervescência de descobertas:

a) uma "Lettre vénézuélienne" (*sic*), um manifesto de poetas da Venezuela contra Breton e o surrealismo;

b) "Le mouvement poétique au Vénézuela", resenha sem assinatura, provavelmente de Suzanne Césaire, reconhecível não só pelo tom de resenha, a princípio aparentemente neutro, como também pela técnica desconcertante de fazer uma virada repentina de crítica dura e agressiva perto dos últimos parágrafos.

c) a tradução de um artigo da revista *Life*, de agosto de 1941: "O surrealismo irá colonizar o cinema americano?" sobre um novo filme, *Doctor Jekyll et Mister Hyde*.

d) sob o subtítulo de "A ação fulminante" e como uma nota, René Ménil, acrescenta um pequeno texto de três páginas: citando a psico-análise (*sic*) e a etnografia, reafirma, segundo Hegel, a unidade humana do sonho e da ação. Última frase: *Cada um sabe que a palavra do mago produzia o seu efeito com a certeza do relâmpago.*

— "Reler" é uma seleção de citações breves, voluntariamente sem conexões aparentes, dos seguintes autores, de diferentes épocas: André Breton (citação extraída de *Vases communicants*), Eugenio d'Ors, Flammarion, Leonardo de Vinci, Doutor Allendy, Ventura Garcia Calderón.

— O nº 3 de *Tropiques* é o resultado evidente da passagem do navio *Le Capitaine Lemerle*: é quase integralmente dedicado à poesia. No último momento de montagem do número, Césaire acrescenta, como posfácio, um poema em prosa, particularmente opaco, onde se descobre que esse mar Morto do título é o mar das Caraíbas e das ilhas informes, à espera de um grande cataclisma purificador de que participarão os animais e as feras, seguindo-se um massacre dionisíaco. O narrador no final exclama: *Hurrah! Extermino os feridos. Mato uma segunda vez os mortos*. Nesse poema, já se percebe claramente a releitura de Lautréamont. "En rupture de mer Morte" não será retomado por nenhum volume de poemas. **[25]** Consta do volume *Poésie*, editado em 1994, por Seuil, edição de Daniel Maximin e Gilles Carpentier: o volume constitui, ainda hoje, o mais prático e fidedigno para os leitores de um modo geral. O poema foi analisado, pela primeira vez (salvo erro), no nosso ensaio *Vampire liminaire : de Lautréamont aux Césaire*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019, 210 p.

— Na última página, uma Errata confirma o clima febril com que foi montado o número.

— Nº IV, *Tropiques*, janeiro de 1942, 71 p.

Sumário:

1. Aimé Césaire et René Ménil: "Introduction au folclore martiniquais"
2. Lafcadio Hearn: "Conte colibri"
3. Georges Gratiant: "Contes créoles"

4. Aimé Césaire: "Poèmes"
5. Pierre Mabille: "Le royaume du merveilleux"
6. Suzanne Césaire: "Misère d'une poésie"
Les livres
Documents (survivances africaines à la Martinique)
René Ménil: "Drame légendaire au crepuscule"
Breve resumo crítico:

— O primeiro texto, escrito em parceria por Césaire e Ménil, é fundamental: com pouco mais de quatro páginas, coloca a problemática da literatura oral em crioulo, modo de expressão alusivo e metafórico de *um povo que tem fome* e que diz o seu *medo* através da figura do *zombi* (haitiano). As duas últimas partes do artigo abordam o *tambor* e a derrota de Colibri, personagem popular tradicional nas Antilhas, morto por vários animais (o Cavalo, o Boi, o Peixe-armado e até por Deus). Última frase: *Era uma vez um homem negro agarrado à sua terra*.

— O segundo texto é a tradução em francês e em crioulo francês do *Conto Colibri* na versão de Lafcadio Hearn (Grécia, 1850-Tóquio, 1904). Este, antes de ir para o Japão, passou pelas Antilhas, recolhendo contos orais. [26]

— Georges Gratiant apresenta dois contos tradicionais da Martinica que recolheu, e os traduz para o francês.

— Os poemas de Césaire são: "pour l'Aube" e "Histoire de vivre". O primeiro poema entrará no volume *Les Armes miraculeuses* (Gallimard, 1946), mas não o segundo.

— "O reino do maravilhoso" é a citação de um trecho do livro de Pierre Mabille, já publicado (*Le miroir du merveilleux*. Sagittaire).

— O texto de Suzanne, "Miséria de uma poesia", é um ataque feroz ao poeta John Antoine-Nau (escritor francês nascido em São Francisco, Estados Unidos, em 1860, e vencedor do prêmio Goncourt de 1908). E sem medo de escandalizar, ataca o que chama *literatura de rede*, os parnasianos franceses (Leconte de Lisle, José Maria de Hérédia, ambos nascidos em ilhas, o primeiro na Reunião e o segundo, em Cuba) e ainda Francis Jammes, terminando com a frase que será retomada por quase todos de *Tropiques*: *a poesia da Martinica será canibal, ou não será*.

— O texto seguinte, sem indicação de autor, faz a resenha de um livro publicado no Canadá (*Arte e catolicismo*) do dominicano francês, Marie-Alain Couturier (1897-1954), igualmente pintor e

defensor da arte contemporânea na construção de novas igrejas, recusando frontalmente o academismo. O final do artigo pode ser uma indicação da possível autoria de Suzanne. As últimas frases são: *Em resumo, com limites dos quais advinha-se a origem. Mas também uma certa audácia. Lucidez. Um bom livro*.

— A resenha seguinte, também sem indicação de autor, sobre o texto de Thierry Maulnier e o Surrealismo, intitulada "A respeito da Introdução à poesia francesa" é uma seleção de enxertos com um final bastante agressivo: *Nada tolo. Odeio as fomes que capitulam em plena colheita.* Mais uma vez o tom parece ser o de Suzanne Césaire.

— A série seguinte, intitulada "Documentos" aborda diferentes temas, o que sugere uma exploração nas reservas da velha Biblioteca Schœlcher, [27] de Fort-de-France:

a) os feiticeiros a partir de um livro do final do século XIX, *Recueil des contes populaires de la Sénégambie*. Paris, Ernest Leroux éditeur, 1885;

b) lista de enigmas [28] e provérbios numa poética de reescritura da oralidade tradicional e

c) contos de animais.

— O texto final, de René Ménil, é uma total surpresa, desestabilizando qualquer leitor : um conto fantástico sob a forma de uma carta, escrita à moda do século XVII, em que o Destinador emprega o *vous* dirigindo-se a um *caro amigo*, não nomeado. Este surge como Dom Quixote a cavalo e empunhando uma lança no alto de um morro, desce até à *imensa catedral* de um burgo da Martinica, Gros-Morne. Ironia e pastiche, alegoria e simbolismo, tudo se conjuga num texto imprevisto em que o muito sério Ménil revela uma faceta humorística de *trisckter*. A frase final é: *Mas, sabei-o, não escapareis mais, desde então, à injunção trovejante do vosso desejo armado. Já disse demais. Adeus.* A carta, meio paródica, meio séria, dirige-se evidentemente a Aimé Césaire.

— Notícias são três:

a) a fundação em Port-au-Prince (Haiti) de um Instituto de Etnologia, com a pergunta final: *quando veremos aí bolsistas da Martinica*?;

b) o congresso pan-americano em Port-au-Prince no mesmo mês de janeiro de 1942 e

c) a exposição de André Masson, em Baltimore (USA), com uma conferência sobre as origens do cubismo e do surrealismo.

— Errata.

O número é particularmente interessante para quem pretender trabalhar sobre reescritura literária da oralidade tradicional.

— Nº V, *Tropiques*, abril 1942, 71 p.

Sumário:

1. Aimé Césaire: "En guise de manifeste"
2. Aristide Maugée: "Aimé Césaire, poète"
3. René Ménil: "Laissez passer la poésie"
4. Lucie Thésée: "Beau comme..."
5. René Ménil: "Couleurs d'enfance, couleurs de sang"
6. André Breton: "La lanterne sourde"
7. "Jeu surréaliste", sem indicação de autor
8. Suzanne Césaire: "Malaise d'une civilisation"
9. Aimé Césaire: "Vues sur Mallarmé"
10. Léo Frobenius: "Que signifie pour nous l'Afrique?"

Breve resumo crítico:

— O primeiro texto, um poema dedicado a André Breton, marca a adesão oficial de Césaire e do grupo de *Tropiques* ao Surrealismo. O excerto em questão será anexado à segunda versão do *Cahier d'un retour au pays natal*, publicada em janeiro de 1947, em Nova York, pela editora Brentano's. Ernstpeter Ruhe define a obra de Césaire como "*mobile*" (= móvel), cada texto ou poema sendo rescrito em várias versões, ao longo do tempo.

— Aristide Maugée analisa passagens do *Cahier*. O artigo apresenta uma epígrafe tirada de Rimbaud: *o poeta é realmente ladrão de fogo...* A primeira frase é: *Nasceu-nos um poeta. Depois de um século de conformismo e de vazio poético*. Maugée já assinara uma primeira tentativa de leitura de passagens do *Cahier* de 1939: ver artigo anterior "Note sur la poésie: poésie et obscurité."

— O texto de René Ménil, "Deixai passar a poesia..." é um ataque em regra à burguesia de cor da Martinica, dividido em nove partes e, ao mesmo tempo, um poema em prosa. Anuncia a descoberta da *mina minada*, *o humor*. *Anunciamos a chegada do humor às Antilhas*. Dirigindo-se com ironia ao *meu colonial amigo*, evoca um passeio coletivo à floresta de Absalom através do jogo surrealista do *belo como*: [29] *... belo como o encontro na floresta antilhana, no coração de uma clareira iluminada por uma fina luz sangrenta, de um canibal e de uma*

mulata[**30**] *de tez de cinza*, o que retoma um texto anterior de Suzanne Césaire, repetindo-lhe a frase sem indicar a fonte: *A poesia da Martinica será canibal. Ou não será*, apenas com mudança da pontuação. A frase final —*Deixai passar nas Caraíbas tumultuosas, à altura do gavião, a voz total, mortal, exaltante da poesia* — retoma e sintetiza o início do *Cahier* em que o narrador descreve as Antilhas em voo planado de um grande pássaro que desce progressivamente à terra, numa espécie de zoom cinematográfico.

— Lucie Thésée, no texto seguinte, joga o jogo adotado pelos surrealistas do *belo como...* em 16 frases. Na verdade, os Surrealistas se inspiram de um trecho do célebre poema em prosa, *Les Chants de Maldoror*, sobretudo canto VI, de Lautréamont, publicado em 1869. O que interessa constatar é que o grupo de *Tropiques* está a reler Lautréamont, sob a ótica de Breton, o que aparecerá de forma espetacular no nº duplo 6-7, o número seguinte, de fevereiro 1943.

— René Ménil, em "Cores de infância, cores de sangue", apresenta um longo poema em prosa, de quase três páginas e meia, em torno dos seus sonhos. O título "Cores de infância, cores de sangue" retorna como fecho do poema.

— "A lanterna surda", poema em prosa de André Breton tem a seguinte dedicatória: *a Aimé Césaire, René Ménil, Georges Gratiant, a quem devo uma tarde inesquecível*. Se a dedicatória é uma alusão ao passeio coletivo na floresta tropical de Absalom, as mulheres desapareceram sintomaticamente (Suzanne, Jacqueline, Helena), o que de certa forma é bem característico de Breton.

— *Querem ouvir a voz do oráculo*?: a pergunta abre a descrição do jogo surrealista do *cadavre exquis* (=*cadáver delicioso*) que os tradutores apressados no Brasil e em Portugal traduzem erroneamente, ignorando os falsos amigos entre as duas línguas (o português e o francês), por "cadáver esquisito", seguida de uma série de quinze exemplos. A tradução *cadáver esquisito*, tão disseminada, além de não corresponder ao sentido, em francês, de *exquis* (nem aliás, em espanhol de *esquisito*), destrói completamente a conotação gastronômica da frase inicial: *le cadavre exquis boira le vin nouveau*.

— Em "Malestar de uma civilização", Suzanne Césaire retoma a distinção do seu texto inicial (cf. *Tropiques* I, de abril de 1941)

aplicando a análise de Frobenius à Martinica. A última frase é voluntarista: *Esta terra, a nossa, só pode ser o que queremos que ela seja*.

— O texto de Césaire retoma a leitura de Mallarmé, destacando o paradoxo fundador: *uma gigantesca aventura intelectual, à margem de uma deficiência física* e, de forma muito criativa do ponto de vista crítico, destaca curiosas analogias entre o poema de Mallarmé com o conto de Villiers de l'Isle Adam, *Véra*. O leitor surpreende-se com a qualidade e a erudição de Césaire numa revista dirigida essencialmente a jovens estudantes de uma pequena cidade colonial numa periferia americana: o artigo é relativamente longo (9 páginas).

— O último texto, "O que significa para nós a África?", junta uma introdução, sem indicação de autor, com uma longa citação de Frobenius (*Histoire de la civilisation africaine*, 1933, NRF). Provavelmente de Suzanne.

Errata: todas as gralhas corrigidas são do poema inicial de Césaire.

— Nº duplo VI-VII, *Tropiques*, fevereiro 1943, 65 p.

Sumário:

1. René Ménil: "In memoriam"
2. Aimé Césaire: "Isidore Ducasse, comte de Lautréamont"
3. Lautréamont: "Extraits"
4. René Ménil: "Le dictateur"
5. Aimé Césaire: "Poèmes"
6. Lucie Thésée: "Où va tomber la terre?"
7. René Hibran: "Le problème de l'art"
8. A. Jean-Philippe: "Réflexion sur quelques phénomènes de mimétisme"
9. René Ménil: "Notes sur Mallarmé"
10. Georges Gratiant: "La fortune d'un rêve"

Aristide Maugée: "Revue des revues"

Breve resumo crítico:

— No interior da revista, com o subtítulo, "Aquele que chamávamos o mestre", René Ménil presta homenagem, em nome da redação, a Jules Monnerot, falecido no ano anterior (Fort-de-France, julho de 1874 — setembro de 1942), obrigado a suspender todas as suas atividades públicas sob o regime do Almirante Robert. Advogado, professor de filosofia e jornalista, Jules Monnerot é o

fundador do Partido Comunista da Martinica e do jornal *Justice*. Último parágrafo do elogio fúnebre: *Se a vida tem um sentido, ele existe na morte. Logo que apareceu a morte, esta existência que se simplificava até à lenda, se decantava ainda mais para traçar, como pelo fogo do espírito, a estrada, única, da nossa dignidade.* Em nota de pé de página, Ménil deseja que um estudo sério fixe a trajetória e *o papel considerável que este professor de civismo verdadeiro, este advogado brilhante, este político humano, este historiador da nossa miséria colonial, representou na geração dos Grandes republicanos*.

— Texto muito importante de Césaire sobre Lautréamont em 19 curtos parágrafos, com subtítulo que retoma o jogo da comparação inédita e surpreendente: *A poesia de Lautréamont, bela como um decreto de expropriação*. Com frases que se tornaram muito conhecidas: *Príncipe severo das contorções*, *Príncipe fulgurante das cesarianas*, [**31**] *Deu nascimento, como seu fruto natural, à lógica do absurdo e ao grotesco da lógica. O primeiro a compreender a inquietante demiúrgica inversão da lógica*. O artigo confirma a importância da leitura de Lautréamont pelo grupo. A leitura de Césaire parte, de certa forma de um poema de Breton e desenvolve-se, de forma original, a partir da imagem positiva (*sic*) do vampiro. [**32**]

— Pequena antologia de *Les Chants de Maldoror*, com citação de passagens tiradas de: a) o prefácio; b) o hino ao polvo (canto II); o hino ao piolho (canto II); a dualidade do ser (canto VI); a morte de Mervyn (canto VI) em longa citação, artigo com 4 páginas e meia.

— Delicioso conto surrealista de René Ménil, intitulado "O ditador". Amante de trevos de 4 folhas e habitando uma torre, o personagem central desvela desde a primeira frase o seu aspecto inquietante-grotesco: *O ditador caminhava na pradaria. Sem muito pensar, colhia trevos de 3 folhas e, sem muito pensar, seja pela saliva, seja por discreta sutura, seja por hábil dissimulação, fazia trevos de 4 folhas*. O conto incorpora discursos do ditador sobre seus projetos. Última frase: *O trevo, no céu, se tinha acentuado com luz florescente, e dir-se-ia, hipnótica. O ditador, no elevador, esmigalhava entre os dedos um falso trevo natural de 4 folhas que colhera num dos jardins suspensos da torre de marfim*.

— Os poemas de Césaire, neste número, são: "*Entrée des amazones*" (Entrada das amazonas), dedicado a Pierre Aliker e não retomado posteriormente; "Fantômes à vendre" (Fantasmas à venda), dedicado a Georges Gratiant e igualmente não retomado

posteriormente; "Femme d'eau" (Mulher d'água) e "Tam-tam de nuit" (Batuque noturno), ambos retomados na edição de 1946 de Gallimard (*Les Armes miraculeuses*).

— Lucie Thésée assina um longo poema em prosa, "Onde vai cair a terra?"

— René Hibran, magrebino, nascido em Túnis em 1912 e chegado à Martinica no início dos anos 40, é, então, diretor da *Ecole d'Arts appliqués* de Fort-de-France que abre as portas no mesmo ano de 1943: o seu texto "O problema da arte na Martinica. Uma opinião" repete a desoladora constatação sobre a pobreza artística e cultural da ilha. Primeira frase: *Quem se interessa por arte, quando chega de barco à Martinica, espanta-se por não existir arte local ou tão pouco, tão reduzido nas suas manifestações*. Fim do último parágrafo sobre o habitante da Martinica: *Uma estética étnica permitiria apaziguar um conflito interior que o torna estéril, libertando-o, ao tomar consciência da sua verdadeira personalidade, desenvolvendo-se do ponto de vista artístico seguindo a sua 'nuance' sem de nada abdicar, nem das diferentes contribuições que nele existem*. Repete-se assim, dois anos mais tarde, o mesmo diagnóstico do primeiro texto de *Tropiques*, de 1941 sobre a miséria cultural da Martinica.

— O texto "Reflexões sobre alguns fenômenos de mimetismo" abre-se com duas citações de Diderot (*Le rêve d'Alembert*) e de Flaubert (*Saint Antoine*) explorando a contiguidade aparente dos reinos na natureza: a) as flores-insetos; b) os animais-flores; c) o animal-homem (em particular a *manta religiosa*, o *Bernard-l'hermite*, [33] o *sapo de mar*). No final, distingue mimetismo defensivo e agressivo. Termina com uma citação de Novalis: *A natureza tem espírito, humor, fantasia etc. Há caricaturas naturais entre os animais, as plantas. A natureza divertiu-se sobretudo no reino animal: aí se mostra absolutamente humorística*.

Artigo nunca citado pela crítica e que pode ser útil aos tradutores e leitores da poesia de Césaire: pode explicar, de certa forma, o seu gosto pela metamorfose e a sua fascinação pelas enciclopédias de botânica.

— René Ménil com "Notas sobre Mallarmé" retoma um diálogo interno da revista — sobretudo com Césaire — sobre a poesia francesa contemporânea. [34] A última parte é voluntariamente polémica: *Mallarmé no ápice de uma história em que alguma coisa podia*

ainda ser feita por reflexão./Suprema poesia./ Mallarmé tão perto de fazer o grande salto, para. E Ménil termina as suas notas articulando Mallarmé a Breton, como aquele que não estancou na sua trajetória.

— Georges Gratiant assina um conto surrealista, "Fortuna de um sonho", escrito em "abyme"(ou seja, com uma história dentro de outra história) na 3ª pessoa, superpondo tempos e espaços diferentes. Primeira frase: *E Melânia nos contou isso:...* Um adendo, igualmente na 3ª pessoa, conta que Melânia recebeu uma carta, de um certo Vilo H., habitante da rua Schœlcher de Caiena (capital da Guiana francesa). Finalmente um Jornal — *La Dépêche coloniale* (=o Correio colonial) — noticia a prisão de um terceiro homem preso na rua "Bons-Enfants", acusado de roubo numa joalheria. O conto de Gratiant é um exemplo típico de conto surrealista onde a ação atravessa vários tempos e espaços.

— Sob assinatura de Aristide Maugée, a *Revista das revistas* e *Correspondências* dá conta de vários eventos e novidades:

a) a difusão da revista *Tropiques* nas Antilhas e no continente americano (*grandes vozes amigas nos dizem o seu afeto e a sua simpatia, para além do mar das Caraíbas, em Cuba, Curaçao, México, Nova York*);

b) no México, anúncio da *Antologia de mitos, lendas e contos populares da América*, projeto de Benjamin Péret;

c) publicação, em Cuba, da tradução em espanhol do *Cahier d'un retour au pays natal*, por Lydia Cabrera, ilustrada por Wifredo Lam e precedida por um prefácio assinado por Benjamin Péret, do qual são citados quatro parágrafos. [**35**] Citamos o último: *Tenho a honra de saudar aqui o primeiro grande poeta negro que rompeu todas as amarras e avança sem se preocupar com nenhuma estrela Polar, com nenhum Cruzeiro do Sul intelectual, guiado apenas pelo seu cego desejo...*

d) longo texto anunciando a exposição de gouaches de Wifredo Lam em Nova York, acompanhado pelo texto de Pierre Mabille, datado de Havana, 4 de agosto de 1942;

e) de Nova York, artigo importante de André Breton, na revista que dirige: *Prolegômenos ao 3º manifesto do surrealismo* e

f) na mesma revista de Nova York, um poema em prosa de Breton: *Pequeno intermezo profético.*

— Na última página da revista *Tropiques*, anúncio da exposição — já realizada — de René Hibran, em Fort-de-France, em dezembro de 1942.

— **Nº duplo VIII-IX, *Tropiques*, outubro 1943, 65 p.**

Sumário:

1. Aimé Césaire: "Maintenir la poésie"
2. Charles Duits: "Poèmes"
3. Aimé Césaire: "Poème"
4. Suzanne Césaire: "1943: le Surréalisme et nous"
5. Jorge Cáceres: "Poema"
6. René Ménil: "Evidences touchant l'esprit et sa vitesse.
7. F. Laurencine: "Faune et flore de l'inconscient"
8. S. Jean-Alexis: "Note sur le hasard"
9. Lucie Thésée: "Poème"
10. Georges Gratiant: "Volcan éteint"
11. Armand Nicolas: "La traite des nègres"

Breve resumo crítico:

— Aimé Césaire abre o número invocando sucessivamente os poetas Baudelaire, Rimbaud, Breton, Valéry, Claudel (*nunca tão fulgurante quando cessa de ser católico*). Na última frase, soam, ao mesmo tempo, o espírito de Lautréamont e a inversão da punição de Prometeu pela sua *hubris*: *E pretendemos, fieis à poesia, mantê-la viva: como uma úlcera, como um pânico, imagens de catástrofes e de liberdade, de queda e de nascimento, devorando sem fim o fígado do mundo*.

— De Charles Duits (1925 — 1991) são publicados dois poemas, "Matin de la chaleur" e "Le chimiste". Duits, também pintor, é muito jovem, 17 anos na época, estudante na Universidade de Harward (Estados Unidos) e colaborador da revista franco-americana *VVV*, dirigida por Breton e o pintor David Hare. A revista surrealista, criada em Nova-York, teve apenas 4 números de 1942 à 1944.

— Poema de Césaire: "Avis de tirs". Será o primeiro poema do volume *Les Armes miraculeuses* (Gallimard, 1946)

— Suzanne Césaire, com uma epígrafe de um poema do marido ainda em redação, "Batouque", publica um texto crítico sobre o grupo de *Tropiques* e o Surrealismo. A última frase é: *Surrealismo, corda esticada da nossa esperança*, que remete à imagem do funâmbulo que caminha ou dança sobre um cabo ou uma corda. A imagem do funâmbulo já apareceu anteriormente num dos primeiros textos de Suzanne.

— De Jorge Cáceres, um dos chefes de fila do surrealismo chileno e editor da revista de Santiago, *Leit-motiv*, um seu poema em espanhol com sua tradução em francês, assinada por R. Durand.

— Ménil assina "Evidências referentes ao espírito e à sua rapidez", dividido em 14 partes, geralmente curtas, em que aborda: o espírito e o inconsciente, a lógica da imagem é a lógica do absurdo, o todo está no todo, a rapidez do espírito, a multiplicação dos poetas malditos, a vidência poética, *o pensamento é bio-lógico ou não é*, a clareza não está nos objetos, o irracional tem a sua luz *diferente*, o inconsciente coletivo está no inconsciente individual e vice-versa, a tensão poética se mantém pelo movimento metafórico, *o espírito rápido é o espírito-rei*, a metáfora é um meio de conhecimento do mundo e do homem. A última frase: *o último destino da poesia sendo o de se multiplicar, dialecticamente, em força nua da multidão*.

— "Fauna e flora do inconsciente", de Franck Laurencine (1906 — 1956), tem como subtítulo "estudo de textos automáticos: *Le poisson soluble* de André Breton."

— "Nota sobre o acaso" (e não *azar* como traduziria em português um apressado) aborda a noção surrealista do "acaso objetivo". Primeira frase: *o acaso, noção espantosa*. Última frase: *por tudo isso acreditamos que a definição mais aceitável do acaso é a que propõe André Breton no* Amour fou: *o encontro de uma necessidade externa e de uma finalidade interna, ou ainda: 'a forma de manifestação da necessidade externa que abre caminho no inconsciente humano*'.

— De Lucie Thésée, poema intitulado simplesmente "Poema".

— De Georges Gratiant, poema intitulado "Vulcão extinto." O vulcão é um elemento geográfico característico da paisagem antilhana. Há dois vulcões importantes: a montanha *Pelée*, na Martinica e *La Soufrière*, na Guadalupe. Dois vulcões de tipos diferentes e que aparecerão no imaginário e em toda a poesia antilhana francófona, um que explode e destrói (dito *peleano*), outro *materno*, segundo, mais tarde, Daniel Maximin, que fertiliza a terra (*La Soufrière*).

— Aos poemas do jovem Charles Duits publicado na revista nova-iorquina *VVV*, articula-se o texto, fruto muito provavelmente de pesquisa na Biblioteca Schœlcher, de um outro jovem, também nascido em 1925, sobre o *Tráfico dos negros*, assinado por Armand Nicolas, futuro historiador da Martinica e futuro secretário geral do

PC da Martinica. Texto dividido em partes: *Introdução, Sítio de tráfico: a origem dos escravos, Métodos de compra, O martírio da África, A rota para a escravidão*.

— A Errata do nº 8-9 será publicada no volume seguinte.

— Em maio de 1943 a revista é proibida de circular: a censura oficial de Vichy fecha a publicação.

— Nº X, *Tropiques*, fevereiro 1944, 87 p.

Sumário:

1. Aimé Césaire: "Panorama"
2. Aimé Césaire: "Introduction à un conte de Lydia Cabrera"
3. Lydia Cabrera: "Bregantino, Bregantin (conte nègre-cubain)"
4. Victor Brauner: "Du fantastique"
5. René Ménil: "Poème"
6. Lucie Thésée: "Préférence"
7. Aimé Césaire: "Intermède"
8. E. Nonon: "La faune précolombienne des Antilles françaises"
9. Henri Stehlé: "Les dénominations génériques des végétaux aux Antilles françaises. Histoires et legendes qui s'y rattachent"

Breve resumo crítico:

Primeiro número da revista depois da proibição de circular e depois do fim da "Dissidência", ou seja, o fim do regime de Vichy nos territórios franceses da América. O nº 10 de *Tropiques* não apresenta nenhum texto de Suzanne Césaire.

— Em "Panorama", curtos parágrafos (21 ao todo) enquadram uma citação *forte* de Michelet sobre o Renascimento francês tardio e descreve a situação atual da Martinica que impede o Renascimento da ilha. Primeira frase: *Este país sofre de uma revolução recalcada*. A última frase: *Este sangue a revigora ou estrangula*.

— "Introdução a um conto de Lydia Cabrera", [36] assinada por Césaire, precede a tradução em francês do conto negro-cubano "Bregantino, Bregantín", traduzido do espanhol por Francis de Miomandre.

— Victor Brauner (Romênia, 1903-Paris, 1966) reproduz a apresentação da sua exposição de pintura com o projeto de uma montagem de seus objetos de escultura juntamente com atores. Evidentemente, os leitores da Martinica deverão imaginar a exposição intitulada "Sobre o fantástico".

— René Ménil publica um longo poema em prosa. A primeira frase: *Colhíamos injúrias do chão para com elas fazermos diamantes.*

— Lucie Thésée publica um poema em prosa intitulado "Preferência."

— Césaire publica um intermédio teatral com o consultante, quatro oráculos, vozes, o Mestre de cerimônia e o Clown, sob o título *Et les chiens se taisaient...*, drama, uma das muitas etapas preparatórias do longo poema dramático conhecido por este nome e que será publicado no volume *Les Armes miraculeuses* (de 1946).

— Um longo artigo, de onze páginas, sobre "A fauna pré-colombiana das Antilhas francesas."

— Um muito longo artigo, de 35 páginas, "As denominações genéricas dos vegetais nas Antilhas francesas", com o subtítulo "Histórias e lendas", dividido em várias partes: Denominações genéricas populares; Vestígios caraíbos; Contribuições europeias; Denominações hindus; Denominações genéricas científicas; Aulet e os nomes caraíbas; Raízes gregas ou latinas; Coincidências greco-latinas e crioulas; Papel da ecologia; Nomes celtas; A ciência da Arábia feliz; Contribuição hindu e malaia; Homenagem à divindade; O elemento humano nas denominações racionais; Mecenas e protetores das ciências; Governadores, embaixadores e humanistas; Médicos e farmacêuticos; Lineu e Jussieu; Honra aos agrônomos; Evocação dos exploradores; Religiosos botânicos; Testemunhos de reconhecimento aos precursores; A lenda caraíba da mandioca; Os grandes exploradores e os eruditos sedentários; de Flacourt, Bougainville e Dumont-d'Urville; Centros de irradiação intelectual; Histórias e lendas do café. O artigo, nunca citado, pode ser muito útil para o tradutor de textos antilhanos do francês para o português.

— Errata do nº anterior.

— Nº XI, *Tropiques*, maio de 1944, 64 p.

Atenção: a numeração das páginas muda e passa a ser sequencial em relação ao nº anterior. A revista passa a ser editada pela *Imprimerie officielle*.

Sumário:

1. Etiemble: "L'idéologie de Vichy contre la pensée française"
2. Aimé Césaire: "Lettre"
3. André Breton: "Un grand poète noir"

4. René Ménil: “Situation de la poésie aux Antilles”
5. Aimé Césaire: “Poème”
6. René Ménil: “La dernière insurrection”

Les livres. Les revues.

Breve resumo crítico:

O número 11 de *Tropiques*, como o anterior, não apresenta nenhum texto de Suzanne Césaire. O ano de 1944 é importante porque o casal Aimé-Suzanne Césaire, a partir do verão, passa mais de seis meses no Haiti, deixando os filhos com as avós (paterna e materna) em Fort-de-France. Césaire é convidado para um colóquio internacional e uma série de conferências. A Dissidência antilhana já terminou, o que explica a violência crítica dos dois primeiros textos.

— Transcrição da conferência de René Etiemble (1909-2002) feita em Fort-de-France, sob a presidência do novo Governador francês, a 6 de março de 1944. Última frase: *Sabemos em todo caso que os homens fazem a sua história, que esta República renovada será em grande parte o que quisermos que ela seja; basta que a nossa vontade seja lúcida e estejamos prontos, por ela, a todos os sacrifícios que ela poderá vir a exigir de nós.*

— “Carta aberta à Monsenhor Varin de la Brunelière, bispo de Saint Pierre e de Fort-de-France”. O texto tem uma epígrafe, tirada de Bernanos: *Todos esses pios personagens comiam juntos o preço do negro* (*Nous autres Français*). [37] O texto é um ataque vigoroso à política da Igreja diante da escravidão, defende a conferência de Etiemble, faz o elogio de Victor Schœlcher, um *ateu* que a Igreja combateu. A última frase é irônica: *Só me resta, Monsenhor, pedir que creia no meu profundo arrependimento.* Segue-se a data: 5ª feira, 20 de abril de 1944.

— “Martinica encantadora de serpentes. Um grande poeta negro” é o prefácio que André Breton acaba de escrever para a primeira edição bilingue francês-inglês do poema *Cahier d’un retour au pays natal*, a ser publicada pelas *Editions Hémisphères* e que será reproduzida posteriormente pela edição de Présence Africaine, de 1956. A primeira frase recorda *Abril 1941*. A última frase: *A palavra de Aimé Césaire, bela como o oxigênio nascente*. O texto descreve a surpresa de Breton ao descobrir, na sua chegada à Martinica, o poema de Césaire na vitrine de uma lojinha do centro de Fort-de-France.

— René Ménil refaz o panorama literário da Martinica: "Situação da poesia nas Antilhas." Primeira frase: *Todo renascimento põe na ordem do dia a velha querela do fundo e da forma*. O fim do texto aborda o romantismo: *O romantismo antilhano aí está com sua nova concepção da beleza crioula*. E resume: *Romantismo antilhano: movimento cultural do povo antilhano tomado convulsivamente pelo sentimento da sua própria vida. Concebido em 1932 em 'Legítima defesa', esse movimento só foi efetivamente desenvolvido em 1940, de modo insólito, por voluntária sugestão poética. Foi constantemente orientado por meio de técnicas seguras, vindas das ciências humanas, tais como a psicanálise, o materialismo histórico, a etnografia. O mestre operador desta revolução foi Aimé Césaire*. O texto revela claramente a face de Ménil, ideólogo marxista.

— O poema em questão de Césaire é ainda um trecho de *Et les chiens se taisaient* (ato I).

— "A última insurreição" é um magnífico exemplo de conto surrealista de René Ménil, narrado na primeira pessoa. Uma "*cabeça cortada*" [38] — no caso feminina — é jogada no meio dos negros de uma aldeia fantástica denominada "Rivière-aux-écailles" (= Rio das Escamas). A cabeça é de Méloré, a amada do narrador. Num pátio pendem três cadáveres — igualmente femininos — enforcados, e um eles sorri. Numa assembleia secreta, se reúnem dois padres e duas mulatas sob o olhar intruso do narrador, *voyeur*. Este, saindo do labirinto secreto, encontra a seguir uma mulher de uma beleza terrível com quem faz amor. Ela insinua que Méloré não amava o narrador: *é a liberdade de espírito que ela procurava nos teus braços. E mais ainda, talvez ela pensasse no outro enquanto te beijava*. No final, sob os faróis/holofotes que iluminam o céu, ela propõe: *vamos ver como dorme a cidade*. O conto lembra o clima de um filme de Dalí ou de Buñuel. É uma das joias escondidas, a meu ver, de *Tropiques*, e o conto surrealista apresenta a outra face de Ménil, poeta em prosa.

— A resenha sobre "Os livros" é precedido por dois parágrafos, sem assinatura e em itálico, apresentando Georges Bernanos: *As ideias de Bernanos... melhor do que as ideias de Bernanos, seria necessário falar dos temas de Bernanos. Todos os conhecem: tema da burguesia parasita, tema do dinheiro-rei, tema da civilização mecânica, tema da demissão das elites, tema da honra cristã, tema da velha França, tema da caridade em marcha, tema da grande conspiração dos medíocres, tema do 'realista', tema da igreja, tema*

de Maurras e... Tudo isso é retomado e desenvolvido pela 'Carta aos Ingleses' com uma paciência exemplar, uma bonomia terrível, uma força admirável. [....] ...as páginas nas quais ele analisa implacavelmente os dois grandes fenômenos que dominam a história moderna: a subida e a traição da burguesia. O texto pode ser de Ménil, o ideólogo, ou de do próprio Césaire, seguido de três enxertos, como uma pequena antologia de Bernanos, apresentados da seguinte maneira: a) *citemos*; b) *e eis aqui agora a traição da burguesia* e c) *e o mecanismo desta traição é admiravelmente desmontado: hipocrisia, egoísmo, rancor*.

— Seguem-se enxertos de George (sic) Gorse, "Dimensões da guerra" acompanhado de "Sobre heróis e chefes", textos apresentados da seguinte maneira: "dois ensaios muito inteligentes e admiravelmente escritos". O primeiro foi impresso ainda em Beirute (imprensa do jornal francófono *La Syrie et l'Orient*, de 1943). A resenha termina com a observação: *demonstração de um enxerto impressionante de 'Le gai savoir'* (= A Gaia ciência) *que prova claramente (se ainda fosse necessário) a filiação Nietzsche-Hitler: 'o Estado militar aparecerá como o último meio para manter as grandes tradições, o tipo superior do homem, o duro. As concepções que eternizam a inimizade e as distâncias sociais dos estados podem aí encontrar a sua sanção, por exemplo, o nacionalismo, o protecionismo aduaneiro*?'

Faz-se ainda a resenha de um terceiro ensaio de George Gorse, intitulado "Nossa paz" (editado em francês, no México, em 1941). A resenha, sempre sem indicação de autor, assim termina: *Veem-se os limites do livro: livro reformista porque 'possibilista', mas livro lúcido, corajoso, prático; livro básico para discussões no futuro. Útil ainda talvez porque nos faz compreender a urgência da Revolução*. Interessa notar ainda a troca de informações que circula, através de *Tropiques*, com o final do bloqueio naval.

— A secção "As revistas" apresenta a revista *Hémisphères*, circulando em Nova York, sob a direção de Yvan Goll. A revista dedicara o seu nº duplo 2-3 unicamente às Antilhas. Um dos artigos é justamente "*Descoberta de Tropiques*" (sic), o outro sendo a retomada do texto de Breton sobre *Um grande poeta negro*. A revista de Goll [39] faz alusão a Cuba, Haiti, Porto Rico, Guadalupe, Martinica, Trindade e reproduz quatro desenhos de Masson, *inspirados pela mulher e a floresta da Martinica* (sic).

Número sem errata.

— **Nº XII, *Tropiques*, janeiro de 1945, 68 p.** (em numeração agora contínua em relação ao número anterior e impressão realizada pela Impressa do Governo, *sic*.)

Sumário:

1. Aimé Césaire: "Georges Louis Ponton"
2. Aimé Césaire: "Poésie et connaissance"
3. Pierre Mabille: "La Jungle"
4. René Ménil: "Introduction à 1945"
5. Francis Picabia: "Poème"
6. Lucie Thésée: "Poème"
7. A. Carpentier. Revue des revues.

Breve resumo crítico:

Note-se inicialmente que a revista, impressa agora na Imprensa oficial do governo da Martinica, os títulos dos artigos, no corpo da revista, não correspondem exatamente aos do sumário e não há mais errata, embora esta seria, por vezes, necessária. Por exemplo, no sumário, Francis Picabia aparece simplesmente como *Picalia* (*sic*).

Neste resumo crítico transcrevemos os títulos, assim como aparecem no corpo da revista.

Note-se ainda: é o terceiro número sem nenhuma contribuição de Suzanne Césaire. Esta, de saúde frágil, está ocupada ainda pela maternidade e filhos.

— "Georges-Louis Ponton, Governador da Martinica": texto de homenagem de Césaire ao antigo governador da ilha (anterior ao regime de Vichy), falecido a 31 de julho de 1944. Primeira frase: *Ele tinha vindo entre nós, na hora do nosso maior desastre*. E ainda: *na verdade, nada o assustava. Nem mesmo a selva Martinica*. Último parágrafo: *Era porque, de vez em quando, no alto de um morro, um camponês, uma catana na mão, parava, tirava da testa a varíola do suor, sacudia seu velho cansaço e retomava o sulco com passo mais firme pensando que havia ainda, lá longe, para os lados de Fort-de-France e perto do* escritório, *um homem que, enquanto lá estivesse, evitaria o escândalo da Reação triunfante: Georges-Louis Ponton, um puro*.

— "Poesia e conhecimento": trechos do mais importante texto teórico de Césaire sobre poesia, extraídos de uma comunicação apresentada no Congresso de Filosofia, de Haiti. Opõe conhecimento científico e conhecimento poético. Seguem-se sete

proposições que são um resumo e uma clarificação do seu pensamento. Termina por uma definição do poeta: *O poeta é este ser muito antigo e muito novo, muito complexo e muito simples que, nos confins vividos do sonho e do real, do dia e da noite, entre ausência e presença, procura e recebe no estourar repentino dos cataclismos interiores a senha da conivência e do poder*.

— "A selva", de Pierre Mabille, com o subtítulo "Da importância adquirida pela crítica de arte na época contemporânea", com 15 páginas, apresenta a pintura contemporânea em Cuba, dividida em quatro partes: a) *da pessoa de Wifredo Lam*; b) *sobre acontecimentos singulares que tiveram lugar em Paris no início do século*; c) *de volta ao país natal* e d) *uma noite na planície de Haiti*, para terminar comparando a selva viva do mestiço Lam com a *selva sinistra em que um Fuehrer, inclinado sobre um pedestal, espia, ao longo das colunatas neogregas de Berlim, a partida de coortes mecanizadas, prontas, depois de terem destruído tudo o que existia de vivo, à destruírem-se por sua vez no paralelismo rigoroso de cemitérios sem fim*. Datado de Havana, maio 1944.

— De René Ménil, um novo texto teórico muito importante intitulado "O humor: introdução a 1945", a ser lido integralmente e em que destaca, na longa história do humor, sucessivamente, Sócrates, Lautréamont e Dada. E na poesia moderna e contemporânea: Baudelaire, Breton, Éluard, Langston Hughes e Césaire para exaltar *os tiros de salva do humor atroz*. Num parágrafo precedente descreve o humor camponês nas Antilhas: *No camponês antilhano, é preciso confessar, sempre existiu um humor que geralmente se ignora mas do qual se encontra a expressão quotidiana nas piadas e nas canções em que o negro se toma como alvo dos seus sarcasmos.*

— De Francis Picabia, **[40]** uma seleção de curtos poemas, com o subtítulo "Pérolas aos porcos": "Minha amiga", "Poema da Esperança", "Do outro lado", "A criança" e "Curiosidade."

— De Lucie Thésée, um poema e um conto intitulado "Profunda alegria".

— Na Revista das revistas: a) um longo texto de Alejo Carpentier, retirado da revista haitiana *Cahiers d'Haïti* de janeiro de 1944, intitulado "A evolução cultural da América latina" e b) um texto de Pierre Mabille, intitulado "Panorama haitiano", retirado da mesma revista, do número de março do mesmo ano.

Sem errata e, pela primeira vez, a indicação da tiragem de *Tropiques* do exemplar: 450 exemplares.

— Nº XIII-XIV, ***Tropiques***, **1945** (sem indicação de mês), **50 p.** (em numeração contínua em relação ao número anterior e impressão realizada pela Impressa do Governo, *sic*.). [**41**]

Sumário:

1. Aimé Césaire: "Hommage à Schœlcher"
2. V. Schœlcher: "Quelques textes"
3. Pierre Loeb: "Peinture"
4. Aimé Césaire: "Poème"
5. Suzanne Césaire: "Le grand camouflage"

Breve resumo crítico:

Sem indicação de mês (na verdade no segundo semestre de 1945), com o menor número de páginas da coleção (apenas 50), sem resenhas, pela primeira vez sem texto de René Ménil, [**42**] no retorno da longa temporada passada em Haiti pelo casal Césaire, com a maior tiragem da revista, ainda que bastante modesta, depois do final da II Guerra no Ocidente, [**43**] celebrado a 8 de maio de 1945, depois das sucessivas rendições dos exércitos alemães entre o final de abril e início de maio. Uma página está virada. O número é composto por cinco artigos, fechando com o mais longo texto de Suzanne Césaire, uma meditação poética a partir da geografia.

Os textos serão citados abaixo como aparecem no corpo da revista.

— "Homenagem a Victor Schœlcher", discurso pronunciado por Césaire a 21 de julho de 1945, no dia da festa tradicional do liceu de Fort-de-France dedicada ao "libertador" dos escravos. Poderia ser comparado com avaliações posteriores da figura histórica (Glissant, por exemplo, em *Le discours antillais*, de 1981) como o iniciador de um processo de assimilação à francesa. O último parágrafo é revelador do sentido realista de Césaire face à sua ilha: *Não lhe faltou nem mesmo, como se crê às vezes, pensar de forma lúcida, à moderna, as condições da liberdade: perceber que deixar o negro livre mas despojado num tête-à-tête anárquico com o colono rico, é entregar a liberdade negra a todas às aventuras de uma falsa democracia; que, onde não existe segurança econômica, a base da liberdade é nula, sem a qual ela tropeça, se rompe e vacila, fascinada pela sua própria queda, esmagada pelo seu próprio peso...* Esta conclusão, citada *ipsis litteris*, é precedida por um reflexão

— interessante — sobre a França, a metrópole: *Este é o muito alto ensinamento de Victor Schœlcher. Não é inútil meditar, creio eu, sobre a França na hora em que ela se inquieta pelo seu próprio destino e se interroga sobre o melhor meio de administrar os milhares de homens que vivem no que se convencionou chamar o Império. Victor Schœlcher é um homem atual em toda força da palavra. Nenhuma das qualidades que requer a gravidade do momento falta a Victor Schœlcher. Contra a timidez nos projetos, há um antídoto: o espírito de Victor Schœlcher. Contra a propensão à tirania, há um antídoto: o espírito de Schœlcher. Contra o preconceito e a injustiça, há um antídoto: o espírito de Victor Schœlcher*.

— Sem que apareça isso claramente no Sumário, sob o título *Victor Scholecher. Alguns textos*, é montada um dupla antologia opositiva que traz, à memória atual, o grande debate, ainda dos meados do século XIX, sobre a escravidão na França e sua abolição:

a) inicialmente, enxertos do próprio Schœlcher, tirados das suas publicações *Des Colonies françaises* e *Abolition de l'esclavage*, e ainda a discussão da citação apócrifa de Robespierre: *périssent les Colonies plutôt qu'un principe* (= morram as colônias antes que um princípio) e

b) a seguir, sob o título geral "Os que odiavam Schœlcher", surgem os textos, um deles francamente caricatural, [**44**] com os subtítulos "Alguns trechos do jornal *La Défense nationale*", "Schœlcher visto pelos escravagistas", "A contra ofensiva dos negreiros" e "Victor Schœlcher põe em guarda o viajante contra a camarilha dos proprietários de Plantações", reunidos em outra mini-antologia grotesca.

Para o leitor brasileiro, lembramos que a abolição da escravidão na França é feita no papel (e não aplicada) em 1793 durante a Revolução francesa, a abolição definitiva sendo só finalmente votada e oficializada, em 27 de abril de 1848 pelo governo provisório da IIª República, pela lei Victor Schœlcher.

— "A pintura e o tempo presente", conferência feita no Liceu Schœlcher a 2 maio de 1945, por Pierre Loeb. [**45**]

— "Poema" é ainda um excerto de uma das versões de *uma tragédia a ser publicada*. No caso, trata-se ainda de "Et les chiens se taisaient..."

— O texto de Suzanne Césaire, "A grande camuflagem", [**46**] ocupa uma posição estratégica. É o fecho de *Tropiques*. Seu marido

acaba de ser eleito *maire* de Fort-de-France, mandato que conservará até 2001.

Os colaboradores mais frequentes de *Tropiques* são:

1. Aimé Césaire com 25 textos assinados e mais 1, assinado conjuntamente com René Ménil sobre contos orais e ainda provavelmente outros textos sem assinatura assinalados anteriormente;
2. René Ménil com 14 textos e mais 1, assinado conjuntamente com Aimé Césaire sobre contos orais e ainda provavelmente outros textos sem assinatura assinalados anteriormente;
3. Suzanne Césaire com 7 textos e muito provavelmente mais 3 ou 4 resenhas sem assinatura assinaladas anteriormente;
4. André Breton com 6 textos;
5. Lucie Thésée com 5 textos;
6. Georges Gratiant com 3 textos;
7. Pierre Mabille com 3 textos;
8. Aristide Maugée com 3 textos;
9. Henri Stehele, botânico trabalhando na Martinica, com 2 textos sobre fauna e flora e
10. Georgette Anderson com 2 textos sobre comparação das artes (música e poesia).

4. *As metamorfoses do surrealismo a partir das Antilhas*

Para melhor descrever as influências e as irradiações que se cruzam, optou-se por apresentar a revista *Tropiques* a partir de duas perspectivas diferentes: inicialmente do ponto de vista antilhano e a seguir do ponto de vista dos que chegam como refugiados à América.

4.1. *A contribuição do trio fundador à revista* Tropiques

A revista desde o início abrigou uma grande diversidade de artigos desde que, de certa forma, estivessem ligados às Caraíbas e à América em geral. Já descrevemos a contribuição de Suzanne Césaire [47] e de René Ménil, em números anteriores de *Agulha*, cabe-nos agora destacar a contribuição de Aimé Césaire.

Creio que a descrição de cada número na sua diversidade e na sua evolução ao longo de três anos permite ao leitor de hoje fazer

uma ideia da contribuição de Césaire. Os três fundadores históricos de *Tropiques* não só possuem personalidades bastante diferentes como as suas trajetórias de criação e produção divergem.

A trajetória de Suzanne Roussi, Césaire pelo casamento, é curta e fulgurante como um raio: depois de sete textos (dos quais apenas o último é mais longo), concentrados num curto período, ela desaparece como escritora, ainda em vida. Suzanne anuncia temas que serão desenvolvidos por seus colegas masculinos, encontra fórmulas lapidares que serão retomadas por seu marido e amigos, assina a crítica mais radical nas resenhas de outros poetas em *Tropiques*. Escreve ainda uma peça de teatro inspirada num conto de Lafcadio Hearn, que foi representada em Fort-de-France, depois da guerra, mas cujo texto se perdeu: de certa forma, Suzanne antecede a virada de Césaire para o teatro que só se dará nos anos 60.

René Ménil é juntamente com Suzanne, o teórico de *Tropiques*, leitor dos alemães (no grupo, é o único que lê alemão) e ainda poeta em prosa de textos ao mesmo tempo ferozes, humorísticos e líricos. Como poeta, sempre em prosa e nunca em verso, é o herdeiro de uma dupla tradição: o romantismo alemão e a poesia da revolta francesa, de Rimbaud e Lautréamont. Depois da aventura coletiva de *Tropiques*, Ménil envereda por uma carreira de ensaísta, de formação marxista, fazendo a transição da sua geração para os ensaios de Fanon, de Glissant e seus seguidores do movimento da "antilhanidade". Discute e assina juntamente com o amigo Aimé Césaire sobre pelo menos dois temas fundamentais sobre literatura oral, humor e Lautréamont. Seria urgente traduzi-lo para o português e igualmente para o espanhol como reflexão importante sobre as problemáticas da descolonização e da identidade americana, nas suas múltiplas camadas de significação (e*n pâte feuilletée*, como diria Lévi-Strauss) e suas temporalidades divergentes. É o primeiro a publicar uma avaliação crítica de *Tropiques*, tanto do ponto de vista individual como coletivo.

Aimé Césaire, por sua vez, tem a trajetória mais longa e diversificada do grupo. Sua obra abarca poesia, teatro (quatro peças importantes, de cunho histórico, todas com diferentes versões), ensaio (crítico e histórico), discurso, tradução de poesia. Ele só não fez romance nem conto. Em *Tropiques*, ele abre a revista-laboratório a textos outros, inclusive sobre botânica. Sua curiosidade parece inesgotável e sua erudição revela-se sólida e muitas vezes espanta o

leitor francês ou estrangeiro. Aliás, cada leitor de Césaire constrói aos poucos, para seu uso particular, um glossário e um sistema interno de remissões. E esta trajetória literária coexiste ainda com a sua longa atividade política, ao mesmo tempo legislativa (na Assembleia francesa, em Paris) e executiva, como *maire* [48] de Fort-de-France durante décadas, além de ter fundado um partido político, o PPM (Parti progressiste martiniquais), depois da sua saída do PCF.

4.2. *A contribuição de André Breton à revista* Tropiques

A chegada de André Breton acompanhado por um certo número de intelectuais e artistas à Martinica, marcou *Tropiques* assim como os refugiados vindos de Marselha foram marcados pela descoberta sucessiva das ilhas (Martinica, Cuba e Haiti) de diferentes maneiras.

Breton ao descer à terra em Fort-de-France descobre a revista e o *Cahier d'un retour au pays natal* na sua primeira versão, discute e troca textos com os jovens redatores, conhece a floresta tropical, republica textos já publicados e oferece inéditos, escreve o que virá a ser o prefácio da 2ª edição do *Cahier* cujo texto, pronto em 1943, só sairá em Nova York por Bretano's em janeiro de 1947. O intercâmbio é portanto intenso, nos dois sentidos.

A leitura dos resumos dos diferentes números dará uma ideia das trocas entre Nova York e Fort-de-France. Pode-se resumir o intercâmbio da seguinte maneira:

a) o surrealismo, tal como Breton o concebe e dirige até então, torna-se também um fenômeno e um movimento "americanos", em suas diversas realizações com dinâmica e características próprias;

b) Breton entra em contacto direto com a pintura popular haitiana e a recriação popular de cultos africanos enraizados na América insular, descobrindo a terra que virá a ser a outra terra mãe mítica dos negros escravizados;

c) apesar dos esforços de Breton para manter uma estrita ortodoxia em língua francesa, surgem outros tipos de surrealismo que se expressam em outras línguas e às vezes até mesmo um mesmo poeta publica e se exprime em produção multilingue ou diglóssica;

d) os refugiados vindos de França entram, na América, em contacto com outros refugiados anteriores, vindos da Europa de Leste ou ainda com os refugiados da Guerra civil espanhola em especial em países como México, Argentina, Cuba;

e) no Brasil, a vinda muito precoce dos "futuristas" italianos preparou o terreno ao movimento nacional da antropofagia, desde os anos 20 do século passado, e este, por sua vez, preparou o terreno para a difusão do surrealismo entre nós e

f) o surrealismo de francês ao descobrir um antepassado numa figura impar e praticamente desconhecida até então, que se desenvolve em Montevideu entre duas línguas (uma em que escreve e outra, oculta, da sua infância de órfão de mãe) num curto período tempestuoso entre dois cercos (o de Montevideu e o cerco de Paris), depois de uma experiência de internamento num liceu na província francesa: Isidore Ducasse, conde de Lautréamont.

A diversidade do surrealismo vem sendo exposta pelo trabalho de Floriano Martins na *Agulha Revista de Cultura*.

NOTAS

1. O navio dispunha de um número muito reduzido de camarotes para passageiros, um dos poucos aliás era ocupado por Claude Lévi-Strauss e sua mulher.
2. A expressão é de Aimé Césaire e quem já sobrevoou as Antilhas de avião pode avaliar a justeza da metáfora.
3. No momento da criação de *Tropiques*, abril de 1941, do grupo, René Ménil e Aristide Maugée, ambos nascidos em 1907, são os mais velhos, com 34 anos. Césaire e Suzanne, nascidos respectivamente em 1913 e 1915, não completaram ainda 30 anos.
4. Consultar o texto de Ménil, *in Agulha* (março de 2022) com a análise da sua apreciação crítica fundamental: ela implica uma distanciação e uma autoanálise individual e coletiva, marcada pelo marxismo.
5. As assinaturas aparecem por ordem alfabética de sobrenome.
6. Refiro-me ao filme de Howard Hawks, *To Have and Have not*, traduzido no Brasil por "Uma aventura na Martinica". O filme foi lançado em outubro de 1944, com Humphrey Bogart (Harry Morgan), Walter Brennan (Eddie), Lauren Bacall (Slim), Dolores de Moran (Hélène de Bursac), Walter Molnar (Paul de Bursac), argumento de Jules Furthman e William Faulkner (*sic*), baseado em livro homônimo de Ernst Hemingway. No Brasil, o filme recebeu o nome *Uma aventura na Martinica*, enquanto, em Portugal, manteve-se o jogo do título inglês, *Ter e não ter*. À primeira vista, esta célebre obra de Hawks faz lembrar *Casablanca*, filme

do ano anterior, com que muitas vezes foi comparado. *Comparação que, evidentemente, não tem apenas que ver com Bogart. A ação situa-se, como a do filme de Curtiz, durante a guerra e numa zona sob administração francesa (Martinica), onde é possível a coexistência entre os esbirros de Vichy (detentores da* ordem*) e uma vasta fauna de refugiados. Como em Casablanca, um casal de refugiados (os Bursac) procura, por todos os meios, fugir para zonas livres. Como em Casablanca, Bogart começa por não estar em nenhum lado ('What are your simpaties?' pergunta-lhe o Capitão Renard — 'Minding my own business', responde Bogart) e acaba por arriscar a pele para salvar os resistentes. Como em Casablanca, o café tem um lugar central e é o lugar geométrico de toda a ação* (Apresentação da Cinemateca portuguesa, assinada por João Bernard da Costa). E como *Casablanca*, acrescento eu, há canções míticas no bar onde todos se reúnem, pontuando aliás de forma lírica a intriga central sobre o desaparecimento de uma grande soma de dinheiro. O filme, debaixo da sua aparência de ação e romance, é uma massa folhada a ser explorada. Os diálogos são particularmente brilhantes.

Entre nós, o filme é apenas lembrado como o encontro de Bogart e Bacall, quando é lembrado. O desaparecimento dos clubes de cinema nas universidades brasileiras fez desaparecer também, da memória, um testemunho visual absolutamente contemporâneo, mesmo se romanceado, do período da chamada "Dissidência" antilhana.

7. Georges Robert (Courseulles, 1875 — Paris, 1965), oficial da marinha e administrador, sobretudo conhecido como Alto comissário de Vichy para os territórios de além-mar do Atlântico Oeste (Antilhas, Guiana e Saint— Pierre-et-Miquelon), é figura, ainda hoje, bastante controversa. De Gaulle, nas suas *Memórias de guerra*, comenta a atuação do almirante Robert, por vezes bastante ambígua. Em setembro de 1944, Robert foi acusado oficialmente de colaboração. Seu processo, que durou anos, tem várias peripécias de encarceramento e libertação, sendo por fim reintegrado em abril de 1954 como almirante e não mais sujeito a inquérito a partir de 1957.
8. In VÉRON, Kora. *Aimé Césaire*. Seuil, 2021, p. 171.
9. Talvez se pudesse mesmo dizer fim "*local*" da guerra: é apenas no mar semifechado das Caraíbas que termina a guerra.
10. Napoleão Bonaparte, no poder desde 1799 graças ao golpe do 18 Brumário, só se faz sagrar Imperador a 2 de dezembro de 1804.
11. Nem referimos o desconhecimento histórico, por demais evidente. Napoleão enviou, para as Antilhas, tropas francesas que incluíam batalhões poloneses (*sic*). Destes, cerca de 150 poloneses passaram aos revoltosos e a Constituição haitiana, de 1804, deles não se esquece e os declara oficialmente "*negros*" assim como as suas mulheres. Conhecemos, inclusive, telas de artistas poloneses sobre feitos heroicos desses

legionários brancos na campanha de São Domingos. Sobre o assunto, ver duas telas do pintor polonês, Janvier Suchodolski, ambas no Museu Nacional de Varsóvia: na primeira, a legião polonesa comanda combatentes negros na tomada de uma colina chamada a *Colina da palmeira* e um soldado negro exibe a cabeça cortada de um oficial francês; na segunda, legionários poloneses, adotam o largo chapéu de palha haitiano para protegerem-se do sol. A análise da Constituição haitiana de 1804 pode ser consultada: ver o nosso ensaio sobre "Textes fondateurs d'Amérique et l'esprit de 89. Analyse de quelques textes historiques (version revue et élargie)", p. 15 — 46 , *in Haiti. 200 anos de distopias. Diásporas e utopias de uma nação americana*. Organização de Celina de Araújo Scheinowitz, Humberto de Oliveira, Maximilien Laroche. UEFS, 2004, 430 p.

12. O poema fundador da "negritude" tem pelo menos 4 versões, todas bastante diferentes: *Volontés*, Paris, 1939; Brentano's, Nova York, janeiro de 1947; Bordas, Paris, março de 1947 e Présence Africaine, Paris, 1956, esta última dita "definitiva". Sobre a questão ver, em particular, o Posfácio à nossa tradução do *Diário de um retorno ao país natal*, EDUSP, 2014.
13. A revista *Volontés* desaparece logo a seguir, com o início da II Guerra.
14. Para se ter uma noção da mobilidade do *Cahier*, consultar a sua tradução para o português, em edição crítica e bilíngue, publicada pela EDUSP.
15. O desconhecimento, no Brasil e na América latina, do ensaio de Césaire sobre a revolução haitiana é lamentável sobretudo em relação aos movimentos negros.
16. Ensaio não traduzido para o português, sem dúvida, por ser longo demais: 513 p.
17. *Discours antillais*. Seuil, 1981, p. 498.
18. É preciso olhar o mapa: a antiga Hispaniola, a segunda maior ilha das Caraíbas, depois do *lagarto* de Cuba, divide-se em dois países, à esquerda, a *grande goela* de Haiti (país "diglóssico" do ponto de vista linguístico: crioulo e francês) e à direita, a República Dominicana (de língua espanhola). Diglossia não é bilinguismo. Diglossia supõe hierarquização das línguas faladas por uma comunidade, em que se separam ascensão social e afetividade, língua do poder e língua dos afetos. A poesia de Césaire, como a de outros poetas antilhanos, inclusive de língua espanhola, joga metaforicamente com a forma das ilhas vistas do alto sobre o mar, criando uma geografia simbólica. Haiti é por excelência a grande goela, a Martinica é o "*lézard*" (=lagarto), a Guadalupe, o "*papillon*" (= a borboleta).
19. A expressão é de Roger Bastide, *in Les Amériques noires*.

20. A variedade e importância da pintura popular (ao mesmo tempo documental, histórica e religiosa) em Haiti é um tema que percorre toda a literatura das e sobre as Antilhas.
21. O termo foi formado a partir de Ham, filho mais jovem de Noé. O seu nome é igualmente grafado como Cam. Adotamos Ham, seguindo a lição de Frobenius, que opõe, na sua obra, etíope a hamítico (*sic*). Enfim, comentários de exegetas rabínicos indicam que a tradução Cam, a mais comum, gerando "camítico" e o preconceito contra os de pele "queimada", não se justificaria do ponto de vista etimológico.
22. Tudo leva a supor a influência das duas mulheres, a martinicana Suzanne Césaire e a alemã Helena Holzer, intelectualmente mais maduras, sobre Jacqueline Lamba (1910-1993), que pedirá rapidamente o divórcio do seu marido André nos Estados Unidos, iniciando uma experiência/carreira de artista plástica e sobretudo na influência recíproca — esta indiscutível — entre Breton e Césaire, nas suas poéticas. Sobre este último aspecto, Ménil tem um texto bastante convincente no seu volume já citado, *Tracées*. Enfim, Helena Holzer publica, em inglês, com seu sobrenome de casada (Benítez), um texto importante sobre o intercâmbio que durará, aliás, até o final da vida do pintor cubano, entre Césaire e Lam: ver Helena Benítez, *Wifredo and Helena. My Life with Wifredo Lam 1939-1950*. Lausanne, Acatos, 1999. Ambos testemunhos — o de René Ménil e o de Helena Holzer — aparentemente são desconhecidos no Brasil. A guerra, com a deslocação de refugiados europeus para a América, pôs em contato um grande número de escritores e artistas. Helena Holzer é uma figura multifacetada a ser estudada e lida: de sólida formação científica, falava correntemente várias línguas e é ela que traduz em espanhol, para Wifredo, o *Cahier*, de Césaire. Daniel Maximin supõe, o que me parece muito provável, que a primeira tradução do poema para o espanhol, assinada pela etnóloga cubana Lydia Cabrera, teve a sua ajuda, uma vez que o texto é bastante hermético em vários trechos e levanta problemas vários, não só de sintaxe como de vocabulário.
23. A revista é impressa localmente na Impressa do jornal *Courrier des Antilles*, 32, Rue Perrinon, Fort-de-France, depois dos textos serem aprovados pela censura militar.
24. Jeanne Mégnen, chamada na intimidade Michette, é a companheira de Pierre Mabille, médico ligado a André Breton, também ele com formação médica: Mabille irá instalar-se no Haiti, onde dirige o Institut Français. Isso significa que, ao visitar Haiti, meses mais tarde, o casal Aimé-Suzanne tem já relações na ilha.
25. O leitor encontrará uma leitura do poema "En rupture de mer Morte", *in Vampire liminaire: de Lautréamont aux Césaire*. Königshausen& Newmnn, 2019, p. 93-95.

26. O título da peça de teatro desaparecida de Suzanne Césaire era a transposição de um conto de Lafcadio Hearn.
27. Em pleno centro da cidade, frente ao ângulo Norte da principal praça de Fort-de-France, "*La Savane*", a biblioteca Schœlcher, obra de 1887, de Pierre-Henri Picq, está classificada oficialmente MH, 1993 (Monumento Histórico). Tem uma boa coleção do século XIX, legada por Victor Schœlcher: 10 mil livros da sua coleção particular e 250 partituras musicais.
28. Enigmas e adivinhações ligam-se, na obra poética de Césaire, ao tema de Édipo diante da Esfinge. Inúmeros dos seus poemas, curtos e longos, possuem, no seu centro mais obscuro, enigmas a serem descodificados pelo leitor.
29. Na verdade, o jogo "*belo como...*", retoma uma passagem de Lautréamont (*Chants de Maldoror*, Canto VI).
30. Nas Antilhas, diz-se *chabine:* é uma mulata clara, de traços finos, de pele cinza claro, muitas vezes de olhos verdes. A "*chabine*" é sempre Suzanne Césaire, tanto em Breton como em Ménil.
31. Talvez mesmo uma declaração de filiação intelectual jogando com o seu próprio nome (*Césaire*) e um parto sangrento (*cesariana*).
32. Ver o nosso livro sobre o assunto *Vampire liminaire: de Lautréamont aux Césaire. Lecture et réécriture*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019, 210 p.
33. Família de crustáceos que carrega uma proteção externa — tomada de empréstimo — ao seu abdómen. Nome científico: *Pagurus bernhardus*.
34. Ver *Tropiques*, nº V: "*Vues sur Mallarmé*", de Césaire.
35. Trata-se da primeira publicação do *Cahier* em livro.
36. Lydia Cabrera (La Habana, 1899 — Miami, 1991), etnóloga, pesquisadora cubana. Foi a tradutora para o espanhol da 1ª versão do *Cahier*, de Césaire, provavelmente com o auxílio da alemã Helena Holzer.
37. O panfleto foi publicado por Gallimard, em 1939, quando o escritor católico já estava no Brasil. Em março de 1938, Georges Bernanos que retornara do autoexílio na Espanha para França, dois meses antes dos acordos de Munique, ulcerado com a fraqueza/covardia dos políticos franceses diante da Alemanha de Hitler, decide exilar-se de novo, embarcando para a América do Sul. Faz escala no Rio de Janeiro em agosto de 1938. Entusiasmado pelo país, aí decide instalar-se e vai para Barbacena (MG) em agosto de 1940, para uma pequena casa numa colina chamada "La Croix-aux-âmes" (Cruz das Almas), onde recebe escritores brasileiros e, em particular, Stefan Zweig e sua mulher, pouco antes do suicídio do casal. Um filme recente, de Maria Schrader, *Adeus, Europa*, de 2016, retrata o período.

38. O tema da "cabeça cortada" é importante na obra de Césaire, no seu caso, sempre masculina, lembrança de Boukman (*hougan*, do vodu que liderou o primeiro massacre de brancos proprietários na guerra de Independência no Haiti) e Zumbi (no Brasil). Ver a propósito a nossa análise do poema "Batouque", in *Césaire hors frontières. Poétique, intertextualité et littérature comparée*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, 400 p.
39. Chamamos a atenção do leitor brasileiro para o poeta e tradutor Yvan Goll, pseudónimo de Isaac Lang, judeu, nascido em Saint-Dié em 1891, pequena cidade situada na Lorena, perto da fronteira com a Alemanha. No tempo da longa duração, Saint-Dié é o centro da "*marca*" — no sentido latino — ainda merovíngia. Goll morre em Neuilly sur Seine, em fevereiro de 1950, aos 58 anos. Goll é poeta, escritor trilingue (alemão, francês e inglês) e tradutor. É um tipo de surrealista diferente de Breton que só publica em francês e usa sempre a sua mulher (primeiro Jacqueline Lamba e depois, a partir de 1943, a chilena Elisa Bindorff, mais tarde Elisa Breton, como sua tradutora para o inglês ou para o espanhol, na vida corrente). É conhecida a resposta de Breton — negativa — à famosa pergunta: "*você é capaz de amar e ir para a cama com uma mulher que não fale francês*?"
40. Francis Picabia (Paris, 1879-Paris, 1953), pintor, desenhista e poeta francês, próximo do movimento dadaísta e a seguir do surrealismo.
41. Apesar da indicação de nº duplo, o exemplar XIII-XIV é aquele, no conjunto da revista *Tropiques*, com menor número de páginas e com maior tiragem: 500 exemplares.
42. Em *Tropiques*, Ménil publica 15 textos sem contar aquele que assina juntamente com Césaire (*Introdução ao folclore martinicano*, IV).
43. A rendição oficial do Japão data de 2 de setembro de 1945 com a assinatura oficial da ata por representantes do Imperador Hihorito a bordo do US Missouri.
44. Um texto caricatural sugere o judaísmo de Schœlcher pelos traços de fisionomia: *O Sr. Schœlcher tem orelhas pontudas, o nariz longo e adunco, a pele do rosto amarela e repuxada no sentido do comprimento... É um diabo de pacotilha*. Nascido numa família católica originária da Alsácia, Schœlcher, na verdade, é maçon e ateu.
45. Galerista francês (1897— 1964), fundador da galeria Pierre, inaugurada em outubro de 1924, rue Bonaparte, em Paris. Loeb expôs pintura surrealista. A galeria muda-se em 1927, e expõe Braque, Dufy, Chagall, Jean Arp. No início da II Guerra, Loeb exilou-se em Cuba por ser de família judia.
46. Consultar a respeito o número já indicado de *Agulha Revista de Cultura*.

47. Cf. *A Grande camuflagem* (Papéis Selvagens, 2023). No nosso posfácio à tradução de *A Grande camuflagem* vimos, muito de passagem como Suzanne deixou a sua marca não só sobre o poema *Diário de um retorno ao país natal*[1], (como de outros poemas da primeira fase de Césaire, aliás), marca que se pode entrever por leituras cruzadas e o estudo da mobilidade do poema, com seus acréscimos e modificações inúmeras até às terceiras provas da edição dita definitiva, de 1956.
48. Traduzir "maire" por prefeito em português é ignorar totalmente o sistema dual francês em que o "maire" (eleito) de uma cidade coexiste com a figura do "préfet" do "département", alto funcionário, nomeado pelo governo. Os professores de literatura estrangeira deveriam ler pelo menos um resumo da Constituição do país estrangeiro.

LUCIANA DEL GIZZO | A Partir de Cero *(1952-1956), artefacto del surrealismo argentino*

A Partir de Cero. Revista de Poesía y Antipoesía, aunque breve, fue probablemente la expresión más cabalmente surrealista de las publicaciones periódicas argentinas. Dirigida por Enrique Molina (1910-1997), poeta y pintor, la revista exuda surrealismo tanto en sus textos como en su arriesgada apuesta gráfica. Con apenas dos números en 1952 y un número en una segunda época en 1956, contó con textos de Carlos Latorre (1916-1980), Julio Llinás (1929-2018), Aldo Pellegrini (1903-1973), Antonio Porchia (1885-1968) y Juan Antonio Vasco (1924-1984). Todos sus colaboradores habían participado en otras revistas que habían difundido e importado la poética surrealista en Argentina —*Qué* (1928-1930); *Ciclo* (1948-1949) —, pero este breve y visual folleto parece haber sido el primer intento contundente de dotar al grupo surrealista argentino no sólo un órgano de difusión y experimentación, sino también de un artefacto gráfico con todas las características del libro-objeto surrealista, donde tanto los textos como su soporte tienen un importante rol en la función de descolocar al lector. La materialidad de la revista, así, adquiere protagonismo y hace de su manipulación una experiencia de lectura singular.

Páginas de distintos tamaños, algunas apaisadas, plegadas en forma de tríptico, que obligan a abrir, rotar, volver a doblar, que superponen imágenes de collages singulares, todo esto se combina en el particular tamaño de 47,5 por 16 cm —la mitad de una hoja A3— en los primeros dos números y de 35 por 12,5 cm en la segunda época. Antes de comenzar a leer, el lector se encuentra frente a un objeto fuera de lo común, desconcertante desde lo visual y desde la manipulación que exige. Su materialidad, entonces, no se asemejaba a las publicaciones populares de la época ni a ninguna otra y aunque esta particularidad no se puede advertir en la reproducción digital de la revista que tenemos disponible en la actualidad, la excepcionalidad gráfica y de sus ilustraciones salta a la vista: el logotipo de la revista dibujado a mano alzada en el que las letras adquieren la organicidad de una planta aparente, la cuidadosa diagramación e ilustraciones extraídas de antiguos manuales científicos o enciclopedias se combinan para advertir que se está por leer algo fuera de lo común.

Obedeciendo al típico recurso surrealista de diseccionar los elementos y quitarlos de su contexto original para colocarlos en relaciones nuevas y disruptivas, dibujos que originalmente ilustraban explicaciones sobre el funcionamiento de una cámara oscura, las partes de un ojo humano, el fenómeno de la refracción de la luz o las instrucciones para confeccionar un taumatropo aparecen aquí a continuación de textos que hablan de recuperar la vida en sus aspectos más espontáneos, de ir contra el orden racional, del lenguaje como un instrumento de alcance insospechado, de un muy inquietante cuento de Gisélle Passinos, entre otros del número uno. El segundo incluye más dibujos inquietantes: una extraña escena de centauros inversos, un chico regordete riendo abiertamente en tres planos diferentes o un guardia romano a punto de ungir un huevo grande con su espada enrarecen artículos sobre "las lastimosas condiciones de un medio intelectual", [1] sobre la necesidad de que la poesía sea hecha por todos, o bien coronan un poema de Georges Schehade. En todos los casos, las imágenes tensionan y torsionan el sentido del texto, dado que presentan una significación disruptiva, anacrónica, de una belleza potenciada por el extrañamiento que, además, quiebra el sentido de lo esperable.

Sin duda, la época en que emergió esta publicación ya no se escandalizaba por la propuesta irreverente del surrealismo e, incluso, cierto público podía captar sus postulados y los admitía como artísticos, a diferencia de lo que habría ocurrido dos décadas antes. Esto era posible en Argentina a causa de su difusión global. De hecho, podría pensarse la mitad del siglo como el momento de su institucionización e internacionalización. Para ese momento, el movimiento dirigido por André Breton tenía una larga historia con sus propios desvíos: había cerrado la etapa heroica, había elaborado sus tensiones políticas, había sobrevivido a una guerra mundial y a varios momentos de replanteos y divisiones. Y esa deriva vital, además de su supervivencia, también consolidaba su propagación por el mundo. [2] Por otra parte, el surrealismo debía su aceptación también a la amplia difusión que a mediados de siglo ya tenían las ideas del psicoanálsis, que en Argentina se había afianzado entre los especialistas, con la fundación de la Asociación Psicoanalítica Argentina en 1942 y, posteriormente, de la carrera de Psicología en la Universidad de Buenos Aires en 1957. Pero ya a partir de la mitad de la década de 1940 fue más allá de los círculos entendidos: sus

principales conceptos se popularizaron a través de publicaciones de gran tirada. Freud era una cita habitual en el correo de lectoras de las revistas femeninas y sus conceptos eran cada vez más frecuentes en las publicaciones de interés general. [3]

Por eso, la manifestación explícita de la adscripción al surrealismo en *A Partir de Cero* es inmediata y sin ambages: en las primeras cuatro líneas del primer editorial, Molina se pliega a una poesía identificada con la vida de manera esencial, en la línea de la genealogía Rimbaud-Lautréamont-Breton. En la página central del mismo número publican poemas de Benjamin Péret, en el segundo aparecen textos de Breton y Éluard, y en el tercero, de Artaud. Todos los conceptos básicos del surrealismo están expuestos con claridad desde el principio, como un modo de avalar su propia práctica, pero también para dar a conocer la poética, en un claro gesto de importación literaria, que pretende difundir y hacer pedagogía, para crear un marco de lectura de los textos poéticos. Así, en el primer número, bajo el título "Línea de fuego", publican fragmentos de manifiestos y de textos importantes que definen y explican la poética.

Ese marco, que caracteriza al surrealismo como revuelta, como parte de una revolución, que lo alinea con un disconformismo absoluto, con la vida y con la búsqueda de la libertad, y que también reconoce fuerzas sorprendentes en la profundidad del espíritu, permite presentar los poemas de César Moro y Benjamin Péret. La duda sobre la conciencia que había sembrado Freud se había difundido ampliamente y esto habilitaba a esta poética para exponer esas zonas oscuras del deseo, sacar a la luz aquellos infiernos inconscientes y reconocer el mal como parte como parte de lo real. De esa manera, se pueden leer los paisajes monstruosos de Moro, en el primer poema que publican, como "...sembrar el mar de peces moribundos / Y que las plantas carnívoras no falten de alimento / Y crezcan ojos en las playas / Y las selvas despeinadas giman como gaviotas". [4] Cabe destacar que el peruano es además el primer surrealista extranjero que presentan, lo que señala la intención de reconocer la presencia latinoamericana en el movimiento.

El único número de la segunda época es una pieza gráfica singular. *Collages* y dibujos de artistas plásticos como Marta Peluffo (1931-1979) y los patafísicos Juan Esteban Fassio (1924-1980) y

Álvaro Rodríguez (1925-1984), junto con dibujos de Enrique Molina (1910-1997) conviven con ilustraciones enciclopédicas como las publicadas en la primera época. Textos de Carlos Latorre (1916-1980), Julio Llinás (1929-2018), Francisco Madariaga (1927-2000) y Juan Antonio Vasco (1924-1984) aparecen con la caligrafía manuscrita de los poetas. Este detalle resalta la factura artesanal, que se extiende como una continuidad desde los *collages* hasta los poemas, reproduciendo a su vez la intimidad de la producción poética con sus vacilaciones y tachaduras.

En sus memorias, Julio Llinás evoca esa producción a mano: "En un pequeño departamento de la calle Austria que es propiedad de la mujer de Molina [...] estamos todos sentados a la mesa: Molina, Pellegrini, Latorre, Madariaga y yo, pergeñando nuestras revistas surrealistas, bebiendo vino y soñando con una misma ilusión: la ciudad de París. Las risotadas rebotan contra las paredes, y nuestras mujeres cosen a mano las revistas que cuarenta años más tarde serán trofeo de extraña gloria para los coleccionistas. Corre el año 1952". [5] La escena revive la sociabilidad entre poetas, sus lecturas y fantasías compartidas, y confirma la factura artesanal. La revista no era entonces un simple soporte textual, sino que era la obra colectiva de un grupo que se había congregado por su adhesión al surrealismo. A diferencia del primer grupo surrealista argentino, que había sido convocado por Aldo Pellegrini entre sus compañeros de la carrera de Medicina para infundirles la poética, ahora los poetas se reunían con un interés previo, pero además desarrollaron fuertes lazos de amistad fundados en un modo de ver el mundo.

Entonces, la revista documenta la sociabilidad de esta segunda generación de poetas argentinos surrealistas, porque sus selecciones, series de textos e imágenes da cuenta de sus lecturas y debates, del intercambio de saberes y de una noción de lo poético que ampara en la lengua la construcción de las atmósferas del deseo —aquel impulsado por la voluntad de lo que se disfruta y aquel atraído por la obstinación de lo que se padece—. Así, Èluard invoca en el número dos: "El abismo se aclara que los otros lo apaguen / Las sombras que tú creas no tienen derecho a la noche"; [6] o Francisco Madariaga expele "...resoplamos nuestras galas de enredos en todos los colores, los calores, los olores y las grandes pestañas destruidas de mi tigre en el corazón de una provincia"; [7] o bien Blanca Varela se pregunta: "¿Debo decirles sólo para verlos palidecer que habrá

que arrojarse al aire, rechazados por manos más poderosas hasta lo que es negro, sin eco ni revés, ni umbral ni término?". [8]

A Partir de Cero continúa siendo un objeto de significación global, que busca desarmar la expectativa del lector, donde cada elemento aporta sentido, contrariando en su factura artesanal y colectiva las pautas de la industria editorial y gráfica, que divide las tareas de redacción, ilustración, corrección, impresión, etc. Pero, además, se trata de un objeto gráfico-literario complejo, que explota la tensión entre el texto y la imagen con ilustraciones que dislocan la lectura, y un efecto lúdico generado por los trípticos superpuestos y potenciado por el humor. A simple vista, entonces, —y a compleja manipulación—, es un dispositivo de sentido surrealista, para nosotros y para sus contemporáneos. Desde 1952, apela a ese imaginario ya instalado y difundido en la época, pero no lo hace de una manera trillada o como réplica del original, sino que continúa desarmando racionalidades anquilosadas, al tiempo que se encarga de importar la poética y hacer pedagogía. Incluso hojearla hoy, cuando el surrealismo se enseña en las escuelas, es una experiencia que desacomoda la lectura e invita a jugar. Por eso, su pedagogía de difusión, lejos de ser simplificadora o de recurrir a las ideas corrientes del movimiento, las problematiza e incomoda al lector, incluso al momento de rotar y abrir sus páginas para acceder a los textos. Esto no sólo hace que no sea una revista más, sino que la convierte en un auténtico dispositivo de manifestación del surrealismo vernáculo.

NOTAS

1. Enrique Molina, "Un golpe de su dedo sobre el tambor", *A Partir de Cero*, 2 (diciembre 1952).
2. Maurice Nadeau ubica el inicio del proceso de difusión internacional en los años treinta y la vincula a la actividad política del grupo y a la necesidad de extender la revolución política y espiritual. Su consolidación en el extranjero se debió a esa internacionalización y al posterior estallido de la Segunda Guerra Mundial, que provocó el retorno de Europa de surrealistas latinoamericanos (Matta, Lam, Moro, etc.) y el exilio de las principales figuras del movimiento (Breton, Péret, Paalen) en América. Véase Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Montevideo, Altamira, 1993; también Stefan Baciú, sel. y pról., *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1981.

3. La columna "El psicoanálisis la ayudará", que salió en la revista *Idilio* de la Editorial Abril entre 1948 y 1951, es un ejemplo que se volvió célebre porque estaba ilustrada por los fotomontajes surrealistas de Grete Stern y redactada por Gino Germani. Estas secciones y la mención de conceptos del psicoanálisis se volvieron cada vez más frecuentes en las revistas de interés general.
4. Moro, César. "Un camino de tierra en medio de la tierra". *A Partir de Cero*, nº 1, noviembre de 1952.
5. Julio Llinás, *Querida vida*, Buenos Aires, Sudamenricana, 2005.
6. Paul Éluard, "Tú la única y escucho las hierbas de tu risa", *A Partir de Cero*, nº 2, diciembre de 1952.
7. Francisco Madariaga, "Las jaulas del sol", *A Partir de Cero*, nº 3 (segunda época), septiembre de 1956.
8. Blanca Varela, "Carnet de baile", *A Partir de Cero*, nº 3 (segunda época), septiembre de 1956.

RICARDO ECHÁVARRI | Dyn, *César Moro y su "Adiós al Surrealismo"*

En ciertos círculos de la crítica latinoamericana se ha insistido en una *ruptura* de César Moro con el surrealismo. No es una idea exclusiva, sino a menudo parte de una mirada historicista que busca, en el mejor de los casos, circunscribir al surrealismo a una época (que iría del primer *Manifiesto* hasta la muerte de Breton); o en el peor: a cierta pretensión cíclica de sus eternos detractores de decretar su muerte.

En el caso del *adiós* de César Moro al surrealismo conviene detenernos un poco. André Coyné expresamente señala que, *en 1944, después de la publicación de un nuevo número de* VVV, *revista que André Breton (en el exilio) publica en Nueva York, Moro escribió una nota aclaratoria que advertía cierta pérdida de lucidez del père noir de los surrealistas*, errores *de Breton, oportunismo de algunos artículos y, no obstante recuerdos comunes, ratificaba su desacuerdo y su ruptura*. [1] En lo personal, tengo reservas respecto al grado y sentido de esa pretendida ruptura.

En el año en que se menciona la *ruptura* de César Moro con el surrealismo, éste traduce el artículo "El mensaje del escritor", de Víctor Serge. Al final de la traducción escribe una "Nota del traductor", donde reconociendo su atrevimiento —*extralimitándome quizás*—, expresa su desacuerdo con algunas de las opiniones de Serge. En especial, hay una afirmación del novelista que choca a Moro: *La escritura automática, según Serge, no ha producido más que* algunos poemas curiosos*: nada más*. La reducción de la experiencia escritural surrealista a mera curiosidad le parece a una idea prejuiciada o, por lo menos, insuficiente. Aprovecha César Moro entonces para hacer su propio *balance* de los frutos literarios del surrealismo:

> *La elaboración de Breton opera a partir de un postulado automático; no corrige el automatismo, más bien lo fija y lo agudiza.* Le grand jeu, *de Péret, libro más que curioso, y cuya importancia irá afirmándose con el tiempo; los mejores libros de Éluard; los magníficos poemas de René Char en* L'Action de la justice est éteinte, *en* Le marteau sans maître; *la mejor época de Tristan Tzara, no pueden clasificarse ni pudieron producirse*

fuera del fecundo, irreparable y peligroso automatismo. Si en nombre de la escritura automática se han cometido poemas mediocres no quiere decir esto que la inmensa mayoría de versificadores nauseabundos no hayan escrito y no escriban en verso medido, meditado y nada automático. [2]

Mientras que Charles Givors pregonaba desde 1943, en las páginas de *Dyn*, la crisis del *pure automatism* y lo definía como una *incantatory technique, and not creative expression*, [3] César Moro defiende su fertilidad, a pesar de sus riesgos y peligros. En su comentario a Víctor Serge, el peruano enfatiza su balance personal, su recuento de autores y libros predilectos (omitiendo, con modestia, sus propios poemarios, que bien podrían ser parte de esa lista memorable), más que en trazar rupturas o adioses definitivos.

César Moro publicó en 1945, en *El Hijo Pródigo*, su reseña de *Arcane 17*, el libro que André Breton acababa de escribir un año antes en la península de Gaspé, Canadá, donde relata su amor con la chilena Elisa Claro (aún no terminaba en Europa la época obscura: el fascismo y los censores de Vichy habían negado el permiso para publicar *Fata morgana* y la *Anthologie de l'humour noir*). Otra reseña a la revista *VVV*, escrita por César Moro en 1944, con juicios más severos sobre el surrealismo —y que, según su albacea literario, sirvió de base para la redacción de la de *Arcane 17*— quedó entre los papeles del poeta peruano, sin publicar, hasta que el propio André Coyné la dio a luz en *Los anteojos de azufre*, una colección de la prosa del poeta, editada póstumamente. La reseña de *VVV* tiene frases rotundas como el *desacuerdo severo con el surrealismo* o *el surrealismo ha ido perdiendo su lucidez*, que podrían hacernos pensar que Moro escribió, siguiendo a sus amigos de la revista *Dyn* (Wolfgang Paalen y su heterónimo Charles Givors), su propio y definitivo *adiós* al surrealismo. Sin dejar de reconocer que en Moro hubo siempre una actitud crítica frente a André Breton (a pesar de su declarada devoción) y que tuvo más de una objeción contra el *Papa negro* del surrealismo (la heterodoxa amistad de Moro con los rusos blancos de París, su disgusto por la amistad *táctica* de André Breton con el veleidoso Diego Rivera en México, su predilección por el arte de Pierre Bonnard, por encima de los pintores surrealistas etc.), el sentido de las objeciones de César Moro a André Breton apuntan en otra dirección, distinta a la de una verdadera ruptura. Incluso

surge una cuestión muy interesante. Si el borrador de la reseña de *VVV* sirvió como base para escribir la de *Arcano 17*, cabría preguntarse por qué Moro decidió publicar su comentario crítico (un año después) sin aquellas frases de deslinde con el surrealismo. La escritura es significativa, pero no menos cargadas de significado son las omisiones y correcciones. El ejercicio de Moro como editor de sus propios textos es un elemento que puede aclararnos muchos aspectos de sus ideas poéticas.

Como expresión de la *voluntad del autor* la reseña de *Arcano 17* es de una importancia central para entender el sentido de las objeciones de César Moro a André Breton y su posición en una época de crisis del surrealismo. La crítica de aquél parte de un disgusto por la retórica, el oficio visible y el preciosismo que exhibe el libro de Breton. La premisa rimbaudiana de cambiar al hombre, *rehacer enteramente el entendimiento humano*, no le parece para nada lograda en el más reciente libro de Breton. Incluso se extraña ante el estilo *oscuro* (que el mismo estaba practicando en *Pierre de Soleils*, uno de sus tantos poemarios inéditos) la recreación del mito de Melusina o la alusión al Tarot y a la alquimia en *Arcano 17* le parecen una especie de *fuga* del tiempo contemporáneo: *1945 nos parece proponer otras preguntas, otras respuestas que las de la* femme-enfant *o las reminiscencias de la kábala o de las Noces chimiques*. [**4**]

Lo que advierte el peruano es una retorización del surrealismo, una especie de repetición mecánica de expresiones que convierten a la escritura surrealista en un *estilo* gastado, un conjunto de formas verbales codificables. Pero las objeciones de fondo que nuestro poeta hace a Breton tienen que ver más bien con el aspecto moral: la incomprensión de André Breton frente a la homosexualidad (un aspecto central de la vida y de la poesía de César Moro). [**5**] En torno a la interpretación de uno de los mitos fundamentales de Occidente, el del *andrógino*, Breton afirmaba que la restitución de la unidad amorosa era la *aspiración suprema* del hombre, *el campo alegórico que quiere que todo ser humano haya sido arrojado en la vida a la búsqueda de un ser de otro sexo y de uno solo que bajo todo aspecto le sea complementario*. [6] Esta concepción del andrógino como una «unidad de contrarios» y, por ende, la apreciación de la heterosexualidad como la forma ideal de restitución de la unidad original, le resultan a Moro moralmente insuficientes para

comprender el mito fundacional. El peruano tiene presente el mito platónico tal y como aparece en *El banquete* de Platón: la unidad primitiva (viviente, esférica, de cuatro brazos y cuatro piernas) es de tres especies: totalmente varones; totalmente hembras; y de varón y hembra, el propiamente andrógino. [7] Este último es el predilecto de Breton; en cambio Moro, devoto del *eros uraniano*, no olvida la lección electiva de Pausanias y a Fedro, que ven en el amor pederasta una forma suprema de alcanzar el Bien y *desprecian la heterosexualidad como tal*. [8] A Breton le atrae, dentro de la variada estructura de relaciones posibles en que se manifiesta el mito original, la restitución heterosexual del andrógino (el andrógino *per se*), mientras que a Moro lo seduce la unidad de los elementos semejantes. Ése parece ser el fondo de la discrepancia entre ambos poetas.

Es evidente que en el plano moral el líder del surrealismo tenía su talón de Aquiles. Moro tiene presente la moralina que exhibía Breton desde sus tempranas opiniones en "Recherches de la sexualité", publicadas en el penúltimo número de *La Révolution Surréaliste* (1928). En esas encuestas el poeta francés hacía alarde de chauvinismo. *Insupportable. J'ai horreur des langues étrangères*, [9] contesta Breton a la pregunta de si es agradable o no hacer el amor con una *femme qui ne parlant pas français*. Y también hacía alarde de conservadurismo al valorar la homosexualidad, casi en términos de Sigmund Freud, como *un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système*. [10]

Quizás ilustre comparar las objeciones de César Moro con las que hace otro surrealista emigrado, su amigo el pintor Wolfgang Paalen, quien, unos pocos años antes escribió en *Dyn* un célebre "Farewell au surréalisme". El pintor austriaco reconoce la fertilidad poética del surrealismo en su etapa de movimiento heroico, que tenía en la ruptura su sentido más profundo. También reconoce su deuda con un movimiento pictórico y poético que intentaba romper la dualidad entre la pintura y la poesía, entre el arte y la vida: *Dans le surréalisme seulement je trouvais l'expérience entièrement vécue, l'héroïque essai d'une synthèse intégrale qui n'admettait plus de séparation arbitraire entre l'expression plastique et la poésie, entre la poésie et la vie. Là se jouait le grand jeu sans réserves, là seulement l'art reprenait couleur de vie et la vie quotidienne devenait l'art suprême*. [11]

Tanto César Moro como Wolfgang Paalen son sensibles a la crisis de la modernidad y, en especial, a la del surrealismo que modeló por muchos años su estética y su militancia artística. Los *ismos* se encuentran en una *dispersión progresiva*, dice Paalen; y Moro ve diluirse el espíritu grupal cuando advierte las *caras novísimas* que se incorporan más por arribismo que por concordancia de estética e ideas. Pero la de Paalen es una verdadera ruptura teórica, estética, con un movimiento que se adhería a lo que llama *certaines conceptions trop simplistes de Hegel et de Marx*, mientras que la de Moro es una polémica sobre la retorización del estilo y la concepción moral, no del movimiento sino de su líder, André Breton.

Las de Moro son objeciones hacia un movimiento que entraba en su fase de canonización, culminación de un largo proceso de asimilación y retorización. Sin embargo, el poeta peruano parece más bien sufrir el drama del devoto, del fiel a una religión a la cual ve separarse de sus formas y ritos iniciales. Más surrealista que Breton, más papista que el Papa, Moro expresa sus reservas sobre el último surrealismo. Sin embargo, aun en la crisis y en el germen del cisma, lo que pide Moro no es un abandono de la causa, sino una rectificación: *si el autor rectifica, enriquece su disponibilidad frente a la vida, frente al amor, esencias de todo conocimiento tangible*. [12] Pero no hay en él una verdadera ruptura con el surrealismo, sino una crisis interna que vive como el devoto que ve a su iglesia amenazada. El suyo es un llamado a la restitución de una doctrina, más que la pérdida de fe en su religión. Si no, véase cómo en el momento más álgido de la crisis reconoce su deuda con el surrealismo: *Sabemos lo que debemos al surrealismo, sabemos aún que nuestra expresión en el terreno poético le debe más que mucho al surrealismo*. [13]

Vemos a César Moro queriendo prolongar el heroísmo de los programas iniciales del vanguardismo, resistiéndose a su fin trágico, a su integración en el mercado (o en los circuitos canónicos de la literatura). Esa resistencia de Moro se da cuando la estrella más fulgurante de la modernidad (el surrealismo) había dejado de ser una estrella errante para, orgánicamente, comenzar a girar alrededor de un sistema literario que terminaría por asimilarlo. El mundo había cambiado: la posmodernidad que llegaba había hecho insulsos tanto la *boutade* como el escándalo anti-burgués; la escritura automática (el proyecto escritural más radical o utópico de la vanguardia), salvo algunos escritos memorables (entre ellos

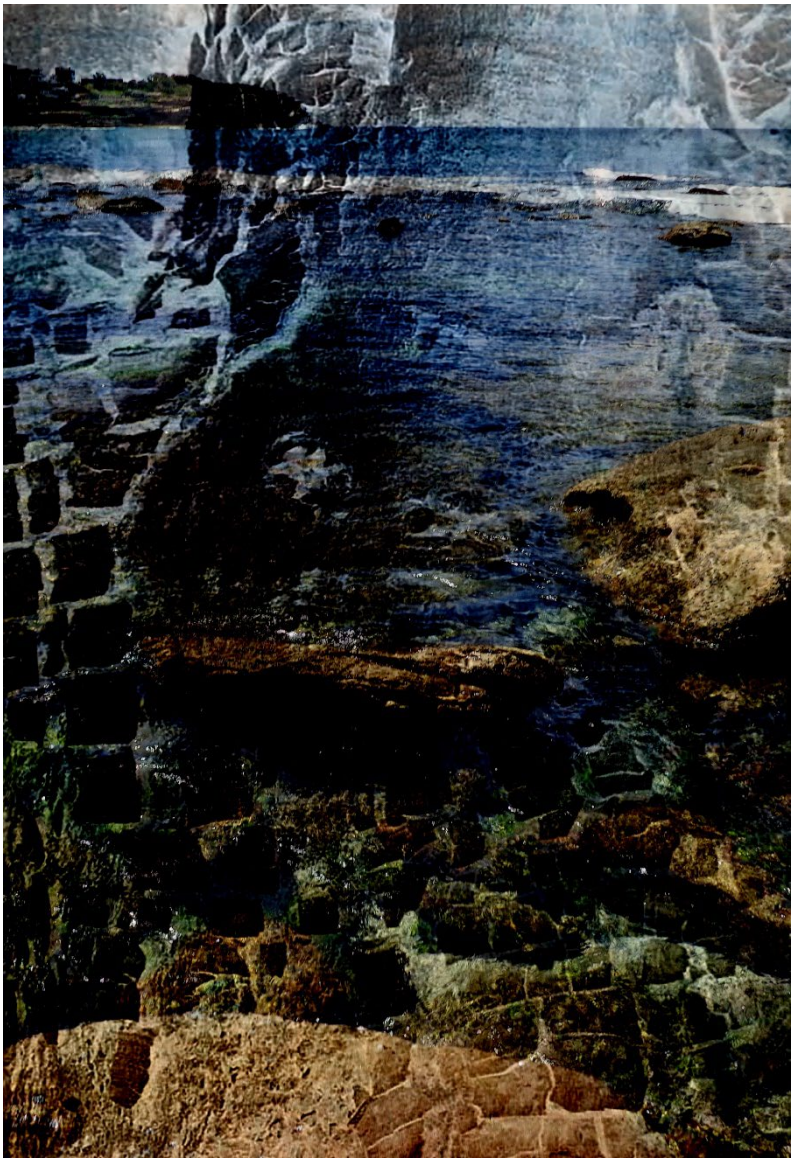
uno suyo: *La tortuga ecuestre*), se convertía en una *técnica encantatoria* y pronto se incorporaría al lenguaje del arte masivo y de la publicidad. Auschwitz. los juicios de Moscú, los Gulag, la bomba atómica sobre Hiroshima pasmarían de horror a las nuevas generaciones. Una nueva geografía del poder cambiaría las coordenadas del tiempo histórico y, con ello, las modas estéticas y poéticas. Sólo unos cuantos poetas modernos (André Breton, Benjamin Péret, Antonin Artaud y el propio César Moro) sabían que el surrealismo era un nuevo sagrado (sin Dios), una corriente poética subterránea, una restitución de la fe del hombre y de sus poderes de imaginación, por más que trágicamente en su expresión moderna tuviera los límites de los demás «ismos» y su declinación. La posmodernidad comienza con la perplejidad de los modernos. Quizás las palabras que André Breton dijo a Buñuel, viviendo el desconcierto de los tiempos (post)modernos, iluminen el alcance de ese nuevo *élan* que dejó a los surrealistas viviendo como *involuntarios inadaptados* en un mundo al que intentaron cambiar poéticamente: ¿*Se dan cuenta que ya nadie se asombra de nada*?

NOTAS

1. André Coyné, *César Moro*, *op. cit.*
2. César Moro, "Nota del traductor", *El Hijo Pródigo*, 21 (1944).
3. Charles Givors, "Exil. Fata Morgana. Sur, Buenos Aires. *VVV*. New York, N.Y.", *Dyn*, 4-5 (1943).
4. César Moro, "André Breton, *Arcane 17*", en *Los anteojos de azufre, op. cit*.
5. Sin considerar ese elemento de la sexualidad de Moro, *no se puede entender cabalmente su poesía amorosa*. David Sobrevilla, "Surrealismo, homosexualidad y poesía. El caso de César Moro", en *Avatares del surrealismo en el Perú*, Institut Français d'Études Andines — Pontificia Universidad Católica, Lima, 1992.
6. Citado por César Moro en "André Breton, *Arcane 17*", en *El Hijo Pródigo*, art. cit.
7. Con relación al mito platónico en la poesía de Moro, Yolanda Westphalen dice: *Se añora a la otra mitad, que de acuerdo al mito del andrógino (el ser descomunal partido en dos por Zeus), explica la sensación de plenitud que da la unión amorosa*. Yolanda Westphalen, *César Moro. La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*, *op. cit.*
8. Maurice de Gandillac, "Approches platoniciennes et platonisantes du mythe de l'androgyne originel", *Cahiers de l'Hermétisme* (*L'androgyne dans la littérature*), Albin Michel, París, 1990.

9. André Breton, Pierre Naville *et al*., "Recherches sur la sexualité", en *La Révolution Surréaliste*, 11 (1928). En la discusión participan Breton, Tanguy, Queneau, Prévert, Pierre Naville, Morise y Unik.
10. *Ibid*.
11. Wolfgang Paalen, "Farewell au surréalisme", art. cit.
12. César Moro, "André Breton, *Arcane 17* », en *Los anteojos de azufre*, *op. cit*.
13. César Moro, "Reseña de *VVV*" (*circa* 1944), en *Los Anteojos de azufre*, op. cit.

PARTE 3 | *POETAS*



MARIA LÚCIA DAL FARRA (Brasil, 1944). Poeta, ensaísta e conferencista, autora de quatro livros de poesia que se destacam entre os melhores de nossa lírica: *Livro de Auras* (1994), *Livro de Possuídos* (2002), *Alumbramentos* (2012), *Terceto para o fim dos tempos* (2017), e *Livro de erros* (2024). Além deles, é autora de um livro de contos, *Inquilina do Intervalo* (2005) e dois outros de crítica literária: *O Narrador Ensimesmado* (1978) e *A Alquimia da Linguagem* (1994), este último em Portugal.

FM | Depois de um século de purificação do surrealismo, registrando a sua recusa em ser confundido com uma escola ou apenas com um *ismo*, é impossível descartar a propriedade estética de qualquer obra criativa. Qual é a tua compreensão de um ideal estético do surrealismo?

MLDF | Creio que o sentido de revolução, de rebeldia, de desobediência aos paradigmas e aos comportamentos burgueses (ou não) que vigoravam então (e que persistem ainda agora, de modos diversos) é o impulso para o ato surrealista de qualquer idade. Eu diria que, desse modo, tal ato expõe um pressuposto artístico por excelência, algo que está no cerne de quaisquer gestos para o alcance da obra de arte. Mas o fato que importa, para o surrealismo, é o que vem em seguida — e o que não é pouco, pois que é a própria obra de arte. Esta se engendra por meio daquilo que tal questionamento provoca: o desocultamento de valores sensíveis (ou a crença na existência destes) que compõem outras realidades que até então não tinham sido jamais aproximadas ou mesmo sequer tocadas. Trata-se de, no mínimo, efetuar um trajeto cerebral que nunca tinha sido antes percorrido pelos nossos pobres neurônios.

FM | As expulsões clássicas de surrealistas realizadas na formação original parisiense foram de natureza comportamental. A má qualidade de uma obra nunca foi um aspecto levado a julgamento. Ainda hoje, embora as expulsões já não sejam uma ocorrência comum, quando comentam acerca de seus pares, fazem-

no considerando simpatias e adesões, o que acentua a existência de uma irmandade. Até que ponto este clube de amigos distorce a compreensão que se poderia ter da revolução cultural mais relevante do século XX?

MLDF | Acho que não distorce — apenas acrescenta mais uma modalidade. São movimentos internos ao grupo, que vão aperfeiçoando melhor a ideia de uma comunidade artística que se encontra sempre *in progress*, como é o caso do surrealismo, que é algo imparável, com desdobramentos sempre surpreendentes que eclodem de várias maneiras no transcorrer do tempo, justo porque essa via, antes impensável, foi desvirginada. É um caminho que se abriu, uma rota que não é traçada, mas que permite também extravios — aliás, os seus atos mais praticados.

FM | As revistas surrealistas — antes impressas, agora também virtuais e com uma longa recuperação desde os primórdios desta atividade em edições fac-símile e em formato pdf — formam um acervo incomparável a qualquer outro movimento, escola ou vanguarda ao longo dos séculos. Defendo que as mais valiosas são aquelas que nunca refutaram outras perspectivas de vida e obra, estranhas e/ou complementares ao surrealismo. Tais revistas são, a meu ver, o espaço cativante de uma contra-ortodoxia, um exercício pleno de generosidade e partilha de mundos dispersos. Contudo, ainda existe, declarada ou não, uma imensa rejeição do surrealismo precisamente por causa do seu princípio ortodoxo. Como separar o joio e o trigo aqui?

MLDF | Penso que o surrealismo já perdeu, há tempos, essa mania de ortodoxia, que botou outros comportamentos estéticos em franca dissidência em relação a si — e é o que se vê, pelos exemplos que você nos dá, nas revistas impressas ou online etc. que hoje acolhem todas essas manifestações enquanto surrealismo. Porque ele mesmo, assim o creio, é contrário a tal bandeira, ele mesmo muito diversificado e libertário — raiz de onde ele sempre partiu. De modo que, começando por aquele pressuposto de inadequação social e estética, ele acolhe muitos outros, tornando-se mais para prenhe de novos e diversificados, do que propriamente para elitismos.

FM | Duas denominações sempre me chamaram a atenção, dentro do ambiente surrealista, não porque me pareçam inadequadas, mas sim pela divisão entre elas de elogio e rejeição: movimento surrealista e civilização surrealista. Até que ponto estas denominações diferem e o que representam à beira de parecerem antípodas?

MLDF | É que a atividade artística não é isolada no ser, ela transborda naquilo que a pessoa faz e existe. Ser surrealista, no entanto, não tem regras fixas — eu não sou um dos quadros de Dalí e nem todos eles reunidos, menos ainda um manifesto de Breton. Mas quando esses objetos estéticos se tornam meio real de vida e práxis existencial, eles acabam atingindo o nervo sensível do social admitido — visto que incomodam! — e passam a ser (sic!) caso de polícia... O que a Arte admite e pratica não necessariamente funciona como polo positivo para a sociedade burguesa na qual nos inserimos. É provável que os beats e os punks estivessem mais próximos de incorporarem uma obra de arte surrealista, quem sabe por que a produzem em si mesmos, nos seus próprios corpos, almas e comportamentos. E, nesse caso, talvez exemplifiquem o acolhimento que obteria uma civilização surrealista... E daí a enorme contradição: sendo que o surrealismo trabalha pelo não-permitido, veja-se que o imaginar em arte é consentido, mas o proceder...

FM | É comum evocar no surrealismo o seu poder imaginativo e o seu carácter experimental, aspectos estritamente complementares. Porém, na inquestionável impossibilidade de uma renovação perene no ambiente de criação artística, em muitos casos, o que se verifica no surrealismo é uma repetição de recursos, modos de ser e truques de linguagem. Como lidar com essas oscilações tão comuns em qualquer território criativo?

MLDF | Penso que não só o surrealismo, mas a arte em geral se renova a partir da problematização dos modelos e das práticas já utilizadas. Não creio que o surrealismo seja repetitivo nos seus recursos, mas é que seus recursos de repetição não são mais os mesmos. E tais comportamentos nos são inspirados pela própria transmutação do próprio mundo ou da nossa civilização: é preciso

ser atento e pinçar do atual real aquilo que nos interessa como motor de nosso perpétuo desassossego.

FM | O argentino Aldo Pellegrini foi um dos raros estudiosos do surrealismo que tratou especificamente de seu ambiente poético. Numa bibliografia surrealista, o tom reforça a relevância da imagem plástica. Tal adjetivo sempre me pareceu uma falha crítica, pois a essência renovadora, já no início do século XX, refere-se à própria imagem e às suas múltiplas perspectivas. Será esta uma das inúmeras adulterações dos princípios surrealistas ou mesmo entre elas, percebeu-se a falta de distinção — exceto meramente técnica — entre imagem plástica e imagem poética?

MLDF | Penso que a imagem poética, qualquer que seja ela, possui sempre um pendor plástico, haja vista a sua própria nomenclatura. O fato é que, no surrealismo, depois de termos passado historicamente por modificações perceptivas derivadas, por exemplo, da evolução dos meios técnicos de fotografia, cinema etc. (e Walter Benjamin especula, por exemplo, se a pintura impressionista não teria sido afetada pela percepção do olhar do artista diante do fenômeno da multidão, que é fato social recente de meados do século passado, trazido, de início, por Poe e Baudelaire para a literatura) — essa era de prodígios visuais, até então impensável, alcançou vigorosamente as obras de arte. O écran, o aumento assustador da propaganda urbana, acrescida de grafites e de todos os tipos de sinais plásticos (a começar pelo semáforo), certamente vieram a impactar o olhar do artista e a contaminar sua maneira de expressão. O conceito de plasticidade teria invadido mais o surrealismo, ou se tonificado com acerbo nele, justo porque os reais que este desencavava parecem ser — diante da abstração do que encerram — mais notáveis quanto mais possam ser visualmente expressos. Ou seja: o mundo ao derredor entra, com o seu furor elétrico, multicor, móvel e camuflável quase que permanentemente exposto, como mais um forte modo de procedimento do imaginário surrealista.

FM | No seu surgimento, as expectativas sociais do surrealismo giravam em torno do que então era apresentado como ações revolucionárias, especialmente o que se baseava nas proposições de Marx e Freud. Octavio Paz chegou a declarar que o século XX seria

lembrado como o século de Freud e do Surrealismo. Ao eliminar Marx das suas profecias, esqueceu — isto se é de fato um esquecimento — que o mercado derrotaria, no mínimo, todas as pretensões revolucionárias, sem deixar de lado as duas destacadas pelo mexicano. Como avaliar o tema em nosso tempo? Diante de um absolutismo virulento do mercado, o que aconteceu com as forças desencadeadas por Freud, Marx e o Surrealismo?

MLDF | Se, de um lado, tais forças desencadeadas por essa Trinca mágica foram cooptadas pelo mercado, por outro, elas continuam exercendo a sua feroz ação revolucionária como forma de arte que, uma vez infiltrada no mercado, funciona a favor e contra ele ao mesmo tempo, estabelecendo com o mundo mercadológico uma *concorrência* impossível — uma pareceria que, utilizando-se dele, o põe em crivo sempre, perpetuamente, sabendo, por antecipação, que também desse seu procedimento ele se apropriará. E assim indefinidamente até quando outro fator — certamente (sic!) mercadológico — entrar em cena e refizer essa equação em outro patamar.

JOSÉ ANTONIO MÓBIL | *Luis Cardoza y Aragón, materialista dialéctico y surrealista militante*

Luis Cardoza y Aragón se fue de Guatemala antes de cumplir su mayoría de edad y regresó veinte años después. Partir tan joven y regresar hombre maduro es llegar con la bruma del recuerdo y con la esperanza de que no se haya movido ni una piedra ni el cauce de su río, tan fijo en su memoria. Cardoza estuvo en París, en África, en la Unión Soviética, en muchos otros horizontes y en México. Allá cambió de vestidura, pero no de raíz. Se puede ser cosmopolita, pero si se es antigüeño, se es doblemente marchante de la tierra:

> *...mis remotos recuerdos son antigüeños, casas grandes, patios llenos de flores, mis padres, que ahora los pienso muy jóvenes entonces, mis hermanos. Creo que la conciencia de la infancia se tiene cuando vamos hacia la vejez o cuando somos viejos, una conciencia ya elaborada por la conciencia adulta; realmente, la de la niñez como niños nos es desconocida y en verdad, la inventamos*.

La revolución de octubre de 1944 abrió la puerta a todos los guatemaltecos que corrieron mundo y se alejaron del país durante las dictaduras de Estrada Cabrera y Ubico que juntas suman más de treinta y cinco años de asfixia nacional.

Cardoza llegó a Guatemala, lleno de esperanza, inmediatamente después del estallido de la revolución armada. Olvidaba, sin embargo, que la dictadura dejó recia huella en el alma de todos los guatemaltecos y que sus amigos de antaño habían madurado bajo circunstancias adversas:

> *Venía dispuesto a servir y a transformarme; me daba cuenta de mi risible mesianismo, sin atinar a evitarlo. En tal infatuación incurría perseverantemente, al propio tiempo maldecía de mi despropósito. Volví con la furia de nombrar a los indios y las cosas de Guatemala. Ser una chispa, siquiera una chispita. ¿Pertenecía a la diabólica especie de los utopistas o de los santos*?

A pesar de su afán de servir a la causa revolucionaria, Cardoza volvió casi extranjero a su propia casa. Aquellos jóvenes que nunca

partieron —algunos de los cuales se volvieron viejos luchando contra los tiranos— le fueron ajenos y poco simpáticos. Le aturde esta realidad. *La desventura, el atraso, la opresión, me habían sacudido. Me dolían mis raíces. ¿Cómo ser un* político? *Ellos querían hacer casas; yo cosas...*

A su llegada, se enfrentó a un dilema profundo: militar en los partidos de la revolución o sumergirse de nuevo en la soledad que le había deparado tantos sinsabores. Era poeta y quizá le pareció fatigoso echarse a cuestas la tarea de forjar un nuevo estado de cosas, ya fuese desde el despacho burocrático o en la agitación de masas. Estaba enfrentado al viejo dilema de tantos intelectuales: ¿debería únicamente interpretar el problema revolucionario o sería capaz de ayudar a transformar la realidad con su esfuerzo solidario?

Su primera reacción fue de estupor. Creyó llegar al cielo y encontró muchos sumideros en una Guatemala bulliciosa que, después de su reencuentro revolucionario, se esforzaba por emprender tareas urgentes que iban desde recobrar la dignidad como pueblo hasta ponerla al día después de un atraso secular.

La política y los políticos le sobrecogieron. Así lo expresa: *Sé muy bien, repetida experiencia, que no me entenderé con los* políticos *y por lo menos seré apartado. Por mi conducta de hombre hecho como todo hombre de fango y cielo se me dirá que soy masoquista.*

Sin embargo, es electo diputado y desde el hemiciclo parlamentario logra que se declare el 1 de mayo día del trabajador con asueto y salario pagado. También logra el reconocimiento diplomático de la Unión Soviética, donde asumiría después su primera tarea diplomática. Él mismo no está tranquilo con su diputación. Entre bromas y veras escribe en *El río*: *Charlan con mi madre unas viejecitas. Mi madre me presenta y las informa que fui elegido diputado. El comentario de una de ellas me ilustró mucho ¡y su padre tan honesto que era!*

Ojeaba a los muchachos convertidos en dirigentes revolucionarios con una lente opaca y deslucida:

> *Alguna vez me invitaron a una fiesta del Frente Popular Libertador, un frente casi sólo compuesto de universitarios, estudiantes y recién graduados, muchos de ellos de la Asamblea Constituyente o de la Legislativa, que desempeñaban además otras tareas en la administración. En la sala se apartaron los muebles para bailar. Unas veinte o treinta*

parejas, novios, amantes, amistades, bailaban fogosamente, y entre el retumbo tremendo del apaleado se oía la cadencia de los pasos sobre el piso de ladrillo. Observé que se bebía más que en México, y puesto que a tres o cinco acababa de conocer, me sentí aislado en medio de aquella alegría en donde los ojos de las muchachas y de los muchachos bramaban sus deseos. La atmósfera densa de humo, del calor de la noche y de los cuerpos, de aguardiente y discusiones políticas, en las cuales no intervenía por no saber de qué hablaban. Me iba convenciendo de que los años vividos fuera no sería fácil colmarlos, a modo de amortiguar mi separación de la juventud que estaba dirigiendo el país.

Convencido de que la militancia política le era urticante, decidió visitar al presidente Arévalo y plantearle la creación de *Revista de Guatemala*. En julio de 1945, se publicó el primer número, que, según palabras del propio presidente Arévalo. *Se financiaba con fondos extraordinarios salidos del Despacho Presidencial... la revista constituyó, por su contenido de alto nivel académico, el órgano periodístico de más alta calidad emanado de la Revolución guatemalteca, a los ojos de la crítica extranjera.* (Arévalo, 1996)

Cardoza también expresa su satisfacción:

Sin mi empeño y sin el presidente Arévalo, no hay Revista de Guatemala. *Trabajé muchísimo para organizarla, valiéndome de amigos en el exterior... La presentación en el primer número es un texto insolente: partiría de la revista o la destruiría cuando la menor intervención pretenda insinuarse contra nuestra imprescindible libertad.*

La revista tuvo una breve vida llena de sobresaltos. A los jóvenes dirigentes y a algunos intelectuales de izquierda les parecía dispendioso gastar los dineros públicos en un órgano de expresión que casi no se leía en el interior y que poco reflejaba el trabajo de reconstrucción del país. Les parecía diletantismo mantener la revista cuando faltaba dinero para las tareas de educación, salud y cultura. Cardoza enfrentó los avatares, pero padecía cuando *La revista moría y renacía, más pobremente; a nadie interesaba dentro de Guatemala. Boicot del medio y los gobiernos mismos...*

Arévalo, perspicaz y conciliador comprendió la soledad de Cardoza y le ofreció un cargo en el exterior. Tan perspicaz como

Arévalo, el poeta intuía que su entorno izquierdista podría perjudicar al gobierno. *El embajador norteamericano y los coroneles deseaban que saliera. Arévalo, suavemente, sondeaba cómo alejarme. Nunca dejó de ser caballeroso conmigo. Hizo brillar ante mis ojos la Legación en París, sumo trofeo de oportunistas*.

Acepta el cargo de Embajador en la Unión Soviética, en donde permanece por un año; sin embargo, *Inesperadamente, el congreso resuelve suprimir las partidas asignadas en el presupuesto a la Legación en Rusia y en Suecia. Cardoza y Aragón, furioso, tendrá que volver*. (Arévalo, 1996)

De nuevo el presidente Arévalo le tiende un puente para salir del país, como lo recuerda el propio Arévalo en Despacho Presidencial:

> *Nuestros servicios diplomáticos registran algunos cambios de importancia. Cardoza y Aragón va a Chile como ministro, a caer él, comunista, dentro de un clima que le haría difícil su actuación. El nombramiento había sido hecho antes de la ruptura de aquel gobierno con sus aliados comunistas.*

Luego sirve como ministro en Colombia y en 1951, con Árbenz en el poder, vuelve a México donde radicó hasta su muerte.

A pesar de que el presidente Arévalo lo distingue como comunista, Cardoza mantiene una severa pugna con los dirigentes del Partido Guatemalteco del Trabajo (comunista) a los que denosta con graves calificativos.

Cuando se refiere a los comunistas guatemaltecos, quizá Cardoza y Aragón aún resiente la polémica que sobre problemas de estética sostuvo en 1936 con los integrantes de la Liga de escritores y artistas revolucionarios de México (LEAR) comunista, lo cual él calificó como un *linchamiento político*. Diego Rivera en aquella oportunidad pidió su expulsión de México. Cardoza, indignado, se sintió, según sus palabras *un ruiseñor entre pingüinos*. Su razonamiento contra los comunistas mexicanos puntualiza su posición ideológica. *Mi problema nunca fue con la revolución (mexicana) sino con los estalinistas y sus variantes. No sé qué pasa, el sectarismo aparece con indigna frecuencia cada vez que se evoca lo revolucionario*.

Recordando la experiencia mexicana y su polémica, ahora con el PGT, relativa a la libre creatividad artística y conceptual. *En mi país*,

hacia 1951, se me planteó situación parecida, en un medio atrasadísimo, en donde estas necedades se manifestaron aún más grotescas por tardías.

Raúl Leiva, secretario de Revista de Guatemala entró al partido comunista como medio mundo. Una cosa es estar en el partido; otra, muy diferente, ser comunista. Entrar al partido fue como entrar al PRI.

> *He vivido a veces en una tierra de nadie lapidado por la izquierda y la derecha, y por no ver en el marxismo un dogma sino un método de análisis y una ruta propicia a las posibilidades más audaces de la creación, a todos los vuelos de la imaginación...*

En estas frases puede oírse la voz de Hegel, Trotsky, Rosa Luxemburgo, Lukacs, Gramsci y otros marxistas que buscaron la libertad creativa dentro de la disciplina partidaria. Cardoza pregunta.*¿El poder no admite a la libertad imaginante, a la imaginación cuestionadora, a la Poesía? El poder es cuadrado, es cúbico; está bien plantado. La Poesía, el diamante, raya el cubo de acero.*

Cardoza revive las posiciones del surrealismo vanguardista que postuló André Breton en 1924: Era necesario, decía, resolver las condiciones, en principio contradictorias, del sueño y la realidad, en una realidad absoluta, en una súper realidad. Cardoza, marxista, influido por Breton, Aragón, Artaud y otros intelectuales de la primera posguerra, acepta como ideal lo maravilloso, lo insólito, reunir dos objetos incongruentes en un contexto ajeno a ambos.

Cardoza decide hacer maletas. Ha servido a la revolución como director de Revista de Guatemala, como embajador del presidente Arévalo y como amigo de los jóvenes intelectuales. Cuando se despide de sus jóvenes amigos del Saker-ti les dice: *Celebraba la radicalización, no el maniqueísmo de la ceguera juvenil. Quise desde el principio que su voz tierna no se encementara. Quise darles la brújula pero más procuré darles la rosa de los vientos.*

Su decepción se torna depresiva cuando reconoce, según, su percepción, que *Los sakertianos masivamente ingresaron al Partido Comunista, en los años del presidente Árbenz (1951-1954), igual que si hiciesen la primera comunión. Tuvieron consistencia ideológica; más hermandad que secta.*

Hago un alto en este camino narrativo para preguntarme: ¿Cardoza y Aragón se debatía entre sus acertadas concepciones materialistas dialécticas, o se dejaba llevar por su conspicuo surrealismo tan notorio en su obra escrita y en su soledad cotidiana? ¿Pretendía acaso fundir únicamente en la poesía a los jóvenes guatemaltecos que estaban decididos a transformar su país?

Algunas frases suyas quizás respondan estas interrogantes:

¿Existe la objetividad? ¿Es posible la objetividad?
Sólo lo imaginario es verdad.
Lo imaginario, por ello, allende la razón, el amor es lo único que vence la mediocridad humana.
La poesía es la única prueba concreta de la existencia del hombre.

Hay que recordar que el propósito de los surrealistas no es nunca *hacer arte*, sino explorar posibilidades. Como dice Breton,

Surrealismo es 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 de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (Bretón, 2001)

Extraño en su propia tierra, Luis Cardoza y Aragón se desdibuja en las esperanzas de los jóvenes que creyeron encontrar en él, quizá a Juan Marinello, a José Martí, a José Carlos Mariátegui, a Pablo Neruda, quienes, junto a su alta voz intelectual unieron tenaz y dura militancia revolucionaria. Así lo reconoce el propio Cardoza, *La grandeza de Juan Marinello es haber dedicado su vida a la lucha política y no sólo a escribir para su pueblo y sobre su pueblo*.

Alguna vez, olvidado de sus propias angustias que le hicieron vacilar entre esteticismo y política, exclama, *El surrealismo en política es fatal; Guatemala es nuevo ejemplo, trágico y doloroso*.

A propósito de estas vacilaciones cardozianas, a continuación se reproducen fragmentos del texto sumamente polémico publicado en *Revista de Guatemala* # 2, correspondiente a octubre, noviembre, diciembre de 1946, en la sección "Hombres y Rumbos", titulado Cardoza y Aragón, pequeñoburgués, firmado por R. Ávila Ortiz:

Con Luis Cardoza y Aragón se han vuelto a plantear en nuestro ambiente hispanoamericano los problemas de la participación del artista en la actividad política y social. Entre los escritores importantes próximos a él por edad, Juan Marinello es quien ha entregado su vida por completo a un trabajo social definido. Marinello es viejo amigo de Cardoza y Aragón y ambos han escrito, el uno acerca del otro, con simpatía y admiración. Sin embargo, yo recuerdo algo de una polémica entre ambos, en la cual terció también, poniéndose de parte de Marinello, otro talento singular y profundamente estimado por Cardoza y Aragón: me refiero a Juan de la Cabada.

Pero nosotros seguimos pensando que en Cardoza y Aragón es dominante la pasión estética y no la pasión social. Muy diverso ha sido el camino seguido por Juan Marinello. Y surgen consideraciones sobre el ejemplo del cubano, el cual nos parece típico y ejemplar. Tenemos, en efecto, respeto y aprecio muy hondos por el sacrificio que pueda haber en la vida de Marinello al consagrar su obra y acción directamente a los problemas políticos de su patria. Juan Marinello —entre los intelectuales mayores del continente—, ha llevado una existencia de lucha, de entrega, de verdadero apóstol. Mariátegui, años antes, realizó su destino de manera semejante. Con él desapareció en el Perú la línea de esta capacidad, de esta pureza. En el Apra actual no hay ni sombra de Apra en sus orígenes. Lleva el mismo nombre, pero representa lo contrario. Se considera a Jorge Mañach, en toda nuestra América, como el mejor escritor actual de Cuba, impresionados por su prosa excelente, y olvidándonos también que como ciudadano es muy inferior a Marinello. La diferencia que hay entre Marinello y Mañach como escritores, no es fácilmente apreciable y para muchos, yo entre ellos, Marinello es por lo menos igual como escritor al gran prosista Mañach. En cambio, como ciudadanos, la diferencia entre Juan Marinello (hombre en realidad ejemplar) y Jorge Mañach, politicón indefinido, pequeñoburgués, falto de decisiones, no puede ser más tajante.

¿En dónde se halla Cardoza y Aragón? No está en la línea de Marinello, ni en la de Mañach, ni en la de un Pablo Neruda, miembro de partido también. Si estas figuras continentales son muy próximas a Cardoza y Aragón en el tiempo como personas no

lo son en relación a las etapas que viven sus países respectivos. Esto debemos tomarlo en cuenta para no ser inexactos en la apreciación del guatemalteco. La vida de Chile en la cual participa Neruda (con el odio de la mayor parte de los intelectuales de su tierra, de las burguesías —grande y pequeña— y del clero) es muy otra al escenario que se ofrece al autor de La nube y el reloj. Cuando Marinello mismo inició su carrera política en su patria, ya un Martínez Villena —entre otros— había realizado trabajos singulares. El guatemalteco —como ya lo ha afirmado Ermilio Abreu Gómez— parece estar extraordinariamente saturado de pasión estética. Esta es su fuerza artística y su debilidad política.

Después de cuarenta años de la publicación de Cardoza y Aragón, pequeño burgués, Cardoza nos sorprende en el *El río*, novelas de caballería, cuando confiesa:

> *En el año segundo de la revista (No. 2, octubre, noviembre, diciembre 1946) en la sección "Hombres y Rumbos", publico: Cardoza y Aragón pequeño burgués, y firmé el escrito alterando el nombre de uno de mis compañeros en* El Nacional*: Raúl Ortiz Ávila. La seudocrítica la suscribe R. Ávila Ortiz. Fue maniobra inútil para conservar paupérrima vigencia a mi vuelta de Moscú. Abogo, con denuestos y elogios balanceados, por la creación de un partido socialista. Que haya publicado tal autoataque no es fácil comprenderlo. De nada sirvió. Del exterior recibimos protestas defendiéndome.*

Este escrito de Luis Cardoza es, a mi juicio, un desesperado gesto autocrítico que define su realidad política y su presencia en un país cuyos recuerdos nunca coincidieron con sus sueños. Algunas palabras finales de Luis quizá confirman lo que digo, *Por exigua participación, solía fugarme en mis papeles, en busca de un pueblo que no he perdido. En esos días descubro, además de rechazo soledad, que no es sino el frustrado afán de por extranjero carecer de participación.*

Luego agrega:

> *La conmiseración es odiosa. Siento su lujo cuando parece asomarse al evocar mis mocedades. Aquí no hay claro de luna, lágrimas de cocodrilo y otras bambalinas. Deseé renegar de mi virtud, pero ninguna tenía. Si no se es indiscreto ¿para qué escribir recuerdos? Tirar al mar de la memoria tu*

red de sueños, tu sed de sueños, y nada capturas, y ni siquiera se moja, y vuelve a tirarla, a tirarla, que tirarla es tu maldición, como la pesadilla de un Sísifo encumbrando invisible y pesado peñón de aire.

Con una frase final, que recuerda muy cercana-mente a don Miguel de Unamuno, Cardoza se define, *No sé si he sido revolucionario; acaso, nada más, he sido un hombre modesto que tuvo vergüenza desde niño*.

Referencias

Arévalo, J. (1998). Despacho Presidencial. Guatemala.Editorial Oscar de León Palacios.

Bretón, A. (2001) Primer manifiesto surrealista. Buenos Aires. Editorial Argonautas.

Cardoza L. (1986). El río, novela de Caballería. México. Fondo de Cultura Económica.

NOTA

Ensayo originalmente publicado en *Ciencias Sociales y Humanidades # 2*, Vol. 4, 2017.

In 1959, Philip Lamantia found himself expelled from Mexico on drug charges. On crossing the border, he was welcomed home with a two-month sentence in a Texas jail. The same year his poetry was on fire. Auerhahn Press not only issued two collections, a sequence about drug prohibitions in *Narcotica* and a sequence of Christian devotionals in *Ekstasis*, but Grove Press soon accepted four of his poems for Donald Allen's *New American Poetry*. Lamantia illegally returned to Mexico in 1961 to join a cadre of bohemian expats. One evening he and his friends decided to mount the Pyramid of the Sun at Teotihuacan. It would have been a pleasant experience, for he relished all things pre-Columbian, but on this occasion the site of ritual human sacrifice precipitated a major downer.

Lamantia memorializes the excursion in "Ceylonese Tea Candor (Pyramid Scene)." The climax puts him teetering on a ledge where the killings supposedly took place ("BABIES INCLUDED"). Staring off in the night he sees *burning across the Black Sky* an army of flying minions sent by Moloch. Thereupon, as they say, all hell breaks loose:

> *LETS GET*
> *OUT OF HERE!!! I'VE HAD IT!!! we raced down*
> *and the Black Shapes hundreds of them cut around us and*
> *wailed a weird banshee sound of hell I couldn't quite believe it*
> *but it WAS TRUE!!! we were being pushed off the*
> *Pyramid of the Sun that is the mountain of Hell itself.*

It's pretty hokey, but Lamantia doesn't care. The message is one of trial and revelation. It ends on a beseeching note: "PREPARE AND /CHANGE!!! CHANGE!!!" Lamantia is ushering our fair poetry world into the Age of Aquarius. When Lamantia cries, "take up your swords of the mind against the /mechanical materialist VOID," he means for us to strike a wicked blow against the powers in charge. Make it New Age. Psychedelic demarcations, groovier sounds.

Lamantia was the American surrealist of the Beats, a title that he acquired long before the sixties. He was only a teenager in the forties when he saw his hometown San Francisco shed its identity

as an artistic nowhere. The decade witnessed the first performances of Schönberg and Sessions, the first establishment of a modern ballet troupe, and, most influential for Lamantia, the first exhibitions of Joan Miró and Salvador Dalí. *Harper's* branded the scene a "new cult of sex and anarchy." In New York, meanwhile, surrealist refugees from Nazi Europe were publishing the magazines *View* and *VVV*. After discovering their work, the young Lamantia sent a letter to André Breton with several poems that Breton accepted for publication. When *View* offered him a position as editorial assistant, he jumped at the opportunity. Who on earth would choose high school over hobnobbing with Max Ernst and Marcel Duchamp? He made such an impression that Maya Deren cast him — along with John Cage — in *At Land* (1944). Breton dubbed him "a voice that rises once in a hundred years."

Such blessings at an early age can open doors. When Lamantia returned to San Francisco, the great Kenneth Rexroth took him under his wing as a personal apprentice. Soon Lamantia enjoyed a regular spot at the weekly anarchist salon. He became friends with Bern Porter, who was then the force behind *Berkeley: A Journal of Modern Culture*. Lamantia earned true outsider status when a *Poetry* reviewer panned his first book as "pseudo-erotic poems encumbered by false symbols." In short, he was a fixture of the scene by the time the Beats arrived the following decade (the "comic obscenity," William Everson called them).

These fruitful encounters are told with ample grace in the rollercoaster introduction to *The Collected Poems of Philip Lamantia*, edited by Garrett Caples, Andrew Joron, and Nancy Joyce Peters for the University of California Press. Will new readers take a chance on the book? If the answer is yes, it is first because of Lamantia's role in the story of the Beats, of which the high mark was his performance at the Six Gallery Reading in 1955. Here we might pause to note that two readers of that night (Ginsberg, Whalen) can already be purchased in complete editions, while another (Snyder) is available in a well-produced reader edition. Such celebrity did not wear off quickly. Twelve years later, Lamantia's *Selected Poems*, published by City Lights when he was only forty, sold an astounding fifteen thousand copies according to the editors of the *Collected*. For these reasons alone, the new edition marks an event.

If the answer is no, it will be because Lamantia does not fit neatly in any of the schools of the postwar period. Even among the Beats, he never fully received the acclaim afforded to his cohorts — and this despite the regard they evidently held for him. The editors remark on his cameos, for example, as a hallucinating reader of the Koran in *Howl* and again as a junkie in Kerouac's *The Subterraneans*. The affection went both ways, as in the valentines for Corso, Ginsberg, Kerouac, and Whalen in the poem "Binoculars." Ginsberg also famously leapt to Lamantia's defense after the hatchet job on his *Destroyed Works* in *Poetry* magazine: "I authoritatively declare Lamantia an American original, sooth-sayer even as Poe, genius in the language of Whitman, native companion and teacher to myself." The full-throated endorsement would seem to secure a place in the Beat pantheon, and it certainly made good blurb material. At the same time, it captures Ginsberg's ability to play the public in ways that never really interested Lamantia.

He might have found natural allies among the poets of the Berkeley Renaissance, for he shared their interest in magic and hermetics. His pronouncements almost recall Spicer's poetics of the outside, as when Lamantia declares, "Poetry does not exist /the poet listens, looks /is a receiving machine /making what he sees." And like Duncan, he marshals the antiquarian: "I open for you an ancient book / … /Until the last mind's eye /Records its precious wisdom." The editors note that he also attended Ernst Kantorowicz's "The King's Two Bodies" lectures with Duncan and Spicer in 1947. But the dissimilarities pile up. Whereas the mythological affords Duncan a way to write about sex in a pre-liberation era, Lamantia can be pretty straightforward about dramatizing his straight libido. And despite parallels, Spicer is never as yippee-skippy as Lamantia can sometimes get: "poetry is made thru makers /*tuning in* /poetry is a quest of dead makers /poet is living Ice!"

Pegging down Lamantia's affinities can be a dodgy game of half-made connections. The juvenilia of several Language poets bear marks of surrealism, but it is unlikely any would lay claim to a Lamantia genealogy — not with lines like "Words are magic beans." Parading through the poems are Batman, Superman, Hulk, Swamp Thing, the Lone Ranger, Dracula, Buffalo Bill, Robin Hood, and Maid Marian, but Lamantia was more distancing himself from

highbrow pursuits than announcing himself as fellow traveler of Pop Art. Today, contemporary surrealism survives in isolate flecks through Will Alexander, Andrew Joron, or perhaps Hoa Nguyen. And Kenneth Goldsmith has secretly taken on Salvador Dalí's peculiar wardrobe style, but not his artistic credos.

Perhaps Lamantia belongs in the religious lineage that runs through the arts of the last century? After all, the editors suggest that his poems became extremely devout after he nearly died from a scorpion bite in 1955: "light beams entangled, heaven and the god enter my breast /Christ is the marvellous!" The cover of *Narcotica*, designed by *Semina* artist Wallace Berman, features a holy cross next to Lamantia baring hypodermic needles like stigmata. When Mike Wallace (of *60 Minutes* fame) interviewed Kerouac and Lamantia, he inquired directly about the link between God and drugs. The editors also note that Lamantia once retreated to a Trappist monastery until Kerouac dissuaded him from going the way of Thomas Merton. How seriously should we consider his piety? I'm undecided whenever the straight-faced devotion is cross-tuned with bathos, as in "All Hail Pope John the Twenty Third!": "Send great messages to the people /Keep taking porno art out of the Vatican."

If it's starting to sound like Lamantia jumped from one preoccupation to the next, that may well be the case. Take his estrangement of space on the page. In the fifties, Lamantia was drawn to the visual poetry of George Herbert. The new edition reproduces a series of visual poems in the shapes of a pyramid, a flower, and a cross. Like Corso's mushroom cloud "Bomb," most of Lamantia's poems are fairly basic executions, e.g. "Christ" in the shape of a crucifix. The more complex arrangements nearly rise off the page, like "In a Grove," which types out individual letters of words (e.g. "VOICE" or "electric") in the silhouette of a flower on a triangular hill. Along the stem run the letters "b /i /r /d /s" where feathers might land.

Or take his estrangement of sound. Lamantia's rhymes can be hypnotic if a bit silly: "Maggoteyed poets /implant with cellular call /the wall /that falls." The same goes for the countless portmanteaus, which strike me as mawkishly sincere: "An autumn sky secretes chalkfrozen spermatons." The most extreme forays,

though, are the nonwords that Lamantia refers to as "Babbel," or "language extending the sonic level." Try to pronounce:

chat chewlelathu chutz su matz mag muhuli!
zutzi mewetch jedicumiflegem set
metz coporal
debubihalu debu debi di chan ugupta
netnitnitnetz capachulah!
— From New Babbel

While the presiding spirit is Artaud, Lamantia takes various inspirations from Sor Juana Inés de la Cruz, James Joyce, and Hugo Ball, and from Lettrism, Gongorism, and Dada. The sound-play can border on nonsense, but its appeal in the sixties is understandable, for Lamantia holds to the utopian idea that eschewing any single language is inherently democratizing: "Babbel poetry is immediately communicable! //Poets of all tongues! BABBEL!"

Newcomers to Lamantia will be on the lookout for Lamantia's politics, and there is no better place to turn than *Narcotica* (1959). Consider Lamantia's poem "I Demand Extinction of Laws Prohibiting Narcotic Drugs!" Lamantia plays Beat-with-a-megaphone in classic style, with capitalized words, exclamation points, imperative decrees, volume turned to max decibels:

I say ABOLISH THE PROHIBITIONS ON THE SACRED NARCOTICS — stop the sensationalism! To the dark ages with yr crime producing "law" not yet fifty years old, whereas the Temples dedicated to Opium and Hashish in the Orient were built FOUR THOUSAND YEARS AGO!

Lamantia mounts a defense of drugs almost unheard of since Rockefeller drug laws drastically increased prison sentences to penalties on par with violent crime. For Lamantia, drugs like opium, cocaine, and hemp are the "sacred medicines" or "*the salts of the POET!*" If historical poets are those who want to recover modes of human existence squashed by the modern world, then Lamantia might be reasonably called a historical poet. Lamantia ransacks sacred texts and ancient practices to justify a whole battery of narcotics: "in the middle ages they were Monk's remedies."

Not that it matters if the history lacks rigor. The disorienting effect on perception matters more than precise detail. Lamantia

gives us an American version of Walter Benjamin's "profane illumination." Benjamin believes in the power of hashish to liberate the senses from bourgeois history. Lamantia's idea is that narcotics are an escape from the pressure to get married, buy a lawnmower, and contribute to the Cold War economy. The point is that poetry is a counter-discourse to official policy, and the exclamation points are his weapon against the docility of the electorate. The same protest holds true even in poems that are not about narcotics:

The people walk as if in a movie-dream
And work in the terrifying order
Of a chaos their bodies reject,
But their fear compels them to accept.
The bureaucrats and idle rich
Continue their reign of permanent war
On the sweat and blood of the poor.
— From *A Simple Answer to the Enemy*

Lamantia did eventually kick his habits. In later years he suppressed the original cover of *Narcotica* and talked as one who had passed through the belly of the beast:

I'm recovering
from a decade of poisons
I renounce all narcotic
& pharmacopoeic disciplines
as too heavy 9-to-5-type sorrows.
— From *Astro-mancy*

As moralizing as such sentiments seem, they have the virtue of amplifying his disgust at the middle class. His poetry is acutely cognizant that his readership contains members who come from positions of incredible economic privilege, and he wants to send them a message, e.g., "fuck yr safety /WHO NEEDS IT?"

I've been skirting a nagging issue with the poems, namely that there's so much here that makes me feel like a bad reader of surrealism. The root of my confusion has to do with the images not being connected to any kind of recognizable sensation or vision. In

countless variants of collage we can more or less identify the sources. We can do pretty good guesswork at why A and B go together, for example, in T.S. Eliot's metonymies, Robert Rauschenberg's combines, or Jess's assemblages. The same is not true for Lamantia: "I buy ectoplasmic peanut butter"; "A poppy size of the sun in my skull"; "The Female Pope with fish nostrils /The Emperor plowed into an egg garden /The Tower in a squall eating a bed of lava"; "I'm patriotic as banzai /I identify continually with the hair style of George Washington"; "Don't just stand there like the Tetragrammaton." The non sequiturs convey a reverie that he identifies in one poem as "indescript ekstasis." Maybe there is a rational process that we can tease out. Peanut butter from a processing plant might taste artificial, and the unnatural flavor might suggest the supernatural, or ectoplasm. But I'm stretching to make sense. The images are so slapdash: poppies in the brain, aquatic female popes, flag-waving banzais? So now what? A traditional claim by art critics is that abstraction is secretly more realistic than realism. But this is not necessarily so for Lamantia. He genuinely wants poems to transport the reader out of the world. "Only Creative Violence Reveals the Beauty of the Marvelous," says one poem that might represent his governing philosophy. The "fish nostrils" come up in the poem "Oblique and Direct," except a better title might have been "Oblique and More Oblique." For Lamantia, form and content are never more than an extension of ectoplasmic peanut butter.

Lamantia is difficult to sample because his lines cascade from one clause to the next and forgo clear sequential logic. This is not a complaint: folks go to poetry, after all, out of fondness for whacked progression. Surrealism, by definition, embraces the irrational. "Violet Star" is an exception, however, that is usefully self-reflexive about the linkages:

While I continue to rave
over the dissimilar modes
molding
excessively finite
transmutable
at the coming of serpentine volition
son of the daughters of sleep

the absolute at every street corner with a braided cap
the hair-lined tongue
disagreeably spills the indeterminate over the mirror of the world.

Is Lamantia apologizing for his obscurity? John Ashbery offers an almost identical concession: "I know that I braid too much my own /Snapped-off perceptions of things as they come to me. /They are private and always will be." Lamantia molds rather than braids, but he and Ashbery are similarly attuned to the fact that many readers will simply throw in the towel. The game is up, poetry is henceforth a hermetic practice, and non-specialists need not apply. In this passage, Lamantia confesses a welcome doubt about his "hair-lined tongue." The sensations come to Lamantia with a "volition" that not even he understands, and they wind "serpentine" through the poem. Chalk another victim up to indeterminacy. Still, the self-reflexivity jerks me awake because the whole enterprise of poetry suddenly seems presumptuous. Another alarm goes off in an untitled poem:

Why write about "things"?
This map on the wall,
less exact than the one in my mind.

Take a shell of cotton
move a river south
exact a city with rain
paint a sign with stars.

Little do we know.

Beyond their self-reflexivity, one final virtue of these poems is an oblique chronicle of the twentieth century as witnessed by Lamantia's capricious imagination. As grating to the ear as some lines might be — "supermarkets, televisions, and all the rest of it /ensnare vision /while spooks of social spells /revolve the cars" — Lamantia might in fact be the great chronicler of suburban misery. The aptly named "Vacuous Suburbs," for example, opens with a protest against the closed garage doors of cookie cutter

homes: "This silence doors shut against animals, spirits." Another poem, "The Comics," depicts what sociologists have called the feminization of the labor force:

Cussing
the men are going home to work
on sleeping horses
and automobiles come alive
and return to the factories
wearing lingerie and makeup
Steering wheels chrome fenders and gears
leer at the computers
in the outer offices.

The history that cuts through is one of creeping uniformity in a manufactured landscape. If you dislike the average American commute ("the sleeper of inveterate cars"), Lamantia could be your saint for life. His poems first entered a political arena of attacks on communism, labor unions, and government health care, when private capital rallied to home ownership as the American dream. Lamantia does not refer to such headlines per se, but when he voices disgust at those responsible, it's hard not to hear him hating on the suburbs.

A basic final observation. If surrealism is the offspring of Freud, then why does it so rarely feature interiors? Instead of the inside of the house — the site of the uncanny in our dreams — surrealism lays claim to the street, the vista, the landscape. European surrealism favored exteriors, no doubt, because it longed for revolution, and its Marxism predated the mantra that the personal is the political. But Lamantia is not a revolutionary in the sense that he rarely stresses collectivity. He seldom uses a plural "we," though when he does, such as in "Dead Smoke," those poems are among my favorites. His forte is rather the lyric self beholding the open air. *The Collected Poems of Philip Lamantia* illustrates to what extent the surrealist idiom offered a brightly lit invitation to get out and escape the cul-de-sac doldrums. The invitation turns out to be just a bit marvelous.

MARIA LÚCIA DAL FARRA | *Flanando por Claudio Willer — essa vila, essa cidade*

Começo por demarcar bem o *meu território de errâncias* dentro da obra de Claudio Willer, o beat-surrealista mais simpático, amável, cavalheiro e gentleman de que já tive notícia.

Escolhi por mero acaso — e "acaso" é nele uma palavra temerariamente marcada — incursionar pelo seu livro de poemas *Jardins da Provocação* e por um outro, em prosa poética — é claro! — enigmaticamente nomeado *Volta.*

Deste, não sabemos se o título registra um pedido de retorno a alguém ou mesmo um verbo conjugado no imperativo — "volta!"; ou se se institui como um substantivo — "a volta"; ou se indica tão só um semáforo de orientação circular, como uma placa de rua colocada numa interminável rótula, balão ou rotunda *sem saída*. Ou, mesmo, se esse título quer indicar um *oroboro* — a serpente que morde a própria cauda e que, no esoterismo, contém o universo.

Acho que teremos oportunidade de especular a respeito dessas acepções no transcorrer desta exposição.

O *Jardins da Provocação* é, por outro lado, *um título claro*, que escapole de Breton (cujos versos constam da epígrafe), e que reúne poemas compostos entre 1979 e 1980. Foi publicado pela Massao Ohno no ano seguinte, em 1981.

Quanto ao volume *Volta*, este só sai em 1996, portanto 14 anos depois, pela Iluminuras, e creio que possamos ir perscrutando melhor o sentido desse título enigmático, a partir *da capa* que traz nesta edição.

Esta capa pende, graficamente, para um insistente movimento *rotativo*, o qual remete, aliás, a uma anterior capa de outro livro do Willer, ou seja, para a capa de *Dias Circulares* — que, como se verá, há se revelar **mágica** ao longo da narrativa de que é tecido o livro *Volta.*

Dias Circulares, como o *Jardins da Provocação*, foi editado pelo Massao Ohno, então em 1976. Portanto, trata-se de uma produção poética imediatamente *anterior* a *Jardins da Provocação.*

Se detalho assim as indicações gráficas e bibliográficas destes **três** volumes de Willer é porque, creio, eles vão desenhar juntos *um triângulo*, formulando-se em três ângulos que vão se conjugar e se

tocar, para além de manifestarem e expandirem o selo dessa editora muito considerável para a poesia brasileira de tal momento histórico-cultural — a era dos ditos *Novíssimos*, onde Willer se insere — editora que é a de Massao Ohno.

O *Samurai da Sombra*, como é conhecido o maior editor independente do Brasil, foi responsável pela publicação dessa também chamada *geração de 60*, onde se incluem, além do Willer, o Sérgio Lima, o Antônio Fernando de Franceschi, o Décio Bar, o Roberto Piva, o Luiz Fernando Pupo, para citar apenas alguns.

Massao também foi editor daquela geração que se seguiria a esta, e na qual se encontra um grupo de *mulheres* muito significativas, tais como a Hilda Hilst, a Renata Pallottine, a Lupe Cotrim Garaude, a Olga Savary, a Marly de Oliveira. Trata-se de uma editora na qual artistas plásticos do naipe de Manabu Mabe e de Tomie Ohtake frequentaram a capa de muitos dos cerca dos 700 livros ali publicados.

O gosto de Massao Ohno pela edição de poesia *brasileira* foi herdado por outra editora paulistana, a Iluminuras, então responsável, em 1996, pela publicação desse volume de que também vou tratar, o *Volta*, do Willer.

Em *Jardins da Provocação*, [1] Willer, iluminado e magnetizado pelo surrealismo, vai lançando versos memoráveis que recolho, meio a esmo, para o nosso encanto inicial.

Por exemplo: ao tocar no "mar", um dos seus reservatórios poéticos preferidos, fundura em que se depositam o "primitivo sonho" e "os refúgios mornos", ele escreve: mar, "borbulhante conspiração de gelatinas"; mar, "guardião dos nomes dos suicidas" cujas "ondas fazem valer seu interminável instante de rugidos". Mar, em que a praia é "o lábio de vagina úmido dos continentes"; mar, "dorso de gato angorá roçando a terra firme".

E, seguindo adiante nos restantes poemas de *Jardins da Provocação*, eis que o leitor fica sabendo que "a verdade" pode ser transmitida "por anos de revólver"; que "por vezes é necessário penetrar no inferno e ver a mão do último esquartejador envolta nas cortinas"; que há uma "inquietude nas tesouras"; que é preciso usar de "movimentos vagarosos para descobrir o que a linguagem desconhece"; que é necessário "celebrar o reencontro do corpo com a planta dos pés"; que é preciso notar que o "albatroz arrepia a sua

trajetória"; que o oceano tem a cor dos "camaleões enlouquecidos" e que há uma "umidade que só o amor pode criar".

E, por fim, que somos "saltimbancos para uma nova ordem das coisas" pois que há "coisas" que "não devem ser ditas, mas apenas *esculpidas em jacarandá*".

Deslocados, assim, num átimo, da escrita, para a profunda inscrição na madeira do jacarandá, repentinamente nós, leitores, somos assaltados por um *outro tipo* de proferição dentro do mesmo encadeamento poemático. E, isso. porque *eclode*, no meio das peças de *Jardins da Provocação*, quase mesmo no seu centro, um texto muito alongado, não mais em versos como os restantes, mas em prosa e *entre parênteses*.

Muito diferente das outras peças de *Jardins*, esse texto é registrado em caracteres *minúsculos*, assolando por inteiro — sem espaço entre as linhas — 26 das páginas do luxuoso volume de 27x18 cms que compõe o *Jardins da Provocação.*

Esse específico escrito, que escapa, portanto, à conformação espacial e à própria natureza dos poemas que o rodeiam, se identifica então como sendo o de número "6", do grupo intitulado "Viagens". E ele traz, pois, o seguinte título: "Viagens 6. Quase um manifesto".

Ora, essa jornada poética que, até então, o *Jardins da Provocação* avançava e planteava, e que parecia já por si errática — nos faz aportar — por meio desse grande parêntese intermediário — num tempo ocorrido *20 anos antes* da publicação desse volume ao qual tal escrito pertence. E vamos estacionar, no parêntese, em *1976*, no Teatro Municipal de São Paulo, numa tal Feira Paulista de Poesia e Arte, onde está sendo lançado um dos referidos volumes de Willer — o *Dias Circulares*.

De maneira que, já agora, alertados por esse parêntese do "Viagens 6", que fabrica, evidentemente, um olhar temporal em retrospectiva, se formos, também a posteriori, prestar atenção no começo da nossa leitura de *Jardins*, observaremos que já havia surgido, no primeiro poema dessa mesma obra, *um mesmo procedimento* entre *parênteses*. Ou seja, tal poema inicial já anunciava o fenômeno de parêntese que ocorreria depois, no centro do próprio *Jardins.*

Assim, esse poema inaugural, que tem por título "Faz tempo que eu queria dizer isso" — se encerrava desembocando as suas águas marítimas (uma *sofreguidão de novelos agitados*) num movimento que *termina e recomeça* — portanto, num movimento muito semelhante ao eterno fluir do oceano.

O alongado poema se dizia, pois, uma torrente que arrastava consigo um *feixe de biografias entrelaçadas* e que se executava em *dois poemas entrelaçados, mordendo-se como a serpente mítica*.

Entretanto, agora em "Viagens 6", não se trata apenas de um poema que se enrosca no outro — como ocorre em "Faz tempo que eu queria dizer isso" — mas de um *desembocar de um livro no outro*, ou seja, da entrada dos *Dias Circulares* em *Jardins da Provocação.*

De modo que os dois citados livros, imbricando-se um no outro, começam por desenhar *o primeiro* dos ângulos do *triângulo* que referi como o desenho primário dessa trinca de volumes, vistos que — sublinho! — o *Jardins da Provocação* se toca, então, com os *Dias Circulares*, abrindo repentinamente um canal insuspeitado entre ambos os livros.

Retomo a questão, que é um bocado complexa, para que fique claro o que Willer está arquitetando.

Assim como em "Viagens 6. Quase um manifesto" há uma espécie de enorme suspensão no ritmo versificatório de *Jardins da Provocação*, acolhendo, através do parêntese e da diversa natureza da prosa e dos caracteres gráficos diversificados, um buraco na massa corpórea composta pelas outras tantas peças — também no *primeiro* dos poemas do mesmo livro ocorre *idêntico procedimento*.

Assim, em "Faz tempo...", Willer, ocupando-se do mar, recolhia, do espraiamento aquático, a própria "simetria deste poema". E deveras. Esta primeira peça também mimetiza, no que concerne ao desenho espacial dos seus próprios versos, uma *irregularidade de ondas oceânicas* que se revelam imparáveis.

Todavia, *rompe*, dentro desse poema inicial o tal parêntese que nomeei, e o desenho da versificação se altera, disturbando o ritmo anterior, e implantando *outra* ordem e outra tonalidade até que aquele se feche. Depois que tal parêntese se encerra, retorna, ao poema, o escoar das ondas versificatórias anteriores, e Willer finda esse moroso poema "Faz tempo que eu queria dizer isto" — que fica, finalmente, pronunciado.

E é então que esta peça pode ser vista, já agora, em retrospecto, como sendo *o microcosmos do próprio livro* em que se localiza, já o que ela traça, por antecipação, a configuração espacial do dito *Jardins*. E porque ela reúna um poema a outro, ela também estabelece um *segundo ângulo* do triângulo que nomeei antes.

De modo que eis que flagramos, em *Jardins da Provocação*, uma inaugural formulação do *um dentro do outro*, imagem surrealista do *l'un dans l'autre*, tomando a obra a feição da boneca russa — da *matrioshika*. Assim, é tal aparte *inicial* que antecipa e preconiza o segundo *enorme* aparte de 26 cerradas páginas que se abre no mar das palavras dos poemas que o circulam, e que se intitula "Viagens 6. Quase um manifesto".

Pois bem. Detendo-me agora sobre esse texto central do livro, constato que tal parêntese moroso está, ali, para *legitimar* aquilo que o livro (em que se encontra) pratica e propaga. Porque, nele, Willer vai *discutir a sua poética*, já então a partir de outras plataformas de conhecimento, como a semiótica, a linguística, a história, a teoria literária. Acho que, por isso mesmo, este "Quase um manifesto" pode ser dito uma espécie de remissão em outro patamar, ou mesmo de um glossário semântico, em defesa da práxis poética que Willer enraíza no *Jardins*.

Mas esse pretenso *ensaio*, quase um manifesto, não defende apenas o comportamento poético desse volume, porque, como veremos, o que se diz *ali vai ecoar*, tanto na continuidade do *Dias Circulares*, quanto na escrita narrativo-poética do outro volume: o *Volta*.

E daí que aquele esboço do triângulo semântico que supus, comece a se armar definitivamente a partir deste *terceiro ângulo*.

O parêntese central do livro dedica-se, pois (num ato de hibridismo, que é um traço recorrente em Willer), a buscar dilucidar a sua própria história e a tradição cultural da sua poesia, o que demonstra que Willer produz, metalinguisticamente, poemas à medida em que os pensa.

A verdade é que tal tendência crítico-poética se manifestará, nitidamente mais tarde, em 2008, aquando da defesa da sua tese de doutoramento na Usp — um magistral estudo sobre as relações entre literatura e gnose.

Fiz parte da banca examinadora desse extraordinário trabalho que foi publicado, em 2010, pela Civilização Brasileira do Rio de Janeiro, com o título *Um Obscuro Encanto. Gnose, Gnosticismo e Poesia Moderna*.

Mas retornemos a essa longa digressão no centro de *Jardins da Provocação* — a essa sua fonte de água pura.

Seu porto de partida fica situado, como referi, nessa decisiva Feira de Poesia e Arte, no Teatro Municipal de São Paulo, em 1976 — *20 anos, portanto, antes* de *Jardins da Provocação*. E esse texto contido no parêntese, tece, de início, uma espécie de *homenagem* a todos os que dela participaram, visto que além de Willer, temos o Massao Ohno, que lançava ali, nessa Feira, as novas publicações dessa dita geração. Tudo isso ocorrendo num teatro de peso cedido pelo Sábato Magaldi, na altura Secretário da Cultura, espetáculo esse que contava com a direção de Maurice Vaneau e com a coordenação de artes plásticas de Augusto Peixoto.

Este derradeiro participante do evento, num frenesi de profanação da vida pública, tivera, como projeto de abertura para o espetáculo, envelopar todo o prédio do Teatro Municipal *com arame farpado*, de maneira a providenciar que, para a inauguração da Feira, fosse usado um alicate especial para o corte de metais, em lugar de uma singela tesoura a romper uma simples fita...

O *furor dessacralizante* de Augusto ficava, pois, também ostensivo nas obras da sua lavra ali expostas: um painel gigante do Jimi Hendrix no alto do saguão do Teatro; umas *imensas luvas* infladas, que pipocavam luzes indicando as entradas; uns panôs que, pendurados do terceiro andar, esvoaçavam até a altura do térreo.

Pois bem. Esse sujeito, considera Willer, que viveu sempre no *avesso* da sociedade burguesa, com enorme vocação pela marginalidade, teria merecido, aquando *da sua morte*, mais do que uma diminuta notificação nos *faits divers* paulistanos. Infelizmente, essa alma surrealista, só pudera contar, como necrológio, com a seguinte nota:

pintor homossexual esfaqueado por dois rapazes.

E Willer remete em rodapé a indicação da data em que isso havia ocorrido: "3 de setembro de 1980".

E é justo nesse momento em que eu consultava o rodapé desse grande parêntese, que o escrito de Willer começa a se irradiar para além, e a *contaminar* o meu próprio real.

Por alguma razão, a data me chama a atenção e vou me certificar da suspeita que me toma. E constato, deveras, que o dia em que releio esse "Quase um manifesto" de Cláudio Willer é exatamente o dia 3 de setembro de 2024 próximo passado, precisamente há 44 anos do dia do assassinato de Augusto Peixoto!

Estremeço com a coincidência que, aliás, vai se adensando ainda mais, porque, de repente, o aparecimento de Augusto neste "Quase um manifesto" começa a iluminar, de súbito e a posteriori, o primeiro poema de *Jardins*.

Ora, só agora, aquele primeiro parêntese do poema inicial começa a ganhar um sentido *que o transcende* ainda mais. E a explicação vem dada, então, nesse "Quase um manifesto", quando ali leio o seguinte:

> *Há um fato muito estranho a assinalar a propósito de Augusto Peixoto, qual seja, o modo como ele* inadvertidamente *se transformou em personagem de um dos textos que integram o presente livro de poemas "Faz tempo que eu queria dizer isto": ele é [ali] o "velho e inesperado amigo" que eu encontro "na cidade de prédios inúteis que contemplam o mar certos da sua fatal corrosão".*

Ora — e então me dou conta! — o tal pequeno parêntese que irrompe, interrompendo o fluxo das águas oceânicas daquele poema inaugural de *Jardins da Provocação*, trata precisamente *do inesperado aparecimento* desse "velho amigo" de Willer chamado Augusto Peixoto, na praia onde aquele estava hospedado. Willer escrevia o poema no apartamento quando desceu para a praia e encontrou casualmente o Augusto e botaram a conversa em dia.

Papearam, pois, sobre os velhos amigos, de uns "que se mataram", de outros "que foram mortos", de outros "que se afugentaram de si mesmos e ingressaram na definitiva condição de fantasmas, os navegantes para todo o sempre".

E o próprio Willer, relendo-se agora em "Faz tempo que eu queria disse isto", registra em "Quase um manifesto", o quanto, naquele texto antigo, o próprio Augusto é descrito na sua condição — sublinho! — de *aparição fantasmática*, que coincide, na escritura

do poema, com o movimento cósmico *do cair do sol no mar*, e que traz consigo **a** *dissolução*, a *irrelevância da contradição entre vida e morte diante do nada, do vazio absoluto*.

Bem. É natural que Willer, diante de tal evidência, sinta necessidade, em "Quase um manifesto", de justificar ao leitor que não pretende, com isso, "posar de profeta ou taumaturgo". Se, de um lado, o tema da morte está sempre presente em toda a sua obra, o mesmo ocorre com a celebração do amor, da vida e do prazer.

Ao mesmo tempo, sustenta ele que seus poemas não são "construídos" e resultantes de um esforço intelectual sistemático, mas que eles **acontecem.** Que "a sequência das imagens vai se organizando espontaneamente". E que foi em exato o que se passou daquela vez na praia, sendo que o registrado ali *corresponde rigorosamente ao que aconteceu*:

> *desci para a rua, e dei de cara com o Augusto; conversamos uns quarenta minutos, ele foi embora e continuei o texto, abrindo um parêntese no qual relatava nossa conversa.*

Assim, esse parêntese transborda, como já sublinhei, desse poema para o "Viagens 6. Quase manifesto", que, por sua vez, vai desaguar... no livro de 1996, no *Volta*. [2]

Ora, é em *Volta* que Willer retornará por inteiro a esta cena e a povoará de mais detalhes que, uma vez tocados parcialmente em *Jardins*, se desenrolarão com novos pormenores, engalhando-se para mais longe, irradiando-se, alcançando mais fatos e obras, enfronhando-se definitivamente numa *outra viagem de cunho autenticamente surrealista*. A discussão parte do desaparecimento do autor diante do texto que redige, o que aproxima a criação literária à experiência mística e à vidência rimbaldiana.

Em *Volta*, as origens ardentes da sua poética serão revisitadas, desde a tradução, e o entendimento dos beats americanos, até o estudo do esoterismo. Acontece que, ali, os jogos surrealistas não serão somente referidos ou conceituados, como ocorre no "Quase um manifesto" de *Jardins*, *mas praticados e demonstrados à exaustão*, assim como a pré-história da confluência destes com o ocultismo.

Ora, é logo neste "Viagens 6". Quase um manifesto" que, como vimos, começam a palpitar as inquietações acerca do imbricamento

da fantasia com a realidade — também um dos temas providenciais do surrealismo, e que vai reaparecer no *Volta*. De maneira que Willer vai se deter sobre a constatação de como, nas artes, as previsões, as antecipações, as profecias, os vaticínios, os fenômenos que comparecem no campo do paranormal, ocorrem com frequência na vida e na obra de artistas.

Aliás, eu mesma acabara de experimentar isso, mercê da coincidência das datas do assassinato de Augusto e da leitura que eu refazia dessa mesma notícia — eu mesma, como leitora, vivendo na minha carne as especulações que o texto nos demandava...

O caso do pintor surrealista Victor Brauner é famoso nesse aspecto, apontará Willer: ele tinha um sestro, ou uma particularidade artística, digamos assim, de representar os seus personagens com um único olho ou com um, dos dois olhos, vazado. Ora, tal recorrência acabou por se revelar um verdadeiro vaticínio concernente a si mesmo, pois que tendo sido acidentalmente atingido por um projétil, perdeu um de seus olhos. Assim, Brauner — pateticamente! — *acabou por se tornar* o seu próprio personagem.

E quem dirá que nesses eventos não há uma porção de algo oculto?!

Segundo Willer — e de acordo com o surrealismo e as ciências ocultas — há "uma vida secreta que pulsa ao redor de nós" e da qual nos apropriamos inopinadamente por meio de pequenos flashes, faíscas, brilhos, indícios, traços, fragmentos que, enfim, mais tarde, acabam por se montar e se mostrar diretamente a nós o que são e representam.

As ocorrências desse tipo de revelação, em Breton, são claramente explicitadas em *Nadja*, em *L'Amour Fou*, em *Le Pas Perdu*, em *Le Champs Magnétiques*, que ele escreveu com Soupault. O que leva a crer que exista deveras uma aproximação — e não uma distância — entre o sagrado e o profano, entre o transcendente e o imanente, e que tais hipotéticas barreiras resultam extintas graças ao *Desejo — ao Princípio do Prazer*.

O desaparecimento da pessoalidade do poeta, a soberania do texto sobre o autor, que faz com que a linguagem caminhe sozinha, num livre fluir indomesticado — permitem descobrir *nexos insuspeitos* entre as coisas, como ocorre nestes que venho de nomear. Enfim, esse estado da linguagem desenfreada é conquistado por

meio dos jogos mágicos surrealistas, da escrita automática, do *cadavre exquis*, do *l'un dans l'autre* etc.

Porque o *acaso objetivo* talvez explique o comparecimento de Augusto Peixoto, com aquelas tintas funéreas, no interior do poema de Willer, o que ultrapassa os limites do tempo, da lógica, da causalidade, transportando um acontecimento de uma para outra esfera. E é sobretudo, nesse tipo de *acaso*, que o campo do *estético* se desloca para o campo da *gnose*, da revelação, que concerne tanto ao poeta quanto aos alquimistas, aos magos, aos médiuns, aos cabalistas, aos astrólogos, aos quiromantes etc.

Tendo experimentado não só desta feita, mas por muitas vezes na minha vida o tal *acaso objetivo*, eu me atreveria a defini-lo como sendo o modo como uma casualidade ou uma impressão fortuita transmutam-se em inesperadas causalidades. Dessa maneira, acabo por aproximá-lo (mas não por identificá-lo) àquilo que veio a ser conhecido no mundo oriental — oriundo do antigo Ceilão — com a denominação de *serendipidade* ou, popularmente, como o *sétimo sentido*.

Você sai em busca de algo específico e acaba por encontrar *outra coisa* que, majoritariamente, é muito mais importante e necessária para você (e que, no entanto, você o ignorava), do que aquilo que você procurava. As pesquisas científicas, aliás, por muitas vezes, encontram seu êxito graças a tal fenômeno.

Isto porque, sabemos, pelo menos no mundo mágico, tudo é signo de outra coisa: uma palavra remete a outra e outra através da concepção analógica do universo. [3]

Trago-lhes, a propósito dessa lei da analogia, um pequeno poema apenas para demonstrar a poeticidade capaz de exalar do emprego de outro de um dos jogos surrealistas, o *l'un dans l'autre*. Veja-se como, neste, a *contiguidade* entre objetos diversos descobre propriedades em comum — e até então inexistentes — entre eles.

No meu caso, vou tomar uma cadeira e um galo, dois signos que nada possuem em comum. Eis o pequeno exemplo rasteiro que lhes passo apenas para que se possa ter uma ideia do que estou tratando:

Uma cadeira é algo que impede o voo.
Quanto mais não seja, tem pernas.

Um galo fazendo dela seu assento
é um animal aprisionado ao assunto.

De modo que (a partir daí)
a cadeira não só abre suas asas
como anuncia a manhã!

Pois bem. Em *Volta*, obra de 1996 concebida sob tais signos do surrealismo, o nosso Poeta vai se valer de referências luminosas e orientações intelectuais muito relevantes: de Octávio Paz, Herberto Helder, André Breton, Borges, Lautréamont, Cortázar, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Aragon, Desnos, Soupault, William Blake, Yeats, Eliot, Lorca, Hölderlin, Artaud; e dos seus amigos pessoais e dos poetas colegas de geração — Oswaldo Pepe, Augusto Peixoto, Roberto Piva etc.

Então, detenhamo-nos sobre essa gente mui especial, pois que são esses os partícipes da referida Feira Paulista de Poesia e Arte, 20 anos antes, em novembro de 1976, evento que, segundo o noticiário de época, chegou a *enrubescer* as cariátides do Teatro Municipal de São Paulo...

Para além dos já referidos surrealistas ou "novíssimos", como eram chamados, também tiveram presença no acontecimento a Heloísa Buarque de Holanda e os poetas marginais do Rio; o grupo de balé Stagium; os Bendengó; o clarinetista Albertito Martino; a Traditional Jazz Band; os artistas plásticos Maninha e Regina Vater; o poeta Ricardo G. Ramos, para além do garotão carioca que invade a cena e vai tirando a roupa no palco, além de outras bizarrices mais.

Augusto Peixoto conseguira trazer para a Feira nomes consagrados tais como Alfredo Volpi, Maria Bonomi, Gruber, Grassman e até mesmo esse artista Ivald Granato, espécie de discípulo da *crueldade* de Artaud, cuja arte consistia em nausear o público. Assim, no palco, diante de todos, ele comia um prato de macarronada e depois a vomitava e voltava à função de comê-la para vomitá-la de novo até que os expectadores, completamente enojados, se retirassem da plateia.

Houve, durante essa Feira do Teatro Municipal, além da presença das seis recepcionistas (por inspiração do Augusto)

vestidas de ninfas gregas, até mesmo, em certo momento, um pequeno princípio de orgia.

Tais performances levaram Willer a aproximar este espetáculo da Feira ao do *Le Vieux Colombier*, aquele que Artaud, o criador do Teatro do Absurdo, promovera antes, em 1947, em Paris.

Assim, a Feira funcionou, lotada, como *um gesto de recusa*, de negação diante do seu momento histórico — a ditadura militar — tendo podido esboçar, de fato, um confronto entre a liberdade individual e a opressão da altura, evento ao qual nem mesmo o Dops faltou.

A Feira transformou-se, assim, como esclarece Willer, num *organismo vivo que respira*, num *labirinto*, semelhante ao do *Aleph* de Borges — lugar onde se encontram todos os pontos do espaço e todos os lugares do mundo, vistos de todos os ângulos, em todos os instantes, contendo a simultaneidade e, cito, a *sua cota reduzida de revelação, acaso objetivo, maravilhoso, sincronicidade, fantástico, magia*.

Este evento marginal, que obteve tanto sucesso e marcou uma geração, *continha a marca registrada do Augusto* — pelo menos no refletir o movimento particular que ele imprimia a sua vida, como se sempre estivesse de fora, na "órbita periférica".

Os amigos se divertiam com ele, apreciando a caricata coleção de trancas e fechaduras, que eram os seus troféus próprios — lembranças dos rapazes de baixo-astral que frequentavam o seu apartamento, cuja rotatividade o obrigava a mudar, com uma certa constância, tais peças da porta da casa.

Augusto tivera muitas atividades: desde esculturar cabeças de alfinetes até transformar-se em empresário, em antiquário, em comerciante de artes e antiguidades, em pintor de enormes telões, que pareciam lençóis soltos no ar, tal como aqueles estendidos desde o alto do saguão do Municipal. Ultimamente, havia, como informa Willer, performado pinturas ao ar livre, derramando tintas de várias cores de cima do viaduto que passava sobre a 23 de Maio, na altura do Ibirapuera...

Eternamente vestido com uma bata oriental, Augusto Peixoto podia passar por nativo de alguma região da Índia, tendo se convertido, numa época, ao hinduísmo. Constava que ele batesse papo — telepaticamente — com o Mestre Swami Vivekananda, morto há décadas...

Essa é a personagem, relembro, que *invadira* o poema inicial de Willer em *Jardins da Provocação*, e que reapareceria em "Viagens 6. Quase um manifesto" — e a quem ele credita uma estima e uma admiração incomensuráveis agora no seu *Volta*.

Sobre ele, vou adiantar um tanto a sua trajetória, pois que Augusto ressurge — *et pour cause!* — quando o nosso Poeta está tratando do *futuro surrealisticamente anunciado pela poesia*. É quando Willer aborda o *L'Amour Fou*, de Breton, comentando a tal *lei de produção do misterioso intercâmbio entre a matéria e o espírito* que refere o sujeito que, movido pela paixão e pelo desejo *altera, inverte ou subverte a causalidade, a temporalidade, a aparente ordem natural*" (68).

E um dos exemplos se encontra nesse romance de Breton, quando este conhece a sua amada Jacqueline Lamba (com quem na verdade ele irá se casar depois). Nessa noite, eles saem flanando a esmo por Paris, percorrendo muitos lugares emblemáticos, entretidos com aquilo que surpreendem nessa cidade oculta. E qual não é o espanto de Breton quando ele se dará conta, mais tarde, de que já havia descrito *esse mesmo percurso* num poema que produzira em escrita automática, em 1923, o "Tournesol", e que fora publicado em *Clair de Terre*! Como elucida Willer,

> *As dúvidas de Breton sobre o sentido deste poema só foram* respondidas onze anos depois *de tê-lo escrito, ao perceber que falava [nele] de seu encontro com Jacqueline. (69)*

O fato é que dados misteriosos existentes nessa escrita automática, e eu pinço apenas dois, ficaram plenamente explicitados nesse passeio ocorrido no romance *L'Amour Fou*. O poema "Tournesol", redigido, portanto, 11 anos antes, referia enigmaticamente *pombos-correios* e uma *mulher [que] mais parecia nadar* e que *no amor insinua [va algo] dessa sua matéria*. (70)

Bem, Breton fica então sabendo, depois, que o primo de Jacqueline, que ele conhecia de longa data — e Breton **ignorava** o parentesco dentre ambos, sendo que naquela altura ele nem sequer a havia conhecido! — teria lhe escrito, na época do "Tournesol", uma carta, cujo envelope continha o carimbo de um centro columbófilo, no qual aquele rapaz prestava serviço militar...

Sobre a tal mulher do mesmo poema, devo esclarecer que o ofício de Jacqueline era **nadar** dentro de um aquário de vidro num cabaré — lugar onde Breton a viu pela primeira vez — de maneira que **a água** a revelava, agora, para ele, como aquela criatura de um outro elemento, tal como previra no seu poema automático redigido onze anos antes.

Através de tais evidências, Willer considera então que

> *os fenômenos provocados pelos signos em liberdade — próprios dos chamados* jogos surrealistas *— são o resultado de suas propriedades* magnéticas. *(88)*

E que Breton discorre e comprova, muito suficientemente, os tais *champs magnétiques* existentes entre as palavras. Portanto, como não conceber os signos enquanto objetos *dotados de energia, de cargas e campos magnéticos*?

Bem, é no contexto dessa discussão que o nosso Poeta retoma Augusto Peixoto. Porque algo de *muito estranho* se passara aquando da sua morte anunciada no seu poema contido naquele parêntese do "Faz tempo que eu queria dizer isso". A cena real é a seguinte:

— Os rapazes que vão esfaqueá-lo e com quem estava no seu apartamento da Jesuíno Pascoal naquela precisa noite fatídica, parecem não ter agido com agressividade quando Augusto os acompanhara até à portaria. Ninguém diria que aquele desatinado ato poderia suceder ali.

Segundo testemunhas, não houvera razão forte para que Augusto tivesse aquela reação tão inusitada, gritando e gritando contra eles, chamando-os de nomes, como se os provocasse. De maneira que, é de se convir, o crime teria ocorrido *gratuitamente*, sem intenção, sem quaisquer explicações mais plausíveis, como se a *própria vítima* tivesse suscitado o seu assassinato. Augusto fora morto apenas porque se irritara.

Roberto Piva também ligara a Willer para pô-lo a par dessa enorme catástrofe, comentando já tais suspeitas baseadas nos testemunhos e no conhecimento que o grupo tinha da personalidade de Augusto, completamente avesso a tais discussões desarrazoadas. Já se vê que os amigos artistas, suspensos e estupefatos com uma surpresa assim tão tétrica, estiveram à volta desse assunto, trocando informações e tentando dilucidar o enigma.

E eis que um deles, o Borges, lhes sai com algo ainda mais espantoso!

Que, há cerca de 30 anos, ele e Augusto haviam visitado um médium na zona norte de Sampa. E que este teria segredado a Augusto que ele encontraria o seu fim *na lâmina de uma faca...*

Já agora passo a palavra para Willer, neste que é um dos mais excelsos trechos da sua narrativa de *Volta*:

> *Essa lâmina só gume e ponta em sua direção, ele a recebeu do vidente. Ganhou-a como se fosse um presente. Desde então, até a hora de ela deixar sua bainha e mostrar sua extensão metálica, a faca o acompanhou. Por três décadas, de um modo às vezes mais nítido, outras mais vago, seguiu seus passos, instalou-se na intimidade dos seus dias e noites. A proximidade da faca, do punhal, quem sabe navalha ou estilete, acabou por tornar-se algo seu, tão de sua propriedade quanto seus objetos de arte, suas telas, seus panos de arabescos, sua coleção de livros de ioga, as batas orientalizantes. Seus lampejos, indicadores do tempo em uma escala distinta daquela dos relógios, investiram Augusto de um poder, a capacidade de ver sua morte, para dela esquivar-se ou escolher a hora de encontrá-la. Desde então, sentiu-se como se tivesse um pé no outro lado. (...)*
>
> *Não acho que os acontecimentos do saguão junto ao pátio interno do prédio de Santa Cecília tenham sido apenas um acidente, momentâneo desvario ou previsível fatalidade. Foram* o resultado de uma decisão, *associada a uma lucidez exacerbada que o levou a encarar, de peito aberto, a faca voltada em sua direção. Ele quis o enfrentamento.* Deliberadamente o provocou. *(...)*
>
> *Vejo-o, nesse momento, pela cega decisão com que rapidamente construiu sua morte, como artista que tenta realizar uma obra impossível. Como se fosse um músico, agitado regente de um coral de gritos e imprecações gesticulando, de braços abertos. Pintor, a trabalhar o seu último quadro, painel de relâmpagos na paisagem crepuscular, luzes fugidias clareando o abismo em que se atirava. Escritor, autor de um poema sem palavras, feito de sons dilacerantes traduzindo emoções extremas. Ator a encenar com extremo realismo um sangrento ritual iniciático. Xamã, bruxo sacerdotal que se prepara para a caminhada entre os dois mundos, o dos viventes e o dos mortos, e refaz o ritual de perda e recriação do próprio corpo, o percurso pelo tronco da árvore invertida, copa fincada na terra, raízes viradas para*

o alto, suas ramificações escondendo uma única imagem, a do vazio, do seu pleno e absoluto Nada. (82-83)

Vi-me obrigada a restringir esta citação de *Volta*, mas creio que essa brilhante passagem delira poética e magnificamente sobre a questão básica ali situada: o fato de, no seu poema "Faz tempo que eu queria dizer isso", Willer ter *anunciado — sem se dar conta!* — a morte futura do seu amigo. Fato que quer comprovar apenas esse "acaso subjetivo" que emerge desse campo magnético libertário, onde as palavras estão soltas e à vontade para decidirem o que bem quiserem.

E uma das maneiras de deixá-las à deriva e mercê das suas próprias energias, é flanar baudelaireanamente pela cidade. No caso, não por Paris, mas pela São Paulo de então.

Nesses percursos a esmo, Willer irá descobrindo pouco a pouco a cidade submersa que palpita por baixo da que conhecemos, e topará com episódios os mais espantosos, tendo como bússola, primeiro o *Nadja* e em seguida *L'Amour Fou*, como indiquei. Diria que ele descobre a São Paulo oculta tendo como farol tais obras de Breton que, aliás, aos poucos, se reunirão a outras mais.

São as camadas mais profundas do sonho que invadem certas ruas e vielas de certas cidades, conferindo-lhes a impressão de que se encontram fora do tempo. No entanto, *são os textos lidos por nós que tornam auráticos* tais lugares, tais *passos perdidos*, que redundam, afinal, em palavras encontradas. E os exemplos abundam: a rua Vivienne de Lautréamont; a Lopes Chaves, o Largo do Cambuci, a Ponte das Palmeiras, de Mário de Andrade; o Marais, o Quartier Latin de Cortázar; a Paris de Desnos, de Breton, de Aragon, de Baudelaire, de Octávio Paz.

Assim, buscando a sua Sampa invisível, Willer tem no Bixiga a sua zona de aprofundamento mais propícia para tais perquirições. Interessa-lhe, pois, o mapa oculto que vai se descerrando à medida em que percorre esse antigo bairro.

De modo que, assim como, para o casal surrealista Breton e Nadja, a Place Dauphine é revelada como um território maldito, também Willer se apercebe de uma região que o afeta sobremaneira. Há, no princípio da 13 de Maio, nos dois quarteirões acima do seu início na Santo Antônio, um trecho que ele chama de *nefasto* — e esse é apenas um dos locais marcados pela tal *estranheza*.

Ocorre que foi nessa mesma rua 13 de Maio, na altura do antigo *Persona*, que ele cumprimenta — sem bem entender por que com tanta efusividade — uma das duas garotas que vêm na sua direção, como se a conhecesse há tempos.

Tratava-se de Soninha (o pseudônimo da real mulher) que, deveras, ele nunca vira, mas que, em contrapartida, ela já o conhecia de outra oportunidade na Augusta, num evento em que Willer lera seus poemas. E, antes ainda, ela o havia reparado numa praia — sem que ele se desse conta disso. Willer não duvida em absoluto das informações dela, porque reconhece legitimamente a descrição que a moça faz dele e de suas vestimentas da ocasião.

Entretanto, o que mais o impressiona nessa conversa, é que ela havia lido os seus *Dias Circulares*!!! Tratava-se, de novo, de uma grande coincidência!

Ora, tal constatação os aproxima, a ponto de conviverem, de escreverem juntos alguns *cadavres exquis*, de dividirem leituras de Eluard e de Breton. E, de tal maneira se aproximam, que ambos começam a ter a sensação de que desenvolvem, na vida real, situações que liam nos livros, como se pudessem estar a viver *a extensão das obras* de que se ocupavam, como se estas praticassem uma confluência do texto na vida.

E daí que faça espécie para Willer que comece a nascer, para si, um sentido muito particular do universo gráfico contido na capa dos *Dias Circulares* — justo o livro antigo que primeiro unira a ambos.

Os traços da capa indicam, de fato, um tempo circular e poético, como a substituir a sucessão irreversível. A roda do Tao está centrada ali, com seu Yin e Yang, dentro de uma espécie de *redemoinho* em tons de vermelho, que sublinha a *circularidade* — a qual, aliás, aquele tal primeiro poema de *Jardins da Provocação* tematizará. De modo que tais traços parecem agora espelhar, para ele, e por antecipação, junto à pequena foto sua contida na parte de baixo dessa capa, *o trajeto desses dois amantes, dele e de Soninha, enfim reunidos*.

E enquanto registro isso — e preciso advertir que eu mesma estou flanando meio a esmo! — ocorre, de novo, *aquela contaminação* de que eu já havia sido vítima. A liga que a literatura constrói com a vida prática, não me parece nem um pouco gratuita, porque, neste

passo, o meu celular toca indicando ter-me chegado uma mensagem.

Nunca dou a mínima a tais advertências sonoras enquanto estou trabalhando, mas, desta vez, interrompo a leitura. Sei que é difícil acreditar, mas a mensagem vinha de um tal Wiler — com *dábliu*, mas com um único ele — que representa uma empresa chamada *Revista & Decoração*!!!!

Reparem que aquele *vento do eventual* que está em Breton e que encontrara seu antigo furor em Willer, acabara de passar por mim!

Isso ocorreu no dia 16 de setembro às 16:08 horas. E eu fiquei me perguntando se, para além de todas as evidências, eu precisava de algo como uma decoração ou como uma revista — certamente ambas de cunho surrealista ou ocultista.

Sem falar que eu ouvira, ao mesmo tempo, passos no corredor. Como estivesse sozinha em casa, me assustei e me levantei da escrivaninha para espiar: não havia ninguém, a não ser os passos perdidos do Willer.

E me lembrei, então, de que o casal de Breton não se cansava de topar, em suas andanças por Paris, com tabuletas, com inscrições recorrentes, com cartazes. Havia mesmo uma insistência em surgir do nada um anúncio do "bois-charbon" que, impossível duvidar de tais energias, é a palavra que fechava a obra de Breton e Saupault, o *Les Champs Magnétiques*. Título que, aliás, alumia de vez tais contaminações, tais magnetizações, tais sintonias, tais sincronias — tais *imantações*, como gosto de chamar.

Acontece que esses fenômenos não eram apenas privilégio dos surrealistas franceses, mas que atravessaram, por sua vez, o Canal da Mancha.

Yeats escreveu *A Vision* (uma espécie de tratado sobre as relações entre personalidades humanas e a ordem cósmica) através dos transes de sua esposa Georgina Hyde-Lees, ocorridos entre 1917 e 1925. E o curioso é que, a esse tipo de prática, ele também denomine "escrita automática", tal como os franceses.

Ao mesmo tempo, o interesse pelos médiuns e pelo sono hipnótico é uma constante entre ambos os intelectuais dos dois lados da Mancha.

Uma vez, em 1922, Desnos, em transe, vê Breton no círculo do Equador "por causa de Nazimova" — fato que se lê em *Les Pas Perdus*,

um dos dois livros que Breton trouxera para a leitura de Nadja, no segundo dia do encontro casual entre ambos.

Ninguém sabia naquela altura quem era aquela criatura responsável pela viagem enigmática de Breton. Ocorre que, dezoito anos depois, Breton se vê obrigado, em 1940, a se refugiar, durante a Segunda Grande Guerra, na Martinica e depois nos Estados Unidos. Desnos, por sua vez, será capturado, nessa altura, pelos alemães, e despejado num campo de concentração, local em que morreria miseravelmente. Assim, a tal misteriosa "Nazimova", que ninguém sabia de quem se tratava na época, e que aparecera a Desnos no sono hipnótico, revelava-se, agora, quase 20 anos depois, como sendo, assombrosamente, o Nazismo!

Nos passeios do casal surrealista por Paris, Nadja tem, por exemplo, a *premonição* de que uma janela de uma casa da Place Dauphine acenderá a seguir sua lâmpada, e que as cortinas se tornarão vermelhas — e tal e qual ocorre!

Num outro momento, Nadja se agarra às grades do Palais de Justice insistindo ter estado lá através de um túnel secreto, fato puramente insano na época, mas que será confirmado, em 1963, mercê de pesquisas arqueológicas levadas a cabo pelo biógrafo de Breton.

Para além disso, Nadja vê uma enorme mão em chamas navegando no Sena. A esta, ela reencontrará depois, em cartazes e mesmo nos quadros de De Chirico; enfim, uma torrente de símbolos perseguirá o casal surrealista durante as caminhadas por Paris, a ponto de suporem que os livros que estão lendo reverberam na sua própria realidade.

Tais fatos confirmam, para Breton, que o aparecimento de Nadja (e de Soninha, para Willer) seja a prova de *realidade* do surrealismo, *a ideia do inconsciente como fonte de imagens, e o fato de que essas imagens são mágicas, interferindo no presente e prevendo o futuro*. Assim, a cidade interessa para tais passantes porque se transmuta num organismo vivo, mutante.

E cito Breton a propósito de Paris: *Ela desliza, arde, soçobra no frêmito de relvas loucas*. Diante dessa cidade escondida que se deixa ver por tais indícios, eles podem apenas contemplar — cito — *os escombros fumegantes do velho pensar e da sempiterna vida*. De maneira a se perguntarem, afinal

em qual latitude poderíamos ficar sossegados, entregues desse modo ao furor dos símbolos, possuídos pelo demônio da analogia?"

O mesmo vai ocorrer com o casal Soninha-Willer.

Willer conta, em *Volta*, que nunca mais tivera notícias dela. No entanto, dois anos depois de terem-se conhecido, eles voltam finalmente a se encontrar porque ela o procurara para devolver o exemplar de *L'Amour Fou*, que ele lhe emprestara. Há, portanto, *fatos intervalares* que podem bem animar a conversação à mesa do Café do Bixiga onde ambos se sentam então.

Deveras. Entre outras coisas, Soninha narra a Willer uma história prodigiosa acerca de uma amiga querida que acabara de falecer. Essa amiga era dada a frequências de umbanda e, duma feita, em que Soninha a acompanhava, a mãe-de-santo teria sido possuída por uma *pomba-gira*, que reclamava de pedidos feitos e não atendidos, e que, por isso, a ia *levar* — ou seja: provocar a morte da amiga.

Pouco tempo depois, essa moça toma conhecimento de que se encontra com câncer e vem a falecer. Soninha, que a acompanhara e presenciado as sessões de mediunidade, bem como a doença da amiga, estava abismada com tais coincidências, fato que partilha nessa noite com Willer.

Depois de tal conversa, concluem que *aquilo que* — eu cito — falara

por intermédio daquela moça, valendo-se da sua voz, pode ter sido seu câncer embrionário, sua morte anunciando-se,

de maneira que a religião (quaisquer uma delas, e, para o caso, a umbanda)

não seria a fonte *do fenômeno ou o signo da sua origem, porém* sua forma, *a mediação para que chegasse [até elas].*

Nesse papo, o casal deixa o Café do Bixiga e sai vagando na direção da casa de Soninha. Passam pela Praça Oswaldo Cruz, rumando para o Paraíso, quando Soninha, de repente, se sobressalta! Perplexa, ela aponta a Willer a placa da padaria, cuja

entrada atravessam. Nesta estava escrito a palavra "Marajoara" — certamente o nome dessa casa de comércio.

Ora, era *justo esse* o nome da tal *anunciadora da morte, da pomba-gira supostamente portadora do malefício para sua amiga!!!*

Como deduz Willer, o *misterioso intercâmbio entre a matéria e o espírito* não está presente apenas nos surrealistas franceses, mas é algo que ele próprio experimenta em si em muitas ocasiões. De uma feita, Willer fora à Livraria Cultura à procura do livro de Cortázar, *A Orientação dos Gatos.* Não o encontra e então inopinadamente lhe vem à mente um outro título para perguntar: *O Oculto*, de Colin Wilson.

Assim, em vez de Cortázar, Willer leva para casa esse que, no lugar do outro, vai — entretanto — lhe explicar que tais fenômenos pelos quais ele tem passado, têm *origem no ocultismo*. Ali, ele lê que os magos, os videntes, os profetas, os poetas — cito —

> *são seres que despertam um sentido arcaico, adormecido no homem civilizado, cuja raiz está no instinto de orientação dos animais migratórios,* e dos gatos.

Reparem que *os gatos* de Cortázar a ele retornam *indiretamente* — por serendipidade...

E, deveras, em Colin Wilson, Willer se apercebe das *íntimas ligações* entre literatura e ocultismo, conhecendo, por exemplo, a maneira como o *Là-Bas* de J. K. Huysmans fora concebido. Teria sido baseado num duelo entre bruxos que ocorrera no final do século XIX, precisamente entre Stanilas de Guaitä (autor de *A Serpente da Gênese*, que falece aos 23 anos) e Bullan, um prático da magia negra. O próprio Huysmans teria sido iniciado por Sar Péladan, e o seu personagem *Des Esseintes* teria migrado, mais tarde, para Mallarmé.

Ora, todos esses exemplos levantam a hipótese de o universo ser, permanentemente, *uma incessante produção de sentido*. E, quanto mais não seja, *no instante* em que Willer recebe tais informações e, entusiasmado, passa *a folhear* a *Nova Refutação do Tempo*, de Borges, seu telefone toca.

Willer estava decidido a reeditar o *Dias Circulares*, mas não possuía, nem para si, um único exemplar. Andava à procura do livro

pelos sebos, coisa que era do conhecimento dos amigos. E era justo por isso que Raul Fiker lhe ligava naquele momento.

Fiker contava que havia topado com um volume do *Dias Circulares* num sebo assim-assado, e até o tinha mais ou menos escondido numa pilha situada na sala tal, para facilitar a Willer a busca do livro — e fornece ao amigo o mapa do tesouro.

Ocorre que isso não era tudo e nem o mais significativo!!!!

Fiker surpreendeu ainda mais a Willer quanto lhe revelou que aquele exemplar em causa estava autografado por ele e dirigido a — nada mais nada menos! — que a ... Augusto Peixoto!!!!

Nem me atrevo a fazer qualquer comentário a respeito...

O fato é que, com o endereço do sebo em mãos, Willer segue rapidamente ao encontro do livro, sem nada mais a fazer, segundo cogita,

> *senão continuar [assim, pelas ruas]* a leitura [que fazia em Colin Wilson] sobre as forças capazes de impulsionar o oculto até a superfície, *[até] o mundo dos fenômenos aparentes, como aquele romanceado por Meyrick, [que ele estava lendo em Wilson] quando o rabino Loew de Praga encontra o tal Golem, [seu personagem] o homúnculo por ele moldado.*

Porém essa caminhada, que não seria nada longa, é quase épica pelas ruas e lembranças, pela travessia da chuva, por um cruzamento de fronteiras entre luz e sombra. Ele repara, entre outras coisas, que passa diante do edifício onde morou uma antiga amiga e colega da Maria Antónia, que se suicidou quando soube que o Dops a havia localizado.

Ele cruza a *chamada zona religiosa*, aquela da Editora Virgem Maria e do Colégio dos Claretianos, e acaba sendo obrigado a se esconder, devido à repentina chuva, numa das sedes da TFP — não sem antes esboçar para si mesmo uma geografia absurda: ora, a sede da TPF ficava, na verdade, quase contígua ao prédio em que residiu a sua amiga Iara Iavelberg, a mesma de quem se lembrara minutos antes.

Até que, por fim, Willer alcança o sebo que, labiríntico, claustrofóbico, subterrâneo, de atmosfera abafada, parece antes ser aquela biblioteca universal de que fala Borges — só que

desarrumadíssima, uma espécie de permanente caos do conhecimento,

submetendo os textos a uma caprichosa lógica da desordem.

E Willer fica imaginando como teria sido possível construir, mercê do movimento dos leitores à procura de seus interesses, tal arrumação absurda e desenfreada, e como teria sido possível que tal conformação e (des)ordenação babélicas tivessem imprimido essa evidência ao volume dos *Dias Circulares* a ponto de depositá-lo nas mãos do amigo Fiker!

E, deveras, constata ele, toda essa história parecia agora resultante de uma magia quiromântica, como se o Augusto ainda quisesse lhe falar, lá desde o reino onde se encontrava; ou como se o livro tivesse, afinal, ascendido ao topo daquela pilha, *num grande esforço desconhecido e carente de retorno a seu autor*. De maneira que Willer abre, então, o volume para ler nele a seguinte dedicatória:

Para Augusto Peixoto, na proximidade do vórtice. *Novembro de 1976*

— exatamente a data da Feira Paulista de Arte e Cultura, aquela ocorrida no Teatro Municipal! Aquela do lançamento de *Dias Circulares*, com a sua capa indicando o tal redemoinho, a voragem *simbólica* da vida, a tal imagem de todo o seu trajeto e, já agora, por fim, a *volta* que o livro dera para desaguar, então, neste outro livro em que ele narra o mesmo evento. Uma Volta, tal qual a serpente que morde o próprio rabo — o oroboro!

E, no que me concerne, o triângulo das referidas obras se fecha, agora, tal como eu havia antes anunciado.

Aquele *Dias Circulares* que então Willer tomava nas mãos, ali, no sebo, retinha em suas páginas uma energia acumulada, um poder inerente às fórmulas mágicas de invocação. Tratava-se de *um livro magnetizado*, de *um livro-talismã*.

Ora, este livro *realizava, ele mesmo*, os próprios movimentos que indicava na capa: ele circulava; seu título indiciava, já agora, mais que um nome: uma *programação de tal movimento*.

A Cabala, como sabem, acredita que o Torá, se bem lido, pode tanto *mover o mundo* quanto refazer a gênese ou precipitar o apocalipse, promovendo um começo e um fim. Assim, cito Willer,

> *o livro sagrado [o Torá] seria uma metamorfose*, por um sistema de permutas*, do sentido imaginário, das palavras fundantes, ditas no momento de criar o mundo: a palavra em sua flamejante plenitude*, a insistente circularidade.

E Willer participa assim, da graça do reencontro com esse ser *que vive no livro, em circuito*, e que, ele crê,

> *esteja ainda escrevendo em cada uma das frases*, trechos soltos destes capítulos [do Volta]. *E que através das mulheres e do feminino, de Nadjas, Melusinas, pitonisas, sibilas, videntes ou visionárias, ambíguas hierofantes, foi-me dado o contato com* o que se situa além dos limites*, a aproximação do indiferenciado, o verdadeiro sobrenatural — a experiência de, ao nos perdermos um no outro, também nos perdermos no instante, abandonando nossa identidade.*

Assim, Breton e Borges seriam respectivamente, para ele, Platão e Aristóteles, a dupla que efabula a consciência moderna, a consciência crítica repleta de dúvidas sobre a realidade, sabendo *que a literatura produz a realidade*, pois que as obras lidas se infiltram na configuração do real.

E que devemos olhar para tal fato com um espírito que desafie, ao mesmo tempo, o espírito de barraca de feira e aquele do consultório médico. Que os mistérios do mundo ficarão melhor apreciados se não usarmos nem da credulidade ingênua e nem do reducionismo cientificista.

Que temos apenas de permanecer à disposição do *vento do eventual*, daquele que percorre os caminhos *do acaso*.

E Willer, sagrado por tais certezas, *abandona o volume ao sebo desarrumado e empoeirado*. Deixa o *Dias Circulares* lá, onde permanecia.

Afinal, cogita, as duas tradições, a literária e a oculta explicitam, à vontade, mercê desse a acontecimento, que dialogam entre si todo o tempo (ao longo das histórias ocorridas ou imaginadas, inventadas ou transformadas) como *duas serpentes mercuriais* — o

símbolo do hermetismo e de todo o saber — entrelaçando-se, cruzando-se e confundindo-se.

O reverso do escrito é o que acontece *depois* do escrito. É a magia, o modo como os signos *contêm um futuro*.

E a propósito dessas sincronias e das prestidigitações que envolvem na obra de Willer que aqui tenho exposto, *do triângulo e das circularidades* que tenho aqui sublinhado, vou encerrar esta homenagem a esse tão querido poeta-amigo, lendo a vocês um poema que lhe dediquei em 2011.

Não sei se ele chegou a ter conhecimento deste, um poema deveras enigmático, e que é propositadamente escrito como *um soneto decassílabo!*

Trata-se do meu olhar esotérico que tentava abarcar o conjunto das seis tapeçarias medievais que recobrem a sala do Museu de Cluny, em Paris — aquele conjunto intitulado *La Dame à la Licorne*.

Como sabem, em cada uma dessas belíssimas tapeçarias medievais se encontram a Dama, o Unicórnio e o Leão — respectivamente o atanor (o lugar onde se produz a Grande Obra), o mercúrio (elemento feminino) e o enxofre (elemento masculino). Cada uma das telas representa um dos cinco sentidos: o tato, o olfato, o gosto, o ouvido, a vista. A sexta tapeçaria ostenta, entretanto, um título específico: trata-se de "À mon seul desir" — a meu único desejo — que, pela tradição, é interpretado como implicitando o amor ou o entendimento — a sabedoria — enfim, o casamento da alma com o espírito — o casamento alquímico —, o encontro da Pedra Filosofal, ou como consta na tradição italiana, o *livre-arbítrio*.

Esse ciclo de tapeçarias é tido, pois, como a formulação do *Mutus Liber*, ou seja, do *livro mudo*, que representa os estágios para o alcance da Grande Obra Alquímica. Cada uma das tapeçarias representaria, assim, os atores principais, e neles, cada uma das operações para a obtenção da Opus Magnum, passando pela obra ao negro, pela obra ao branco e pela obra ao rubro.

Como a relação entre as diversas ciências ocultas é sempre muito íntima, eu aproveitei, no poema dedicado ao Willer, para tentar demonstrar em hipótese a visão que a Cabala pudesse ter a respeito desse conjunto de tapeçarias.

Antes de ler a peça, quero só lembrar que o unicórnio é um *cavalo* mítico com um único chifre.

Assim, sem mais delongas, e para me despedir de vocês, exponho aqui, vagarosamente, o soneto que dediquei a Cláudio Willer há 13 anos atrás, o qual também diz respeito às elocubrações todas que andei trilhando até aqui. Ele tem por título

CABALA

É um triângulo o que a vista alcança
por sobre a ilha que é no mundo órfã;
quase invisível, nasce ele da aliança
entre o leão a dama e o unicórnio.

Redondo é o mundo em sua quintessência
(a pirâmide do olhar o sustenta)
— são simulacros que a vida suspende
terreno que o retângulo encerra.

É o zero, é o três, é o quatro, é o sete — é Deus.
É o mercúrio a seduzir o enxofre.
As plantas, e os animais, e eu

somos transpostos para outra esfera
onde o prodígio da Grã-Obra impera.
Licorne: cavalo solar — cavala.

NOTAS

1. WILLER, Claudio. *Jardins da Provocação*. São Paulo: Masso Ohno-Roswitha Kempf Editores, 1981
2. WILLER, Claudio. *Volta*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
3. Da minha parte não posso deixar de testemunhar algo que me ocorreu há menos de seis meses e que me deixou embasbacada. Não há mais volumes do meu primeiro livro de poemas, e tento encontrar algum exemplar na Estante Virtual. Então, me chegou às mãos um *Livro de Auras* (esse é o nome da minha ora inaugural, publicada em 1994) com um imenso autógrafo meu que ocupava a primeira página — o que era muito significativo, pois que me alertava que alguém que eu estimava e amava havia desprezado a minha obra e desocupado um espaço nas suas estantes para vende-la a outrem. Ora — e em seguida me dei conta! — era o exemplar que eu havia oferecido ao meu querido e amado professor

José João Cury, morto há alguns anos, e a quem eu dedicava ali um dos poemas. Fiquei, de início, perturbadíssima, porque me esqueci que ele havia falecido. Mas não! Ele estava morto e toda sua biblioteca que, seguramente, não interessou a nenhum de seus herdeiros, foi vendida a sebos etc. Mas essa descoberta era o menos!!!! Quando abro o livro — e revelo isso com lágrimas nos olhos! — a sua letrinha lá estava, em cada página do volume, fazendo apreciação de cada um dos meus poemas!!!!! Assim, creio que o "acaso objetivo" me favoreceu desmesuradamente, porque jamais poderia conhecer sua avaliação, tão cara a mim, tão detida e detalhada, se aquele volume não me tivesse chegado — e que guardo como relíquia que é!!!!

En el panorama literario, artístico y político de Venezuela se destaca el grupo contracultural El Techo de la Ballena por su ferocidad y crítica mordaz. Desatando un arsenal de imágenes y narrativas con ballenas monstruosas, cadáveres parlantes, chatarras animadas y políticos corruptos, este colectivo se deleitó irónicamente en el absurdo de la modernidad venezolana, la cual fue alimentada por el ajetreo urbano de la vida cotidiana, la impredecible turbulencia política y económica, y el espejismo del petróleo como salvación y milagro. Sus miembros se bautizaron a sí mismos como «balleneros», adoptando el apodo para revelar una nación fingida, como la condenó Arturo Uslar Pietri, envuelta en sus propios mitos de excepcionalismo y reinvención.

Este colectivo de poetas, escritores, artistas y filósofos inició sus actividades en 1961, en una época de potencial revolucionario y desencanto, caracterizado por la consolidación de la democracia venezolana, la revolución cubana y la erupción de la violencia guerrillera. Fue una época paradójica y explosiva, lo mismo que los jóvenes del Techo, quienes reaccionaron ante el *statu quo* modernista y capitalista con una actitud profundamente irreverente, expresada sobre todo en sus importantes contribuciones a la poesía. No se puede limitar el impacto del Techo a lo literario. Más bien hay que considerar a los poetas del Techo de la Ballena como miembros de un campo cultural más amplio, cuyos esfuerzos abarcaron exposiciones del informalismo, simposios públicos, manifestaciones políticas, obras de crítica literaria y artística, y documentales. La literatura no tenía límites, sino que fue parte de un programa multidisciplinario que unió la palabra con la imagen en un espíritu radical, sintetizado por el lema surrealista: *cambiar la vida*, *transformar la sociedad*.

Los poetas del Techo de la Ballena reúne los textos claves de este grupo insurgente, como órgano colectivo y acumulación de voces distintas. Incluye obras escritas por diez balleneros –Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Rodolfo Izaguirre, Edmundo Aray, Adriano González León, Carlos Contramaestre, Salvador Garmendia, Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado y Dámaso Ogaz– al lado de algunos poemarios íntegros. No es una antología completa de la obra literaria del Techo, sino una colección de textos

excepcionales que desafía las fronteras entre la poesía, la crítica, el cuento y el teatro. En suma, es testimonio de la potencia y el vigor de la vanguardia venezolana en la década de los 60.

Surgió El Techo de las cenizas del grupo literario Sardio, que se formó en 1957 en oposición a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Su comité de redacción incluyó a Adriano González León y a Rodolfo Izaguirre, ambos representados en este volumen, que incluía los nombres de Caupolicán Ovalles, Francisco Pérez Perdomo y Carlos Contramaestre. Sardio publicó ocho números de una revista epónima entre 1958 y 1961, que ha dejado un legado de eclecticismo intelectual y literario integrado por una variedad de textos diversos. El poema "La enlutada", de Rodolfo Izaguirre, fue incluido en el segundo número aparecido justamente en 1958, año del restablecimiento de la democracia, y recrea, en un tono lírico, una historia de pérdida y muerte, y aunque diverge del enfoque de la crítica del arte que es representada por ejemplos posteriores como "Cabezas filosóficas", sobre la pintura de Gabriel Morera, demuestra interés por un lenguaje evocador que se extiende desde la palabra hasta la tela. De esta manera, Sardio fue el crisol en que se forjó «el espíritu vengativo de la ballena», como declaró Izaguirre.

Sardio se desintegró como resulto del faccionalismo político después del éxito de Fidel Castro en Cuba, en 1959. El sector más radical de Sardio constituyó el núcleo de un nuevo colectivo dedicado a romper la modernidad venezolana de una manera tan polémica como ecléctica. El origen del Techo ya ha pasado al mito. Una noche, en la plaza Sexmeros de Salamanca, Carlos Contramaestre y Caupolicán Ovalles, junto con Alfonso Montilla, encontraron una inscripción donde se leía: *En esta esquina mataron a un hombre, rueguen a Dios por él*. La respuesta de los jóvenes ebrios consistió en un canto:

Los pájaros, los pájaros
fornican en la Catedral,
lanzan sus plumas contra el viento.
Los pájaros, los pájaros
fornican en la Catedral.

En este momento, irreverente y blasfemo, nació El Techo de la Ballena, cuyo nombre derivó del antiguo tropo literario

escandinavo conocido como *kenning*, el cual describe un fenómeno natural a través de una descripción poética indirecta. La frase *el techo de la ballena* se refiere al mar, una zona en que viven las ballenas, pero que puede ser traspasada para entrar en nuevos reinos. Irascibles y ambiciosos, los miembros del grupo se dedicaron a exaltar este mamífero marino monstruoso. Sus primeros manifiestos adoptaron esta postura, publicados en el último número de *Sardio*, como una salva de apertura de una nueva época. Uno de estos, "El gran magma", fue publicado de nuevo, como parte del primer número de la revista ballenera *Rayado sobre el Techo*, en marzo de 1961. Además de editar el folleto de la exposición *Para la restitución del magma* se organizó una muestra inaugural que presentó pinturas y esculturas informalistas en un garaje de la Urbanización El Conde, de Caracas. Aparece "El gran magma" al reverso de un dibujo, grande e informalista, de una ballena primordial obra del español Ángel Luque, dando forma visual a las líneas aforísticas del manifiesto: *La ballena es el único prisma válido, es el único prisma que tiene su barbarie*. Al lado del texto aparece el poema "Carta a Ahab", de Caupolicán Ovalles, que explora el mismo tema desde un punto de vista absolutamente humano: *bajo el aire de la casa que habitamos / quinientas promesas de amor y veinte derrotas*. La ballena, desde el principio, sirve como símbolo de lo profundo, lo inexpresable, los terrores tediosos de la modernidad.

El Techo fue parte de una eflorescencia contracultural que surgió en la década de los 60, juntamente con otros colectivos artísticos y literarios, en cuyas obras se combinaba la experimentación de vanguardia con la resistencia política. En Venezuela, El Techo fue contemporáneo con Tabla Redonda (1959-1965) y con el Círculo del Pez Dorado (1960-1966). En el primero participaron, asimismo, miembros anteriores de Sardio. También tenía enlaces con grupos fuera del país, como los Nadaístas, de Colombia: grupo literario que tomó su nombre del "Manifiesto Nadaísta" (1958), de Gonzalo Arango, y que fue influenciado por los escritos de Friedrich Nietzsche, Jean Paul Sartre y Fernando González Ochoa, respectivamente. Otro colectivo izquierdista de este momento, menos reconocido, fue Los tzántzicos, de Ecuador, nombrado en homenaje satírico a las tradiciones indígenas andinas animado por Ulises Estrella y Marco Muñoz. Mantuvo El Techo conexiones más fuertes con escritores, artistas y teóricos chilenos,

sobre todo con Roberto Matta y con Dámaso Ogaz, cuya formulación de lo *majamámico*, como concepto que se refiere a la potencial inversión espacio-tiempo y, por lo tanto, al orden establecido de la historia como narrativa lógica y lineal ha eclipsado su ingente producción poética. Las contribuciones literarias de Ogaz al Techo están llenas de momentos de incertidumbre social y psíquica, en las que se voltean el progreso de la historia y la vida. Esta colección termina con su cuento poético "Mens sana in corpore sano", que relata los absurdos minutos finales de la vida de Toulouse Lautrec, quien se preocupa no por su carrera ni por su familia, sino por las moscas: *El viejo tenía los labios entreabiertos, los ojos un poco desorbitados y la mano, un poco rígida, giró en redondo. La mosca movió las alas con más rapidez y de súbito dio con la frente de Toulouse Lautrec*.

En mayor medida que los otros grupos literarios vanguardistas de ese momento, El Techo logró romper las convenciones sociales y poéticas por su interés en la impureza, la desorganización y la abyección, en particular respeto a la vida moderna urbana. La ciudad cosmopolita como arena de la muerte forma el tema del foto-libro *Asfalto Infierno*, publicado en 1963 como un proyecto fotográfico del artista y diseñador Daniel González, pero que sería publicado por El Techo como una narrativa desarticulada de Adriano González León. Sus estampas lingüísticas en *Asfalto Infierno* retratan una Caracas insólita y degradada en la que los habitantes son superados, en número, por una maquinaria infernal: *Ciudad de circulación celeste, marcada por el neón, invención veloz del concreto pretensado. Y pasan mil faros más. Mil faros más. Por arriba, por su cabeza, el culo de los automovilistas sobre su cabeza, mi cabeza cortada por guardafangos...*

Este fragmento del alucinatorio cuento "Bestia afilada", de González León, abre el libro *Asfalto Infierno* con un montaje de imágenes incoherentes, reminiscentes de las obras de la generación *Beat*, de la que fueron conscientes los balleneros. En el campo de la política izquierdista fueron dogmáticos en su apoyo a movimientos revolucionarios marxistas en todo el mundo. La selección de textos de Edmundo Aray, en particular, muestra cómo expresó El Techo sentimientos de solidaridad política con la revolución cubana y las Panteras Negras, y sobre todo contra la acción militar de los

Estados Unidos en Vietnam, como se expresa en la cáustica "Carta a Lyndon B. Johnson" y, aún más, en el gran poema "Primavera heroica", que pone en diálogo las voces autoritarias de los generales americanos con citas de los militantes del Viet Cong.

Pero si los poetas del Techo tenían enlaces y resonancias con otros movimientos antisistema de esa época, ante todo respondieron a las condiciones venezolanas por excelencia. La elección de Rómulo Betancourt como presidente de la república señaló el retorno de la democracia, pero fue acompañado, poco después, con la inhabilitación del Partido Comunista de Venezuela y otras facciones izquierdistas, una situación que envenenó el sistema político a pesar de las reformas de Betancourt. Por otra parte, las frecuentes agresiones guerrilleras de grupos como las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) contribuyeron a un sentimiento generalizado de que las ilusiones del progreso enmascararon una realidad sórdida de la corrupción oficial, cuya cara más seductora tomó la forma de la riqueza petrolera y la abundancia económica dispareja. Para El Techo, la poesía ofreció una manera de criticar a las autoridades bajo la pose de experimentación literaria, pero el polémico poemario *¿Duerme usted, señor presidente?* (1962), de Caupolicán Ovalles, cuestionó cualquier designación del Techo como grupo estrictamente estético. Publicado aquí en integro, este libro atacó a Betancourt de manera irreverente y con radical agresividad. Un escándalo cuando fue publicado, *¿Duerme usted, señor presidente?* pinchó la ilusión de que la democracia liberal pudiera constituir una transición ética y completa para la gente del país, una discrepancia personificada por la figura de Betancourt. Es un registro de un momento incierto escrito por el furioso "Poeta-Hostias, quinto descendiente de Achab". Pero la condenación de Betancourt como *un perro que manda* tiene el sentido de ser un insulto que se extendió a otras actividades del Techo. El año 1962 también fue testigo de la exposición espantosa *Homenaje a la necrofilia*, que mostró públicamente algunas pinturas y esculturas de Carlos Contramaestre, compuestas por huesos y vísceras putrefactos de animales muertos. La instalación de estas obras, que sería clausurada prematuramente por el Departamento de Salud Pública del Ministerio de Sanidad, ocasionó la pérdida de la licencia médica de Contramaestre e

incluyó un letrero grande que hizo referencia a este insulto de Ovalles: *No se admiten perros*.

Contramaestre también fue prodigioso escritor y crítico, representado aquí por algunos textos, incluyendo el poemario completo *Armando Reverón, el hombre mono*, una biografía ficticia e irreverente del pintor paisajista de Macuto. Así como dos poemas de *Cabimas-Zamuro*, publicados el siguiente año como evocación de la vida petrolera en los campos establecidos por compañías extranjeras durante las primeras décadas del siglo XX. Se multiplican imágenes de paisajes desolados excepto por las herrumbrosas máquinas y los burdos gringos:

Yo viejo rescatador de tuberías muertas
hombre electrocutado en las profundidades
tengo todos los planos de las tuberías muertas
tengo todos los huesos de los ahogados
uso a mis hijos de carnada (mis buzos predilectos)

Estas líneas vienen del poema titular de *Cabimas-Zamuro*, al que acompaña "El gas-plant saluda a la metrópoli", en la misma edición, donde el narrador rechaza violentamente la cultura norteamericana impuesta que se distingue por *sus Sundays, / Sus Sandwiches / Sus Roast-beef*. En este poema dice: *me muevo en todas las direcciones de la muerte*, al mismo tiempo que es una denuncia de la *petrocultura* venezolana producida por el axioma de *sembrar el petróleo*, y una apropiación de la figura de la muerte como destructor del *statu quo*.

El crítico uruguayo Ángel Rama calificó a los miembros del grupo como terroristas, no solo por las posiciones de sus partidarios, que eran de franca simpatía y en ocasiones de colaboración explicita con grupos militantes, sino también por sus tácticas derivadas por la guerra de guerrilleras. Aunque es verdad que los logros del Techo dependieron de estrategias como el sigilo, la emboscada y la sorpresa, el registro escrito de los balleneros revela su importancia en cambiar radical y permanentemente el curso de la poesía venezolana. Los poetas del Techo de la Ballena captaron las voces y las experiencias de un país bautizado en petróleo en el momento de transición convulsiva, atacando las costumbres tan sociales como literarias con un ejército de

monstruos y muertes, dirigido por el temible símbolo de la ballena. Emitieron un grito generacional discordante, el eco del cual todavía suena en la página.

Viví en Buenos Aires en el tiempo de mi adolescencia, entre los 11 y los 20 años.

Mis padres emigraron a Argentina desde Hungría. La vida en Buenos Aires era para ellos más segura en el plano político, pero también más restringida en medios económicos. Eso afectó principalmente a mi madre. En Budapest ella tuvo quien le ayudara en las tareas domésticas y en Buenos Aires tuvo que asumirlas. No estaba acostumbrada a ello. Era pianista y cuando se casó con mi padre, en lo económico él era más solvente que ella lo que favorecía su sueño de dedicarse a la música. Pero en vez de restringir su vida a lo que soñaba como profesión entró en la vida de mujer casada de quien se espera sobre todo que tenga hijos. Los tuvo. Dos. Se dedicó con mucho esmero a cuidarnos; no nos tocaron niñeras, era mi madre quien se preocupaba de que estuviéramos bien alimentados, bien vestidos y que tuviéramos todos los días acceso a la vida de aire libre, ya fuera en los parques cercanos a casa, o, en los veranos a los espacios junto al lago Balaton donde ella y mi padre tuvieron una casa veraniega.

El piano, como toda forma de arte, requiere dedicación diaria. Mi madre abandonó su trabajo de músico y se dedicó a la crianza y cuidado de sus hijos. En los años de la primera mitad del siglo veinte existía todavía poca posibilidad para que alguien que nacía mujer tuviera una profesión según su deseo. Había excepciones, pero eran muy escasas. Se consideraba que la mujer estaba hecha para las dos "c": la cocina y la cuna. Mi madre se dedicó de lleno a ambas. Lo pagó muy caro. Murió de depresión todavía joven, a los cincuenta y cinco años. De su ejemplo aprendí que los que nacemos para el arte no debemos abandonarlo, es importante vivir nuestro destino en su totalidad.

La arriba mencionada adolescencia se presenta en la vida de una joven en forma súbita cuando comienza a funcionar como mujer, debido a los cambios hormonales que sufre su cuerpo. Tras la primera menstruación y hasta la menopausia, el cuerpo se inunda de estrógeno, cosa que también causa cambios en el funcionamiento del cerebro. Como adolescente empecé a encontrar interesante a los varones de mi edad o algo mayores que yo. Este tipo de reacción no se puede resistir, no es voluntaria, no es racionalmente manejable. En todo caso no lo fue para mí.

Así fue que para mis diecinueve años y dos semanas de edad era yo una mujer casada con un joven hombre once años mayor que yo —José Hausner tenía 30 años—, muy buenmozo y maravillosa persona. Nuestro noviazgo empezó poco después de mis quince años y nuestro matrimonio duró siete años. La nuestra fue una relación fuerte durante casi doce años. Para cuando comenzó a resquebrajarse yo tenía veintiséis años.

Tuve muchos agrados en la vida con Hausner y entre ellos estuvo que durante nuestro noviazgo en Buenos Aires íbamos semanalmente a un club de remo en el Delta del Paraná. José me enseñó a remar. Al principio íbamos los dos en un mismo bote y luego me gradué a mi bote personal. Me encantaba remar, desarrollé los músculos y la pericia necesarios para ello. Estaba también que el remar se hacía en mi medio favorito que es el agua.

Cuando niña tuve la suerte de aprender a nadar; en la escuela había ganado un premio en gimnasia que consistía en ir a clases con dos campeonas olímpicas de natación y se me hizo costumbre durante muchos años nadar regularmente. Soy nadadora de resistencia, me gusta recorrer distancias nadando.

Cuando me casé con José Hausner era yo mentalmente inmadura, falta de educación en lo social y en lo psicológico. No tuve una idea clara de lo que era el matrimonio, ni tuve claro qué significaba tener hijos.

Por eso mi encuentro con Ludwig Zeller fue para mí un terremoto que hizo que dentro de mí surgieran capas de impulsos inconscientes. Compartía con él elementos básicos de mi carácter que no eran parte de la vida que compartía con mi marido. Esos elementos tenían que ver con lo artístico y con lo religioso, asuntos que me conectaban con lo trascendente. Me encontré de repente ante la posibilidad de una relación que llenaba todo mi ser como persona y como artista. Había incursionado en asuntos de ciencia, pero el impulso artístico al que Zeller llamaba mi atención era más fuerte. Con José Hausner tenía una vida cómoda, perfectamente solvente, y muy grata. Pero esas sensaciones se hicieron mucho menos importantes para mí cuando descubrí que el arte era mi vocación interior dominante.

No sé si queda claro: mi encuentro con Ludwig Zeller cambió mi vida. Sucedió el 10 de mayo de 1963, en la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile donde era estudiaba y trabajaba. Como estudiante estuve en la Cátedra de Fisiología, investigando el

cerebro humano. Al mismo tiempo tenía un empleo como secretaria de dos investigadores de asuntos de genética que en esa época se realizaban principalmente estudiando moscas.

Por lo que me tocaba hacer, llevaba una bata de laboratorio que llamó la atención de Ludwig mientras conversábamos en la inauguración de la exposición de grabados del entonces ya famoso Nemesio Antúnez en la galería del Centro de Estudiantes de la Facultad de la que Zeller era curador. Lo primero que Ludwig me preguntó fue si yo tenía un diploma. Le dije que tenía uno, en cerámica artística. Mirando mi atuendo blanco me preguntó: ¿Y qué hace usted aquí? Le conté que había decidido dejar la cerámica, que me interesaba la fisiología, etc. No sabía yo con quién hablaba. Zeller había sido el que en Chile impulsó y descubrió centenares de talentos en la plástica durante más de dos decenios. No hay artista plástico chileno de las décadas de los cincuentas y sesentas del siglo veinte que no le deba una vela.

Enfocado en lo que le interesaba, y tangencialmente atraído por mi persona, insistió en que quería ver mi trabajo artístico. Le dije que necesitaba un par de días para sacar las telarañas y ratas de mi taller y le di la cita del caso. Vino y vio mis dibujos que ahora siento muy deficientes y mi trabajo en barro, nada excepcional y me invitó a hacer mi primera exposición individual. Me dio fecha para el mes de noviembre. Luego, durante cinco meses, no cesó en buscarme papeles para dibujar, facilitar todo lo referente a mi taller como por ejemplo una mudanza de todo incluido mi horno y estuvo también estimulándome con lecturas de obras literarias.

A Zeller como organizador de las exposiciones y eventos que se realizaban en la Sala del Ministerio de Educación le tocaba como su superior y vigilante de sus actividades y talentos una persona del sexo femenino que había llegado tarde a la puerta cuando repartían la gracia. Esta señora, a quien no nombraré, le hacía la vida en general insufrible. Su pasión era ser vista y poder lucirse en todos los actos e inauguraciones, por lo cual Ludwig daba instrucciones al fotógrafo oficial de la Sala para que en sus imágenes saliera este personaje en el centro y en primera fila. Al mismo tiempo Zeller nunca apareció en estas fotos que eran entregadas a la prensa. Las pocas imágenes que logré encontrar en que él está visible son las de inauguraciones que organizamos en nuestra Casa de la Luna. Y aun esas son escasas. Quizás otros piensen que Zeller era tímido. Yo creo más bien que era prudente.

Cuando me invitó Zeller a hacer mi primera exposición individual me lancé a trabajar con un tornero de cerámica; con su ayuda hice piezas que yo misma no tenía fuerza para tornear. Tuve accidentes como el de tener que frenar el auto que manejaba con lo que se movieron las piezas que estaba transportando; aproveché las formas en que quedaron al volcar para crear piezas realmente únicas.

Esa primera exposición mía fue un éxito rotundo. Todas las cerámicas que expuse, menos una, se vendieron. Nadie se interesó en mis dibujos que eran mi pasión. De esta forma quedé trabajando en cerámica durante 25 años a pesar de tener que migrar y empezar de nuevo todo el esfuerzo puesto en mi primer taller personal.

El nuevo comienzo se dio en Canadá, en mi casa en Agincourt, a las afueras de Toronto. De esa casa llevé mi taller a Sheridan College, donde era docente, cuando me mudé a su cercanía. Mi decano en algún momento decidió que el espacio que ocupaba el taller se iba a dedicar a otros menesteres con lo que tuve que repartir mi horno, torno y herramientas para la cerámica. Fue a fines de 1979. Desde esa fecha en adelante me he dedicado a la pintura y a hacer "mirages", obra realizada en colaboración con Ludwig Zeller. Hemos producido varios centenares de estos trabajos colaborativos. Y hemos trabajado codo a codo en lo literario.

Tuvimos tres pequeñas editoriales, la primera, en Chile, fue Casa de la Luna, la segunda en Canadá se llamó Oasis Publications y en México publicamos bajo el sello de Oasis Oaxaca. En Canadá Ludwig trabajó mucho en sus collages y sus textos poéticos que se publicaron en ediciones muy bellas. En Chile ambos dábamos clases en el Instituto Cultural de Las Condes donde Ludwig era curador de la galería de arte. De hecho, cuando lo conocí curaba tres galerías, la del Ministerio de Educación la del Instituto Cultural de Las Condes y la del Instituto Chileno-Norteamericano.

En Chile Zeller fue muy activo en lo cultural y social. Por el contrario, en Canadá se quedaba en casa y era yo quien salía afuera. Trabajé en las oficinas de una fábrica de tubos de asbesto y cemento. Hice reservaciones hoteleras para una firma de tarjetas de crédito. Acepté cuanto trabajo se me ponía delante, a sueldo mínimo. En Canadá no he estado sin trabajo un solo día de mi estadía de veinticinco años.

En el principio de mi vida en Canadá fui docente en Centennial College de Toronto donde daba clases de historia de arte

vespertinas y de fin de semana y también daba clases de cerámica en el taller que tenía instalado en casa. Y se dio el milagro de que una amiga se compadeció de mi situación y me consiguió un trabajo en Sheridan College, en Oakville. Esto cambió mi vida y la de la familia. Durante veinte años nada nos faltó. Con Ludwig podíamos hacer viajes a Europa y contactar a artistas y escritores surrealistas.

Cuando yo andaba trabajando fuera, Ludwig se ocupaba de los niños. Beatriz, mi hija y la mayor de los hermanos, le ayudaba porque Ludwig nunca tuvo inclinación ni talento para las cosas domésticas.

A Ludwig se le hizo muy difícil aprender a hablar inglés. Contrastando con su vida en Chile, en Canadá le tocó trabajar y estar solo y también solitario.

Fue Ludwig quien, tras apenas conocernos, por primera vez me habló del surrealismo y me inundó de libros surrealistas. Cuando se mudó conmigo trajo consigo mil quinientos volúmenes, en su mayoría de poesía en francés y en castellano. Se abrió para mí un mundo de maravillas. Fue muy grato incluso que todo ello me convirtió en traductora literaria y en intérprete. Leíamos juntos algunos libros importantes. Yo los veía en francés o inglés y Ludwig los oía en castellano. Estas lecturas traducidas me sirvieron de educación. Cambiaba mi vida, se abrió para mí un campo de trabajo diferente.

Siendo hija de familia burguesa se consideraba de rigor que hablara varias lenguas. En Buenos Aires estudié francés e inglés. Comencé en una sucursal de la Alliance Française que estaba en una biblioteca pública, en Villa Devoto, cerca de la casa en que vivíamos. Y venía a casa un hombre joven a enseñarme inglés. Luego fui a clases en la casa central de la Alianza en la calle Córdoba, un edificio alto de seis pisos que también fue un centro cultural. Iba allí a estudiar francés y para el inglés iba los mismos días al Instituto Argentino-Británico. Ambos estaban en el centro y yo tenía mucha energía para caminar. Iba por las calles intermedias entre los dos institutos, variando mi recorrido para pasar frente a diversas florerías que tenían la costumbre de exhibir en sus vitrinas vistosas variedades de orquídeas.

Hablando ya inglés y francés, además de castellano, estuve bien armada para cuando me tocó participar con Ludwig Zeller en aventuras poéticas y editoriales.

Mis lectores tienen que tener paciencia conmigo cuando me ven saltar de un tema a otro. A mi vida accidentada en los primeros doce años se sumó el tiempo de mi relación y colaboración con Zeller que se mantuvo durante cincuenta y dos años. Cabe mucha vida en esos tiempos.

Los textos que publicábamos Zeller y yo en nuestras editoriales las escogía él. Fue el motor intelectual de nuestros esfuerzos para producir libros. El financiamiento de las editoriales fue principal, pero no enteramente, esfuerzo mío. Ludwig obtenía becas de organizaciones culturales de Canadá y las invertía inmediatamente en sus publicaciones. Hacer libros siempre fue su pasión y a mí me encantaba.

Zeller hacía los bocetos de los diseños y yo los interpretaba y desarrollaba para tener todo listo para las prensas de las imprentas con las que trabajamos. En Chile nos tocó llevar nuestros trabajos a la imprenta de la Gratitud Nacional, una organización que conocí a través de Ludwig. Era también la imprenta que producía las invitaciones y catálogos de las exposiciones que Zeller organizaba en las galerías que regentaba.

En Canadá encontramos por recomendación de una amiga a la imprenta de Zivo Belic, instalada en el sótano de la casa en que vivía. Se dio una amistad verdadera entre Zivo, su mujer Ljubica, y su hijo y nosotros. Pasamos muchas horas viendo cómo salían las hojas impresas de las dos máquinas con que trabajaba Zivo, una prensa plana Heilderberg y una Multilith. Se daba que mientras se ajustaban las máquinas se "ensuciaban" muchas hojas que nosotros nos llevábamos para convertirlas partes de nuestros *mirages*.

Nuestras ediciones las imprimía Zivo en papeles de gran calidad que eran recortes, es decir desecho, de imprentas grandes con los que Zivo tenía contacto. Los diseños de nuestras publicaciones se ajustaban a formatos que daban el plegar de estos papeles por lo cual resultaban de tamaños variados. Siempre ha llamado la atención de nuestros amigos que nuestros pequeños libros venían en papeles finos. Ahora esto se llama reciclaje...

Cuando falleció Zivo —de cáncer probablemente causado por el ambiente tóxico en que trabajaba en su sótano sin ventilación—, nuestro afán editorial lo llevamos a Ampersand, una imprenta mucho mayor que la de Zivo, manejada por un joven impresor que también se convirtió en amigo cercano nuestro.

Desde nuestro primer viaje en 1975, armados de nuestras ediciones íbamos a Europa a visitar los amigos surrealistas con quienes llevábamos años de contacto por correo. Esos viajes se repitieron durante ocho años; íbamos a París o Madrid en visitas que solemnemente podemos llamar profesionales. Eran mucho más de eso. Nuestro primer contacto fue Edouard Jaguer a quien Aldo Pellegrini, el impulsor del surrealismo en Argentina, recomendó a Ludwig contactar. Jaguer había visto el nombre de Ludwig en el Boletín de los surrealistas de París y antes de que llegara nuestra primera carta a la puerta de su departamento tuvo un sueño premonitorio de que iba a recibir algo de un tal Zeller. Cuando nos relató esto en su primera carta escrita en respuesta a la nuestra decidimos de inmediato que ese fenómeno maravilloso en el sentido en que entienden la vida los surrealistas exigía que nosotros lo conociéramos personalmente. Cuando comencé a trabajar en Sheridan College tuve de repente un excelente sueldo y ello permitió que emprendiéramos nuestros viajes hacia los amigos europeos. En otro lugar he descrito nuestra llegada a la casa de los Jaguer, el hecho es que nuestro contacto inmediatamente verídico y hasta íntimo se mantuvo inalterado al paso de los años a pesar de nuestra distancia física entre un continente y otro.

Los viajes a Europa fueron la delicia de Zeller. Al principio íbamos a Francia, pero su placer se agudizó cuando empezamos a ir a España. Llegó el momento en que estos viajes tropezaron con problemas económicos. Los precios de Europa se elevaron, el dólar canadiense se debilitó. Esto hizo que tuviéramos que cambiar de vida y de orientación de esfuerzos: comenzaron nuestros viajes a México, más cercano, más a nuestra medida, de muchas maneras.

Para Ludwig mudarse a Oaxaca era el remedio a la difícil soledad que padeció en Toronto. Se dedicó de lleno a hacer contactos con artistas y escritores; formó talleres literarios y dio talleres de collage. Iba a diario al Centro Histórico de Oaxaca a encontrarse con amigos y gente joven que buscaba su apoyo. Fue generoso con todos ellos como lo fue con cuánta gente conoció en su vida. La generosidad era firme cimiento de su personalidad.

Nunca cargó a otros con sus problemas. En su conversación llevaba un discurso especial que fue una cortina de humo tras el cual se ocultaba su ser verdadero. Su memoria fue su sostén principal en todas sus actividades. Jamás hizo una lista de quehaceres o plan de trabajo fuera de lo poético, se acordaba de

eventos, personas y circunstancias especiales muchos años después de enfrentarse a ellos. Veinte años antes de su muerte mencionó que sentía cierta erosión en su memoria y el deterioro constante que sufrió este talento suyo lo torturó hasta el fin.

Le dijo a Beatriz Hausner: "Yo no me adapto". Y no lo hizo.

Fue hombre de granito, de aire y nube. Sólido e inasible. Fue muy tierno y muy generoso. No se adaptó a Santiago, ni a Toronto, ni a Huayapan. Otros tuvieron que adaptarse a él para absorber su inagotable esencia de poeta, su indetenible, irrefrenable fluir de creador. Fue piedra filosofal que transformaba a todo y a todos. Transmutaba lo invisible. Modelaba el aire, tallaba la palabra. Grito y silencio, su presencia es inamovible, sutil y fugaz.

Amaba lo inalcanzable: las aves y su vuelo, el Río Loa de su niñez del que no quedan huellas en el Desierto más seco del planeta. De ese desierto él recordaba los pimientos plantados por su padre y los sutiles cosmos seguramente regados por su madre. Absorbía lo que conectaba con su interior y el resto caía de encima suyo como agua del plumaje de un pato.

Guardaba el recuerdo del lugar en que nació. Allí nada guarda su recuerdo. Otros espacios, otras mentes aman y guardan su memoria y sus palabras.

Vio, entendió, pero no se adaptó, ni a lo material ni en lo literario. Que el mundo fuera donde él. Él no era del mundo.

Sus restos descansan en un cementerio indígena, en un pueblo olvidado del olvidado Sur de México. Le gustaba vivir allí, a su manera. Lo dijo. Llegó allí ¡porque le dio la gana!

Gozó los largos viajes por tierra de Toronto al sur de México, los breves viajes de Huayapan al Zócalo de la ciudad de Oaxaca. Su dicha eran los días de sol y el verde de los árboles que veía por las ventanas.

Cuando lo vi por primera vez lo sentí tímido. De estatura mediana, era apenas algunos centímetros más alto que yo. La espalda un poco inclinada por la incesante lectura, los hombros un poco recogidos. Tenía un cráneo maravilloso cubierto de cabello de color oscuro, casi negro, peinado hacia atrás, la cara más bien redonda. Sus ojos resaltaban tras sus lentes. Era miope. Frecuentemente se quitaba los lentes para leer algo en tipografía minúscula.

Exudaba un intenso magnetismo personal al que nadie escapaba. De modales suaves, manifestó rápidamente y en forma

muy resguardada su interés en mi persona. Fuimos a la cafetería de la Facultad de Medicina para poder sentarnos y conversar un poco. Él era el que hacía preguntas y escuchaba atento mis respuestas. Se vio agitado cuando supo mi nombre. Susana era un enigma que encontró pocos meses antes en un sueño y que de repente estaba allí...

Me cubrió de regalos. Papel, un rincón apartado para dibujar. Música. Un camafeo que encontró en quizás qué negocio de antigüedades.

Me traía sus primeros libros bellamente editados, siempre con alguna imagen fascinante. Me leía sus poemas. Uno de estos, *A Aloyse*, que escuché en la intimidad de mi automóvil estacionado, me tocó muy en especial. Pensé que había perdido la razón. El poema es fruto del sondeo de la mentalidad de los esquizofrénicos que él supo captar maravillosamente.

Desde diciembre de 1966 hemos vivido juntos. Casi 53 años. En el primer tiempo jamás estuvimos separados más de una hora o dos. Trabajamos incesantemente, compartimos el espacio y la música que nos transportaba fuera de lo cotidiano.

Fue él quien propuso que emigráramos a Canadá; creo que esperaba una liberación, un horizonte amplio. En vez, se sumió en una sombra. En el mundo anglófono todo le era extraño y perdió el contacto con muchos amigos lejanos y cercanos a él. Quedó rodeado de silencios.

En el quinto año de nuestra estadía en Canadá pudimos por fin viajar y ver personas cuyas ideas le eran afines. Fuimos primero a Francia y un par de años más tarde a España. Nueve años después de llegar a Toronto nos invitaron a participar en una exposición en México. Fuimos para estar presentes en la inauguración. Por primera vez desde nuestra emigración ambos nos sentíamos en nuestro elemento. Nueve años más tarde, en 1988, comenzó el ciclo de nuestros viajes anuales de Toronto a Oaxaca, por tierra. Ludwig había llegado a su casa. Poco después decidió quedarse en México. Al inicio de su vida en Oaxaca estuvo activo en lo social. Brindó talleres de literatura y también de collages. Logró ayudar a sus alumnos a publicar textos que elaboraron junto con él.

Construí una casa en San Andrés Huayapan, a doce kilómetros del Zócalo de Oaxaca. Tuvo que venir un terremoto, dañarse considerablemente el departamento que arrendábamos en Centro,

para que se mudara conmigo a la nueva casa. Los oaxaqueños no van a lugares que les parecen lejanos, pocos de sus amigos viajaron para verlo en su nuevo domicilio. Nosotros íbamos donde ellos.

La casa es amplia. Capté el ánimo de la gente y hice fiestas multitudinarias para celebrar sus cumpleaños. Cien o más personas. Al principio le gustaban, pero con el paso de los años se volvió hacia dentro, se apartó de las multitudes, quedó ensimismado en sus libros, su poesía y sus collages.

Jamás cedió en sus ideales. En la juventud fue apasionado defensor de sus preferencias literarias. En la vejez y luego en su periodo como anciano se volvió más pacífico, pero no toleró que se le tratara de alejar de lo que le parecía verídico. Como heredero del Romanticismo fue defensor en alto grado de todas sus ideas. El adverbio que más usaba era "absolutamente". Encontró su hogar intelectual en el surrealismo.

Cuando en Santiago se mudó a mi casa llegó en un camión cargado de cajas de libros. Varios miles. Al emigrar, de esa colección elegimos mil quinientos que dejamos en resguardo y el resto lo regalamos, junto con la colección de pinturas que él amaba. Todo se dispersó. En nuestros viajes a París, México, Barcelona y Madrid, juntábamos libros para volver a edificar los cimientos de nuestra biblioteca y aumentar el número de nuestros tesoros. Otros construían casas, nosotros aumentábamos la colección de libros.

Otra gran pasión suya era publicar los textos y las imágenes que amaba o que prefería. Era excelente diseñador de libros, desde su planeación inicial, haciendo minúsculas maquetas, verdaderas joyas, hasta su estricta vigilancia del trabajo de la imprenta. No se daba descanso en estas tareas. No se terminaba de encuadernar un libro y ya tenía sus planes para el siguiente. El resultado fueron nuestros sucesivos esfuerzos editoriales: Libros y una revista: en Casa de la Luna, en Santiago; y libros otra vez en Oasis Publications, en Toronto, además de nuestra revista El Huevo Filosófico. Luego, en Oaxaca, Vaso Comunicante: una revista literaria y artística.

Le gustaba comer algunas cosas, pero se olvidaba de la comida y no le llamaban la atención los esfuerzos culinarios de cercanos y ajenos. Lo que le tentaba a fondo era todo lo dulce. Comía lo que no le gustaba para así llegar al postre.

Me imagino por esto, entre otros detalles, que fue muy cuidado en la infancia, que le tocaron muchos mimos y mucha cosa dulce.

Me parece que adquirió una disciplina interior y una fuerza sobrecogedora para realizar sus trabajos durante los cuatro años en que estuvo de novicio entre los jesuitas. La esencia de lo religioso fue su guía y su sostén. Pero, a pesar de que había hecho sus votos, se alejó sin permiso de la Compañía y de todo lo que tiene que ver con las jerarquías eclesiásticas. Y también de otras. Practicaba su religión personal e íntimo con sus propios rituales secretos.

No tuvo reparos en compartir con todos, gente de clases sociales altas, gente con dinero o pretensiones elitistas, así como con gente de pocos recursos. Conoció el hambre y la pobreza. Decía que se necesitaba ser "buen pobre", es decir mantenerse firme en la vida interior y sus manifestaciones incluso dentro de la pobreza. No le importaban las carencias a las que a menudo nos vimos sometidos. Su visión era interior, no le interesaban adornos ni atenciones, ni halagos.

Tenía un concepto naif de todo lo que se refería a asuntos de finanzas. Le gustaba jugar a imaginar qué harían él u otros con cantidades enormes de dinero. Castillos en el aire, imágenes de acceso a mujeres que le atraían o que su imaginación creaba.

Su sed de la compañía, o de la presencia femenina no lo abandonó nunca. Era el motor de su producción poética. Tuvo relación con varias mujeres, se casó con una, con otras pudo mantener contacto constante durante años. Era adorador de lo femenino con una elevada concepción de lo excelso e insuperable.

Nuestra relación fue de amor, de ese amor que mueve el sol y las estrellas, como dice el Dante. Vivimos juntos, viajamos juntos y disfrutamos de todo y de todos. Nuestro muy abundante trabajo en colaboración fue verdaderamente excepcional y ejemplar; además nos daba enorme satisfacción y constantes sorpresas. Verdadera expresión de lo maravilloso. Vivimos nuestro amor en libertad y verdadera entrega. Entre nosotros no hubo secretos.

Se fue de a poco, repitiendo un mantra de amor. En su última hora miraba fijo la luz que fue su guía toda la vida. Luz de amor, de poesía, de infinito. La luz de lo absoluto.

SUSANNE KLENGEL | *"Tupí or not Tupí". Los nuevos mundos del pintor-poeta Eugenio F. Granell*

Le cadavre exquis boira le vin nouveau
Cadavre exquis, *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, 1938

La convergencia de las artes como conditio sine qua non *de las vanguardias* [1]

La convergencia entre manifestaciones estéticas de diferentes géneros forma, como es sabido, una de las características constitutivas y casi programáticas de las vanguardias históricas, puesto que a través de la superación de las restricciones definidas por los géneros estéticos académicos tradicionales se expresa el deseo profundo de transgredir las convenciones burguesas del arte y de abrir el campo estético hacia la vida misma. Es obvio, sin embargo, que esta convergencia de las diferentes artes o –para usar un término empleado en nuestros días– la "intermedialidad" no es, por supuesto, una invención de las vanguardias históricas. Cabe recordar, por ejemplo, la larga tradición de los libros ilustrados del Medievo, las obras pictóricas de la época barroca provistas muy a menudo de diversos tipos de inscripciones alegóricas u otras, o las visualizaciones producidas a través de la tipografía y otros elementos pictóricos utilizados, verbigracia, en la novela *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* de Lawrence Sterne. Como anticipación al surrealismo, cabe también recordar ante todo el romanticismo con su ideal del "arte total" y su predilección por los fenómenos sinestésicos, así como el gran número de artistas-poetas o artistas-escritores que destacaron por sus múltiples talentos: E.T.A Hoffmann como escritor, pintor y músico, William Blake como poeta y pintor, o el novelista Victor Hugo cuyos dibujos y pinturas anticiparon de cierto modo los procedimientos del automatismo en la pintura del siglo XX. [2]

Respecto a sus afinidades con el romanticismo y con poetas como Baudelaire, Rimbaud o Lautréamont, el surrealismo ha insistido siempre en ser una actitud frente a la vida y no un mero ejercicio estético, siguiendo la divisa de Lautréamont según la cual el arte debe ser hecho por todas y todos. La transgresión de los límites de géneros y disciplinas tradicionales hasta su disolución en

el *collage*, en la "imagen surrealista" o, también, en el objeto "inusitado", tan privilegiado por el movimiento, fue determinante para la estética y el espíritu surrealistas. En esta misma línea habría que ubicar el gusto por el escándalo público y otras actitudes como la *flânerie* o los juegos colectivos (por ejemplo, el *cadavre exquis*).

Por consiguiente, no asombra el ansia casi intrínseca de los poetas y artistas de intervenir en otros campos de expresión artística; muy a menudo los pintores no sólo escribían textos teóricos sino también poéticos (Max Ernst, Óscar Domínguez, Wolfgang Paalen, Remedios Varo y otros) y los poetas hacían experimentos en el arte plástico (como André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon). No todos alcanzaron el mismo poder expresivo en dos géneros diferentes, como lo han logrado Hans Arp, Leonora Carrington, Salvador Dalí o el mismo Eugenio Granell. Sin embargo, el interés en la cuestión de la convergencia de géneros en el surrealismo que estamos analizando aquí, no consiste en decidir sobre la "calidad artística" lograda o no, sino más bien en examinar como "funcionan" aquellas obras que mezclan elementos y procedimientos de diferentes campos estéticos. Con este objetivo será considerada una parte de la obra del pintor-poeta de origen gallego, Eugenio F. Granell, quien solamente a partir de los años ochenta ha ganado una fama más amplia con referencia a su obra completa, que destaca por su sorprendente heterogeneidad.

Eugenio F. Granell: existencia nómada y repatriación cultural

Eugenio Fernández Granell (1912-2001) ya no es un desconocido, etiqueta que durante largo tiempo se le atribuyó en las historias de las vanguardias ibéricas. Sin embargo, hasta hoy Granell no ha llegado a ser un artista del "canon" vanguardista en el mundo ibérico y, por consiguiente, su obra no es un punto de referencia similar al papel de los poetas y artistas españoles de la época de los años veinte y treinta como, por ejemplo, la generación del 27 o los artistas surrealistas como Oscar Domínguez o Agustín Espinosa, por no hablar de los artistas de los primeros momentos del surrealismo, Salvador Dalí, Picasso, Joan Miró y Luis Buñuel. Aunque perteneció a la segunda generación del surrealismo, [3] la ubicación difícil de Granell y su existencia relativamente inadvertida se deben ante todo a su condición de nómada durante

muchos decenios, lo que complica su clasificación como artista o poeta que proviene de un área nacional específica. Y esto con mayor razón si se toma en cuenta que su labor literaria y artística empezó a desarrollarse fuera de España, esencialmente a partir del período de exilio en República Dominicana, Guatemala, Puerto Rico y Nueva York. La imagen de "planeta" empleada con ocasión de una exposición en 1995 para describir el universo pictórico de Granell [4] logra captar bien el posicionamiento del propio artista entre el Viejo y el Nuevo Continente, así como entre las "islas" (anticipando con eso una de las metáforas preferidas en su imaginario): durante mucho tiempo, la vida de Granell fue una existencia en movimiento. La "repatriación" del artista, poco conocido por la España franquista, se postergó hasta los años 80, años en que Granell regresó a Madrid. Fue en este período cuando los historiadores del arte español contemporáneo empezaron a descubrir a este artista nómada; su persona y obra recibían cada vez más atención pública. Sus textos, publicados antes en pequeñas tiradas y lugares más bien remotos, se reeditaron en parte y la obra plástica fue presentada en varias exposiciones individuales. [5] El acercamiento a este aporte estético se ha caracterizado por un creciente interés en la variedad de las actividades poéticas y artísticas de Granell; una variedad que antes había sido escasamente examinada de manera exhaustiva. [6]

La convergencia de la literatura y del arte pictórico en Granell

Granell siempre ha sido un artista e intelectual con muchos talentos: después de tempranos estudios de música llevados a cabo en Madrid, fue colaborador en varias revistas políticas y culturales antes y durante la Guerra Civil; es particularmente importante su participación como cofundador, editor y colaborador en la revista literaria *Poesía Sorprendida*, que apareció entre 1943 y 1947 en la República Dominicana. [7] A continuación nos centraremos ante todo en sus actividades creativas en el área de las artes plásticas, la literatura y la poesía. Como ya señalamos, a menudo es posible determinar la actividad creativa preponderante –pintura o escritura– de los poetas o artistas en cuestión. En el caso de Granell, no obstante, resulta difícil decir cuál de las dos formas de expresión es la que predomina. En su obra, los diferentes modos de expresión estética se completan mutuamente o se entrelazan a veces de

manera indisoluble. Con razón dice uno de los mejores conocedores del trabajo de Granell, el historiador y crítico de arte Juan Manuel Bonet, con ocasión de una exposición dedicada al tema "el poeta como artista":

> *No resulta fácil saber qué fue antes, si la palabra, o la imagen plástica [...] en nuestro Eugenio Fernández Granell, que en el Madrid de los años treinta estudiaba para músico, que fue luego estrella principalísima de la galaxia surrealista del Caribe, que de "Isla cofre mítico" (1951) en adelante, [...] autor de algunos libros de prosa y verso de máximo interés, pero del que el público español del momento ha descubierto casi exclusivamente la pintura, por lo demás una de las más ricas en misterios y maravillas, y una de las más intensamente poéticas, de la escena surrealista tardía* (Bonet 1995).

Para estudiar más de cerca el fenómeno de la convergencia y del juego creativo entre los diferentes medios de expresión utilizados por el pintor-poeta, se examinarán los siguientes textos de Granell: *Isla cofre mítico* (1951) y *La novela del Indio Tupinamba* (1959), cuyo interés reside precisamente en la imposibilidad de clasificarlos según criterios convencionales.

Texto, tejido y textura en Isla cofre mítico

Uno de los campos privilegiados en los que se manifiestan de manera evidente las confluencias de los campos artísticos lo conforman los "libros de artista", a veces escritos e "ilustrados" por el mismo autor. Cabe desconfiar, sin embargo, de la palabra "ilustración", ya que puede generar confusión puesto que insinúa, en términos generales, el rol predominante de la palabra escrita relegando así la imagen al papel de simple acompañamiento. Renée Riese Hubert observa en su estudio dedicado al "libro de artista" en el surrealismo y con respecto a la génesis de libros creados por "talentos dobles": "[...] we have difficulty in identifying which is the illustration, and which the illustrated" (Riese Hubert 1992). Por ello, en el caso de *Isla cofre mítico*, se trata de examinar la posición específica de la palabra y de lo visual, que no se refiere solamente a los dibujos sino también a ciertas estrategias tipográficas y a la disposición del texto en la página.

La edición original de *Isla cofre mítico*, editado en Puerto Rico en el año de 1951 con una tirada de 250 ejemplares firmados por el autor, constituye hoy en día, igual que muchos libros de la vanguardia, un *rarissimum*. Afortunadamente, el texto fue reeditado en 1988 por Andrés Sánchez Robayna en la revista canaria *Syntaxis*, [8] reimpresión a la que nos referiremos a continuación, teniendo en cuenta que la edición original puede diferir en ciertos detalles a pesar de la intención de los editores de respetar "en lo posible las características tipográficas de la edición original" (Sánchez Robayna 1988). La obra es un "texto" nacido de procedimientos literarios y visuales cuyo resultado forma un conjunto híbrido de elementos diversos, lo que implica que se emplea el término "texto" en el sentido más amplio de "textum", de "tejido", que no solamente se refiere a la palabra escrita sino también a la tipografía y las imágenes. *Isla cofre mítico* no cabe dentro de los géneros convencionales, pues no es ni ensayo, ni lírica, ni novela, y los dibujos –esto es quizá más difícil de probar– tampoco pueden clasificarse como "acompañantes" o ilustraciones.

Este texto es diferente. Se inicia con una dedicatoria y un epígrafe de carácter decisivo para toda la obra. Dedicado a Elisa y a André Breton, el admirado amigo y su esposa chilena, el libro lleva como lema un verso del gran poema "Le bateau ivre" de Arthur Rimbaud:

J'ai vu des archipels sidéraux, et des îles
Dont les cieux délirants sont ouverts au vogueur:
Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Millions d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?

El caminante, el navegante entre los mares del mundo recuerda los archipiélagos nocturnos y esclarecidos por las estrellas, evoca islas y cielos y sus interminables horizontes nocturnos para cuestionarse sobre el vigor futuro de un mundo-abismo. Su pregunta se convierte en una visión que surge de la soledad y del desamparo del navegante. En su libro, Granell le dará una respuesta afirmativa, casi jubilosa. Para él, no cabe duda de que toda la esperanza del mundo se vincula a las islas, a su aura poética que siempre ha asombrado a los seres humanos. Para demostrarlo, el autor compone una especie de historia cultural del imaginario

sobre las islas. "¡Las islas! ¡Las islas!" exclama y dice: "Durante siglos éste fue un grito de guerra por la paz del espíritu. Islas incógnitas, lejanas, inasibles, llaman a la mente ardiente, sacuden el cerebro y hacen brotar chispas del embotamiento a que lo reducen la lucha por la vida y el agobio del trabajo" (Granell 1951/1988). El narrador atraviesa el amplio imaginario occidental relacionado a las islas: su atmósfera estimulante, sus imágenes mitológicas (como en el caso de las "Islas Afortunadas"), sus entradas en la literatura como en *El Criticón* de Gracián, en *Robinson Crusoe* o en Pierre Loti, en la pintura y en la historia (por ejemplo, el caso de Napoleón oriundo de Córcega, desterrado en Elba y Santa Elena). En el transcurso del libro aparece un sinfín de nombres de artistas, poetas y escritores oriundos de islas (como Benito Pérez Galdós, José Martí o Aimé Césaire) o aficionados de ellas como Gauguin y André Breton. Es evidente que no se trata de una historia cultural en el sentido científico y cronológico, sino más bien de una selección sagazmente ecléctica que Granell compuso siguiendo el principio de la asociación libre de ideas e imágenes, tan apreciadas por los surrealistas.

Por otro lado, el libro presenta también las características de un ensayo literario y a veces pareciera que se trata incluso de un estudio de crítica literaria. En ciertos párrafos Granell presenta casi de manera convencional el libro *Martinique, charmeuse de serpents* (1948) de André Breton, dando datos biográficos del autor y poniendo anotaciones aparentemente científicas al pie de la página. Sin embargo, se trata de una evocación puramente poética y elogiosa de su libro y es mucho más que una reseña: a través de su *Isla cofre mítico* Granell establece un verdadero diálogo con el libro sobre la Martinica, cautivado, casi hechizado por éste y otros textos del surrealista francés como *Arcane 17* y *L'amour fou*. En los tres libros de Breton las islas destacan por su posición clave simbólica: la isla de Tenerife como lugar arcádico –"zona ultrasensible", según Breton– y lugar del "amor loco"; la Martinica con sus múltiples facetas, desde el encanto de la selva hasta los horrores de los campos de internamiento en los que las personas europeas refugiadas del nazismo fueron encarceladas en el momento de su llegada. Y finalmente la isla Bonaventure en la Gaspesia canadiense, cuya descripción poética en *Arcane 17* será el punto de arranque para

desplegar un texto hermoso y esotérico sobre el amor y los secretos de un saber no-racionalista.

No sorprende que Granell establezca, hechizado, diálogo con los textos de su amigo francés. Sin embargo, no dialogará exclusivamente con André Breton a través de sus textos. Visto más de cerca, hay que constatar que el propio libro *Martinique, charmeuse de serpents* es un conjunto de elementos extremadamente heterogéneos. Se trata de una colección de documentos que engloban crónica y ensayo, descripciones de paisaje algo impresionistas, una serie de prosa poética en miniatura (originalmente escritos en el dorso de tarjetas postales), un elogio al poeta Aimé Césaire; colección que se completa con la presencia indispensable del pintor André Masson. De él encontramos un breve texto lírico sobre la selva y la poesía de la naturaleza, así como una parte de sus dibujos inspirados por la estancia en la Martinica. [9] Para el lector de *Martinique, charmeuse de serpents*, el documento más representativo de la aventura colectiva del descubrimiento de la isla es probablemente el famoso "Dialogue créole" engendrado por Breton y Masson. Los interlocutores conversan de manera meditativa al contemplar la naturaleza volcánica de la isla, la selva y sus imágenes, evocando, entre otros, al pintor-aduanero Henri Rousseau, cuya pintura *La charmeuse de serpents* iba a servir como título a la obra. En ese complejo sistema de diálogos Eugenio Granell se va introduciendo como tercera persona y empieza a hacer conexiones intertextuales en el plano de la escritura y de lo pictórico con los textos e imágenes de Breton y Masson.

En su texto alusivo y asociativo, combinado con sus dibujos, Granell intenta convertir su pasión personal, el motivo encantador de las islas, en un tema universal de la cultura occidental. Antes que nada, se sirve del imaginario surrealista como archivo cultural, además de otros tipos de documentos históricos, literarios y pictóricos. Hemos llegado a un momento-clave en su producción estética: el artista-poeta utiliza estrategias que hoy en día podrían ser caracterizadas como la producción de "intertextualidades". Pero no se trata de una intertextualidad como juego intelectual –como la que la crítica literaria suele destacar en los escritos de Jorge Luis Borges–, sino de un procedimiento que proviene de un actuar profundamente surrealista: Granell produce más bien un *collage*, una "textura" de materiales e imágenes engendrada por la

libre asociación psíquica. Para definir su método inventa la palabra "bibliomancia", término que combina el fenómeno de la intertextualidad, el azar y un elemento profético. La isla se convierte en la metáfora a través de la cual se describe este proceso estético:

> *Tomé al azar los libros, revistas y recortes de periódicos que tenía más a mano. Mediante este procedimiento, que se podría denominar la bibliomancia, es posible iniciarse –sólo iniciarse– en el camino que debe conducir al punto en el cual pasado y futuro dejan de ser contradictorios. Al azar me entregué a la búsqueda de islas, sabiendo que allí estaban. Pero, ¿dónde?*
> *La aparición de la primera isla se hizo tardar. Pronto, la intuición, estimulada, halló más fácilmente, una tras otra, las islas perdidas en el confuso mar de tantas páginas. La última apareció a la primera mirada. Nada más abrí el libro, allí estaba. Me saltó a los ojos, se me clavó en ellos. En esa isla cesa mi exploración [...]* (Granell 1951/1988)

Después de esta descripción sigue una lista de citas encontradas en documentos muy diversos, desde Platón hasta los surrealistas, desde la Biblia hasta Marx y Gauguin, desde Gracián y Novalis hasta el periodismo contemporáneo.

El fenómeno de la intertextualidad (que no sólo se refiere a los textos escritos) es un elemento recurrente y notable en la obra de Granell: visto de cerca, puede distinguirse una tendencia hacia la autorreflexión del proceso creativo, siendo ésta [¿la autoreflexión?] parte integral de la obra. Destacan estos elementos muy claramente también en la *Novela del Indio Tupinamba*, publicada en el año 1959.

El Indio Tupinamba: un juego de máscaras

Aunque Granell afirma que el título de su novela sobre la Guerra Civil Española está inspirado en una pintura de una pareja de indios Tupinambas en la puerta de un café madrileño (Irizarry 1976), para las y los conocedores de la vanguardia modernista brasileña, y en particular del "movimiento de antropofagia" (Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral y otros), resulta una sorpresa encontrar aquí al extravagante protagonista de su novela. En el

famoso *Manifesto antropófago* (1928) es precisamente de los indígenas Tupinamba –antropófagos, según la historiografía de la época colonial– que las y los modernistas brasileños reivindicaron el gesto de devorar al otro. Polémicamente, éstos pregonaron una antropofagia cultural festiva, proponiendo, de esta manera, una nueva actitud cultural a partir de ciertos mitos e imágenes de la historia del Brasil.

Benjamin Péret, destacado surrealista y amigo de Granell, puede haber sido el mediador en la transferencia del motivo del indio Tupi brasileño a la novela de Granell sobre la Guerra Civil. Péret fue muy probablemente el único entre los surrealistas de los primeros tiempos –debido a su estancia en el Brasil entre 1929 y 1931– que tuvo conocimiento de la vanguardia brasileña. En el año 1955 regresó al Brasil con el motivo explícito de visitar ciertas comunidades indígenas en la selva amazónica y mantuvo durante aquellos meses una correspondencia continua con Eugenio Granell, residente en los Estados Unidos. Aparentemente Granell trató de invitar a Péret para que impartiera una serie de conferencias en una universidad americana (probablemente la de Nueva York). En una de estas cartas Péret anuncia su próximo viaje al centro de Brasil y lo hace a manera de mensaje algo sensacionalista:

> *Demain, je pars pour le centre du Brésil. Je vais voir une tribu indienne qui a probablement mangé l'explorateur Fawcett (en 1927) ainsi que ses 80 porteurs. Ils sont maintenant plus tranquilles et se nourrissent exclusivement de poisson et de la chasse. Je resterai là-bas environ 8 à 10 jours [...].*[10]

En este período, el tema indígena atrajo mucho la atención de Péret y se publicaron algunos de sus artículos al respecto en la revista brasileña *Anhembí* (88, 1958) y en las parisienses *Le surréalisme, même* (1957 y 1959) y *l'Œil* (1958). [11] No sorprendería, por consiguiente, que el excéntrico personaje del Indio Tupinamba hubiera entrado en la novela de Granell a través de tales redes de comunicación amistosa.

Sin embargo, a pesar de la aparición de la "República Occidental de Carajá" en la novela, que podría ser otra referencia a Péret (y su visita a la comunidad de los Carajás durante su estancia brasileña), el personaje del Indio Tupinamba de la novela es más bien la

expresión de un juego de máscaras casi delirante del propio autor. Se trata de una novela surrealista sobre el trágico asunto de la Guerra Civil Española cuyo contenido autobiográfico tácito es evidente, puesto que Granell participó en las luchas del Frente de Guadalajara, de Aragón y en la Batalla de Teruel. El autor vivió como experiencia personal el éxodo de los republicanos y la huida masiva al exilio. **[12]**

La novela no ofrece un *récit* homogéneo. El argumento empieza en la época en la que la guerra ya está en curso, encadenando escenas irónicas, grotescas y marcadas por un humor negro. El inevitable destino cruel de las monjas después de la toma del monasterio por los soldados republicanos, por ejemplo, se presenta desde una perspectiva radicalmente anti-clerical como acto de liberación sexual; la "quinta colona" aparece bajo la máscara de barberos que tratan de cortar las cabezas a los republicanos en el momento del afeitado. El Indio Tupinamba, héroe de la historia, descubrirá por supuesto su verdadera identidad. Los momentos del éxodo republicano, sin embargo, marcan un impresionante cambio de tono. La tragedia está descrita en palabras serias y conmovedoras y el elogio que recibe México, como país hermano que no tardó en conceder visas y en acoger a los fugitivos españoles, no está impregnado de ningún modo de la atmósfera irónica y humorística del inicio de la novela. El exilio, los esfuerzos por conseguir una visa para la "República Occidental de Carajá" (que es la República Dominicana), así como el regreso del Indio a la España de la dictadura dejan ver otra vez el ambiente grotesco y negro de la novela.

El Indio Tupinamba es un ser híbrido y cosmopolita, el texto lo presenta como el único personaje coherente y soberano que sigue manteniendo su identidad a pesar de todas las metamorfosis y transformaciones surrealistas que ocurren en la novela. Venido como muchos otros extranjeros simpatizantes de la República Española amenazada, el Indio trae también noticias del Nuevo Mundo. Él sabe comparar los dos mundos, mejor que cualquier de los generales españoles, que querían enseñarle al Indio el arte de guerrear. A través de tales diálogos se llevan al absurdo también las imágenes existentes del indígena extranjero y, más generalmente, los estereotipos europeos sobre lo "exótico" y lo "salvaje". El Indio Tupinamba, más civilizado que muchos europeos, es el verdadero héroe de la libertad en esta novela de la Guerra Civil.

A continuación, trataremos de analizar más de cerca el propio texto con miras a señalar las posibles convergencias entre lo literario y lo pictórico. El libro comienza con dos fotos que muestran a dos indígenas no necesariamente de origen americano. En la fotografía izquierda figura, según la leyenda, "el Indio Tupinamba" abundantemente adornado de joyas tribales y presentado como el "autor de esta novela", a la derecha se ve otro "indio", presentado como el "redactor" de la misma. Años más tarde, Granell sigue haciendo uso de este juego de autorías enigmáticas y contesta en ocasión de una entrevista:

> — *¿[...] Cómo pudo usted, Granell, transformar una experiencia tan vivida y sentida como la guerra en una novela surrealista*?
> — *No sabría qué decirle... Me puse a escribir la novela sin saber lo que iba a salir, y cada fragmento me sugería nuevas posibilidades. Por lo demás, creo que así debía de escribir Cervantes o cualquier otro.*
> — *Alguno de nuestros lectores se preguntará quién es ese indio Tupinamba...*
> — *El autor de la novela.*
> — *¿Y usted*?
> — *Yo soy el redactor*
> (Nuñez 1987).

Pero con estos documentos no termina el juego de máscaras e identidades, ya que el motivo indio había aparecido antes en la obra granelliana. Durante los años cuarenta, Granell empezó a producir una serie de dibujos y acuarelas sobre el tema "cabezas de indio". **[13]** Llama la atención de manera específica uno de ellos: el que lleva como título "Autorretrato de indio". "Tupí or not Tupí" –la famosa provocación del *Manifesto Antropófago* brasileño cabe perfectamente en el juego del poeta–, Granell ¿gallego o indio?, ¿autor, redactor o retratado? El laberinto de identidades cuyas diversas imágenes culturales están entretejidas de manera irónica y sofisticada en su producción estética, es un hermoso ejemplo de la fuerza poética que surge de la excentricidad individual, que se manifiesta en los diversos niveles de una obra heterogénea.

También en el plano formal pueden trazarse líneas de conexión entre el texto de la novela y el arte pictórico de Granell. Una

característica de su manera de escribir es un exceso en la palabra, un encadenamiento de paráfrasis, una cascada de ideas y de imágenes que producen una abundancia casi barroca. Uno de los párrafos más representativos en el que se expresa también el profundo sentido de lo grotesco y de su humor negro, se refiere a las dificultades que los republicanos españoles deben enfrentar cuando están tratando de conseguir el permiso de entrada en la "República Occidental de Carajá". El texto, al principio aparentemente un discurso razonable, en su desarrollo tiende cada vez más al absurdo y lo desatinado:

> *No podría concedérsele la visa si abrigaba intenciones deshonestas contra la nación que le ofrecía albergue. También le sería rehusado al que fuere sacrílego, eunuco, esquizofrénico, morfinómano, cazador furtivo, ateo, tuberculoso, contrabandista, proxeneta, comunista, fascista, mongol, crupier, paria, güelfo, apátrida, monárquico, espía, hugonote, asesino, anarquista, plagiario, cosaco, etrusco, prófugo, bígamo, carbonario, terrorista, nazista, dentista, dietista, modista, centurión, apestado, cuatrero, adventista del séptimo día, apuntador, galeote, mormón y bosquimano* (Granell 1982: 127).

Estas acumulaciones delirantes que aparecen varias veces en los textos de Granell tienen un paralelo en su trabajo plástico. El mismo *horror vacui*, algo barroco, se hace con el tiempo más visible en su pintura: más o menos a partir de los años cincuenta, el artista –con una actitud comparable a la del pintor cubano René Portocarrero– empieza a llenar sus lienzos con un sinfín de toques de pincel que se asemejan a veces a tejidos con texturas casi tangibles. Los cuadros, por otra parte, sin ser necesariamente "literarios", aluden muy a menudo al reino de la escritura a través de títulos como *Retrato póstumo de Baltasar Gracián* (1954), *Tiburones como gotas* (1962, tomado de un verso de Federico García Lorca) o *El sueño diurno de Balso Snell* (1960, tomado de la novela *The dream life of Balso Snell* de Nathanael West). También títulos como *El paso de la caravana deja huella en el desierto* (1959) o *Por fin hay una máquina de coser en el Monasterio* (1961) parecen jugar con la expectativa del observador de encontrar un cuento o una historia narrados en las imágenes (véase Irizarry 1976: 180).

Conclusión

Lo específico de Granell, surrealista de la segunda generación, consiste probablemente, ante todo, en el uso que hace del propio surrealismo al que fue transformando en archivo vivo de textos, imágenes y experiencias. Granell teje y reteje de manera asociativa y con la libertad del azar, elementos y procederes del surrealismo y los desarrolla. En este ejercicio va amalgamando elementos biográficos, pasionales, una gran erudición literaria y, no en último término, las tradiciones pictóricas y literarias de España. Por supuesto, destacan sus experiencias vividas en los nuevos mundos de su destierro en el espacio caribeño y americano. Aunque no hace estallar los géneros como Henri Michaux –cuya obra parece acentuar la pregunta de Roland Barthes relativa al arte del grafismo japonés en su *L'Empire des signes*: "Oú commence l'écriture? Oú commence la peinture?"–, las fronteras entre palabra e imagen, entre literatura y artes plásticas, resultan muy flexibles en la obra de Granell. Palabra y artes plásticas se complementan, se iluminan mutuamente, confluyen en la libre asociación de las imágenes poéticas. Es este fenómeno de convergencias el que define la vida artística de Granell como una actitud poética. Granell sigue, fiel, el camino de los surrealistas para los cuales su movimiento siempre ha sido un estado de espíritu, cuyas profundas motivaciones escapan finalmente al análisis científico. Dejemos las últimas palabras al pintor-poeta:

> El concepto poético del surrealismo no es el concepto tradicional y académico. Para el surrealismo, la poesía está en todo, y la expresión poética puede manifestarse tanto por escrito como pintando o construyendo objetos. Una actitud vital puede ser poética (citado en Nuñez 1987: 12).

NOTAS

1. Esta contribución es una versión ligeramente revisada de mi artículo: "Naciendo el hombre nuevo. Fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo ibérico", coordinado por Harald Wentzlaff-Eggebert, Iberoamericana / Vervuert: Madrid / Frankfurt a. M. 1999. Agradezco al Profesor Luis Miguel Isava la revisión del texto.

2. Véase el hermoso libro sobre las pinturas y dibujos de escritores de Serge Fauchereau 1991 y el catálogo de la exposición *El poeta como artista* 1995.
3. Dentro del surrealismo Granell se dio a conocer después de su primer encuentro con André Breton en el año de 1941, cuando el poeta francés estaba de paso en la República Dominicana acompañado por su familia, los pintores Wifredo Lam y André Masson, Victor Serge y otros refugiados europeos que procedían de la isla Martinica (véase la entrevista de Stefan Baciu con Granell, en Baciu 1979:45-56).
4. *Eugenio Granell, Inventario do Planeta* (1995).
5. Cabe mencionar algunas de las exposiciones individuales realizadas fuera del contexto de galerías: Museo Municipal de Bellas Artes (Santander 1986), Sala de Exposiciones del Centro Cultural de la Caja de Ahorros (Vigo 1987), Fundación Cultural Mapfre Vida (Madrid 1989/1990), *Islas y Brasas*, Museo de Teruel (1990) y Santiago de Compostela (1993).
6. Véase, por ejemplo, el estudio pionero de Irizarry 1976, así como el capítulo "The Surrealist Worlds of E. F. Granell" en su análisis de los escritores-pintores de la España contemporánea (Irizarry 1984:100-112). Sobre la difícil posición que durante mucho tiempo ocupó Granell también en la historia literaria, véase López 1987.
7. Para una descripción detallada de las colaboraciones de Granell en las revistas y, especialmente, de su papel en *La Poesía Sorprendida*, véase Molina 1987.
8. Es una curiosa coincidencia el hecho de que el libro sobre las islas granellianas haya sido reeditado en la isla de Tenerife, "isla surrealista" y "zona ultrasensible" según las palabras del propio André Breton durante su visita en 1935 (véase el quinto capítulo en *L'Amour fou* y los recuerdos de Domingo Pérez-Minik 1975:76).
9. Son aquellas obras con las que Alejo Carpentier polemizará pocos años más tarde en su famoso prólogo a *El reino de este mundo* (1949), construyendo una rivalidad entre el pintor cubano Wifredo Lam y André Masson. Para Carpentier, sólo el artista cubano logra captar la verdad de la "maravillosa realidad" de la jungla americana, mientras que las tentativas del europeo estaban condenadas al fracaso desde el primer momento.
10. Carta escrita en Rio de Janeiro, el 25 de enero de 1956, publicada en "Lettres de Péret à Granell", en *Ellebore* (8) 1984, 32.
11. Sólo en 1992 se publicó un largo texto de Benjamín Péret sobre estos viajes, que llevaba como título "Visites aux indiens" (Péret 1992:117-146). Varios de los artículos mencionados en nuestro estudio son en realidad extractos de este texto, que demuestra otra vez el gran interés casi etnológico que el poeta surrealista manifestó por las culturas no-

occidentales de las Américas. No debe olvidarse tampoco su colección de mitos y leyendas en su *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (publicación póstuma en 1960), que documenta igualmente la investigación minuciosa de textos y documentos etnológicos llevada a cabo por él (véase también mi estudio Klengel 1994:196-201).

12. Llama la atención otro proyecto estético del tema de la Guerra Civil Española: la famosísima obra "Guernica" de Pablo Picasso –que se ha vuelto casi en un icono de la tragedia española– fue tema de la tesis de doctorado de Eugenio Granell, en 1967, en la New School of Social Research (Granell 1981).
13. Hay que mencionar aquí de nuevo la presencia del pintor André Masson y sus contribuciones al libro *Martinique charmeuse de serpents*. En el libro sólo se reprodujo una pequeña parte de los dibujos martinicanos y por tanto no resulta evidente a primera vista que uno de sus motivos principales de su trabajo durante su estancia en el Caribe fueran las "cabezas" (caribeñas). El ansia de retratar la fisonomía de tierras no europeas se ve también en una serie de cabezas del mismo período de Wifredo Lam.

Bibliografía

Baciu, Stefan (1979): *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Bonet, Juan Manuel (1995): "El aporte de la poesía al arte moderno" en: *El poeta como artista*.

Breton, André (y André Masson) (1972): *Martinique, charmeuse de serpents* [1948]. París: J.-J. Pauvert.

Fauchereau, Serge (1991): *Peintures et dessins d'écrivains*, Paris: Belfond.

Eugenio F. Granell. Islas Y Brasas (1990) (catálogo de exposición), Museo de Teruel: Teruel.

Eugenio Granell, Inventario do Planeta (s.f. [1995]), ed. e intr. por Emmanuel Guigon, Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell.

Granell, Eugenio F. ([2]1988): "Isla cofre mítico" [1951] en: *Syntaxis* 16-17.

Granell, Eugenio F. ([2]1982): *La novela del Indio Tupinamba* [1959]. Madrid: Editorial Fundamentos.

Granell, Eugenio F. (1981): *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era*, Ann Arbor: UMI Research Press.

Irizarry, Estelle (1984): *Writer-Painters of Contemporary Spain*, Boston: Twayne Publishers.

Irizarry, Estelle (1976): *La inventiva surrealista de E. F. Granell*. Madrid: Insula.

Klengel, Susanne (1994): *Amerika-Diskurse der Surrealisten. "Amerika" als Vision und als Feld heterogener Erfahrungen*. Stuttgart: Metzler.

Lateinamerika und der Surrealismus (1993) (catálogo de exposición), Museo Bochum: Bochum.
López, Francisco (1987): "Presencia y ausencia de Eugenio F. Granell en la literatura" en: *Insula* 482.
Molina, César Antonio (1987): "Eugenio F. Granell y sus revistas" en: *Insula* 482.
Nuñez, Antonio (1987): "Encuentro con E. F. Granell" en: *Insula* 84.
Péret, Benjamín (1992): *Œuvres Complètes*, Tomo 6, París: José Corti.
Péret, Benjamin (1984): "Lettres de Péret à Granell" en: *Ellebore* 8.
Pérez-Minik, Domingo (1975): *Facción española surrealista de Tenerife*, Barcelona: Tusquets Editor.
El poeta como artista (1995) (catálogo de exposición), Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
Riese Hubert, Renée (^{2}1992): *Surrealism and the Book. Berkeley* [1988], University of California Press.
Sánchez Robayna, Andrés (1988): "A Eugenio F. Granell en Madrid" en: *Syntaxis* 16-17.
El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo (1989) (catálogo de exposición), Las Palmas de Gran Canaria: Centro de Arte Moderno.

Georges Schéhadé (Alexandria, 1905-Paris, 1989) nasceu em um aristocrático jardim suspenso com vistas ao Porto de Alexandria pouco antes que reveses financeiros levassem a família de volta a Beirute.

Ainda muito jovem, em 1923, serve ao departamento de educação pública do Alto Comissariado do Líbano onde é notado pelo colunista literário da *nrf*, Gabriel Bounoure, então inspetor gálico do ensino secundário na Síria e no Líbano. É Bounoure quem indica Schéhadé *ce jeune poète plein de talents* a Jean Paulhan, que mais tarde o publica na *Revue*.

Já então vivia ausente, em silêncio, como se estivesse sempre em outro tempo ou lugar. Cultiva a discrição. Prefere considerar-se um poeta de "duas margens", porém, por seu idioma de pluma, é lido antes como um autor francês que soube associar com particular originalidade e elegância a atmosfera atemporal arábica com a poesia moderna.

Il y a des jardins qui n'ont plus de pays Et qui sont seuls avec l'eau
Des colombes les traversent bleues et sans nid

Mais la lune est un cristal de bonheur
Et l'enfant se souvient d'un grand désordre clair

❋

Existem jardins que não têm mais país e estão sós com a água
atravessados por pombas azuis e sem ninho

Mas a lua é um cristal de felicidade
e o menino recorda um imenso caos claro

❋

Les premiers brebis bêlent au marécage Nous avons sommeillé sous un arbre

La lune montait comme un animal d'orage Les feuilles du vent brûlaient

et pour mieux être nous-mêmes avons rêvé
Qu'à chaque tournant de route un homme dormait Le front irrité de miracles
L'épaule sans ombres du ciel
et comme nous une bêche près du dormeur et ses cris dans la campagne

❋

Les arbres qui ne voyagent que par leur bruit Quand le silence est beau de mille oiseaux ensemble Sont les compagnons vermeils de la vie
Ô poussière savoureuse des hommes

Les saisons passent mais peuvent les revoir Suivre le soleil à la limite des distances
Puis - comme les anges qui touchent la pierre Abandonnés aux terres du soir

Et ceux-là qui rêvent sous leurs feuillages Quand l'oiseau est mûr et laisse ses rayons Comprendront à cause des grands nuages Plusieurs fois la mort et plusieurs fois la mer

❋

De l'automne jauni qui tremble dans le bois dételé Il demeure une étrange mélancolie
Comme ces chaînes qui ne sont ni pour le corps ni pour l'âme

Ô saison les puits n'ont pas encore déserté votre grâce Ce soir nous avançons dans vos feuilles qui passent Près d'une cascade de triste folie

Et voici dans un nuage de grande transparence L'étoile comme une étincelle de faim

As primeiras ovelhas balem no pantanal Nós dormíamos embaixo de uma árvore A lua nascia como uma fera do temporal A folhagem do vento abrasava

e para ser melhor quem somos sonhávamos que a cada curva do caminho alguém dormia A fronte irritada por milagres
As costas sem sombra do céu
e como nós uma pá junto a quem dormia e este grito no descampado

❋

As árvores que só viajam com seu murmúrio
quando o silêncio tem a beleza de mil pássaros juntos São os companheiros vermelhos da vida
Ó pó saboroso dos homens

As estações passam mas é possível revê-las seguir o sol até o limite das distâncias
E depois — como os anjos que tocam a pedra abandonados nas terras do poente

e aqueles que sonham em suas folhagens quando amadurece o pássaro em seus raios compreenderão pelas grandes nuvens muitas vezes a morte muitas vezes o mar

❋

Do outono amarelo que tremula no bosque dispersado perdura uma estranha melancolia
como essas correntes que não são para o corpo nem para a alma

Estação, os poços não perderam ainda tua graça Esta noite avançamos entre folhas que passam perto de uma cascata de triste loucura

E eis que na nuvem de vasta transparência a estrela como um clarão de fome

❋

Sur une montagne
Où les troupeaux parlent avec le froid Comme Dieu le fit
Où le soleil est à son origine

Il y a des granges pleines de douceur Pour l'homme qui marche dans sa paix Je rêve à ce pays où l'angoisse
Est un peu d'air
Où les sommeils tombent dans le puits Je rêve et je suis ici
Contre un mur de violettes et cette femme Dont le genou écarté est une peine

❋

O mon amour il n'est rien que nous aimons Qui ne fuie comme l'ombre
Comme ces terres lointaines où l'on perd son nom Il n'est rien qui nous retienne
Comme cette pente de cyprès où sommeillent Des enfants de fer bleus et morts

❋

Si je dois rencontrer les Aïeux
A l'extrémité d'une terre d'élégie Là où se perd la parole des puits Et le vieil élevage des lunes

La nuit fera une seule gerbe de nos ombres Je rejoindrai l'aiguille et les songes
Et la main de leurs habits
— Allongés dans leurs têtes légères

Sous un arbre imaginé par la vie Si je dois rencontrer les Aïeux
A l'extrémité d'une terre d'élégie Menant un enfant de grand sommeil Au bord des fleuves sans terres

❋

Sobre a montanha
onde os rebanhos falam com o frio como Deus fez
Onde o sol está na sua origem há celeiros cheios de doçura
para o homem que anda em sua paz
Eu sonho com esse lugar onde a angústia é um pouco de ar
onde os sonhos caem nos poços Eu sonho e estou aqui

entre esta mulher e um muro de violetas o seu joelho aberto que comove

❋

Meu amor não há nada do que amamos que não fuja como a sombra
como essas terras distantes onde os nomes se perdem Não há nada que nos retenha
como esta encosta de ciprestes onde dormitam meninos de ferro azuis e mortos

❋

Se devo encontrar os Antepassados no fim de uma terra de elegia
Lá onde se perde a palavra dos poços e a antiga ascensão das luas

A noite fará um só facho com nossas sombras Reunirei a agulha e os sonhos
e a mão com os seus mantos estendidos das suas leves cabeças

Sob a árvore imaginada pela vida se devo encontrar os Antepassados no fim de uma terra de elegia levando o menino do sono imenso pela margem de rios sem terras

❋

Bounoure o levou a Paulhan e a Saint-John Perse. Em 1930, é publicado pelos simbolistas da revista *Commerce*, dirigida por Valéry. Em 33, durante sua primeira viagem a Europa conhece Max Jacob e Jules Supervielle. Logo, é Éluard quem o apresenta a Breton que o recebe nos seguintes termos:

> *Se alguém me perguntasse qual é o segredo de Georges Schéhadé, eu responderia, na velha linguagem da falcoaria, que ninguém sabe atrair a presa tão implacavelmente como ele.*

A partir de 1938, sua poesia é editada em *plaquettes* por Guy Lévis Mano. Após a Segunda Guerra Mundial, Schéhadé divide-se entre Beirut, onde é o braço direito de Bounoure na recém-criada *École Supérieure des Lettres*, e Paris, onde convive com os surrealistas. Octavio Paz, seu primeiro tradutor ao espanhol, assim descreve o convívio com o grupo:

> *No Café de la Place Blanche e em outros lugares. Os pilares desses encontros foram André e Benjamin. Muitos jovens compareciam e, de vez em quando, alguns veteranos de campanhas passadas: Max Ernst, Miró, Hérold e, mais raramente, Julien Gracq. Com ele e com outros dois escritores recém-chegados aos encontros, André Pieyre de Mandiargues e Schéhadé, me senti mais à vontade. Gracq não é apenas um grande escritor, mas também um homem discreto e cortês, que sabe conversar e ficar calado quando necessário. Meus melhores amigos eram Mandiargues, brilhante e assustador como um conto de Arnim, e Schéhadé, sempre com um ramo de adágios recém-cortados de uma árvore noParaíso.*

Mas nada ou muito pouco de Schéhadé pode ser considerado surrealista, no rigor do termo. Sua associação com Éluard e Char, foi estabelecida antes pela capacidade de criar um universo poético próprio, de transparência e lenda, que por afinidade conceitual. Schéhadé escreve tomado pela delicadeza da infância e por um olhar cândido, mas maduro. O tom é discreto, a dicção proverbial e o tempobíblico.

Na sua poesia não há tensão formal alguma. Ao contrário, o verso livre se naturaliza na estrofe e, se a desmancha, é por obedecer ao ritmo do que diz.

Mon merveilleux amour comme la pierre insensée Cette pâleur que vous jugez légère
tellement vous vous égarez de moi pour revenir
À l'heure où le soleil et nous d'eux faisons une rose Personne n'a dû la retrouver
Ni le braconnier ni la svelte amazone qui habite les nuages ni ce chant qui anime les habitations perdues
Et vous étiez cette femme et vos yeux mouillaient d'aurore la plaine dont j'étais la lune.

❋

Meu amor maravilhoso como a pedra insensata Esta palidez que julgas leve
de tal modo que te afastas de mim para retornar
na hora em que nós dois e o sol formamos uma rosa Ninguém jamais te encontrou
Nem o caçador, nem a esbelta amazona que habita as nuvens nem este canto que anima os quartos perdidos
e tu eras essa mulher e teus olhos molhavam de aurora a planície onde eu era a lua

Poesia oral. Como no teatro, cria um cenário. Sem discurso, sem récitas, com ambiência apenas. Poesia do sonho, não no sentido daliniano, ou das praças duras de De Chirico, nem das formas líquidas de Miró, mas de uma remota e esmaecida atmosfera suspensa.

Si tu es belle comme les Mages de mon pays Ô mon amour tu n'iras pas pleurer
Les soldats tués et leur ombre qui fuit la mort
—Pour nous la mort est une fleur de la pensée

❋

Il faut rêver aux oiseaux qui voyagent Entre le jour et la nuit comme une trace Lorsque le soleil s'éloigne dans les arbres Et fait de leurs feuillages une autre prairie

Ô mon amour
Nous avons les yeux bleus des prisonniers Mais notre corps est adoré par les songes Allongés nous sommes deux ciels dans l'eau Et la parole est notre seule absence

❋

Se tu és bela como os Mágicos do meu país Meu amor não chores pelos soldados mortos e suas sombras que fogem da morte

—Para nós a morte é uma flor do pensamento

Sonhemos com os pássaros que migram entre o dia e a noite como um rastro quando o sol se afasta entre as árvores e das suas folhagens faz outra planície

Meu amor
temos os olhos azuis dos prisioneiros mas os sonhos adoram nossos corpos deitados somos dois céus na água
e a palavra é a nossa única ausência

Os poços, as pombas, as rosas, as ovelhas são afro-mediterrâneas, mas poderiam ser de qualquer lugar e em qualquer época. O silêncio, tão presente no ar dos seus poemas, é um lugar de repouso para as suas palavras. Diz o poeta:
Le silence est la villégiature des mots.

Um silêncio grave, ao mesmo tempo existencial e universal, devedor da musicalidade do verso e da limpidez rítmica com que faz uso da língua.

❋

Nous reviendrons corps de cendres ou rosiers Avec l'œil cet animal charmant
O colombe
Près des puits de bronze où de lointains Soleils sont couchés

Puis nous reprendrons notre courbe et nos pas Sous les fontaines sans eau de la lune
O colombe
Là où les grandes solitudes mangent la pierre
Les nuits et les jours perdent leurs ombres par milliers Le temps est innocent des choses
O colombe
Tout passe comme si j'étais l'oiseau immobile

❋

Voltaremos corpos de cinza ou rosais com o olho esse animal encantador Pássaro
Perto dos poços de bronze onde sóis distantes estão deitados

Então retomaremos nossa curva e nossos passos pelas fontes sem água de lua
Pássaro
lá onde a imensa solidão devora a pedra

Noites e dias perdem sombras aos milhares O tempo é inocente das coisas
Pássaro
Tudo passa como se eu fosse o voo imóvel

❋

O poeta é também autor de uma obra cênica que divide com Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Artur Adamov as concepções do teatro francês no pós-guerra. Em 1951, Georges Vitaly produziu com escasso sucesso sua primeira peça, *Monsieur Bob'le*, no Théâtre de la Huchette. No ano seguinte, Gallimard reuniu as quatro *plaquettes* impressas sob o título *Les Poésies*. Schéhadé escreveria três outras obras teatrais que entraram no repertório da Comédie-Française, sendo *Histoire de Vasco*, a mais exitosa.

Em 1978, a guerra no Líbano o traz definitivamente a Paris. Nesse meio-exílio volta a escrever poesia. Em 85, a Gallimard publica *Le Nageur d'un Seul Amour* (O Nadador de um Só Amor) sua última reunião. Não obstante, o longo percurso entre sua estreia em 1938 e os últimos poemas cinquenta anos depois, seu estilo não muda. Como se vê nestes primeiros versos:

Les arbres qui ne voyagent que par leur bruit Quand le silence est beau de mille oiseaux ensemble Sont les compagnons vermeils de la vie
Ô poussière savoureuse des hommes

Les saisons passent mais peuvent les revoir Suivre le soleil à la limite des distances
Puis – comme les anges qui touchent la pierre Abandonnés aux terres du soir

Et ceux-là qui rêvent sous leurs feuillages Quand l'oiseau est mûr et laisse ses rayons Comprendront à cause des grands nuages Plusieurs fois la mort et plusieurs fois la mer

✵

As árvores que só viajam com seu murmúrio
quando o silêncio tem a beleza de mil pássaros juntos São os companheiros vermelhos da vida
Ó pó sabor de homens

O poeta, ator e diretor francês Antonin Artaud introduz a ideia de um *teatro da crueldade* em *O Teatro e seu Duplo*, coletânea heterogênea de artigos sobre as artes teatrais escritos entre 1930 e 1937 e publicada em forma de livro em 1938. [1]

O fundamento teórico desse obra icônica da teoria teatral do século XX constitui uma crítica de civilização na esteira de Nietzsche que interpreta a história do Ocidente sob ponto de vista da ruptura entre vida e cultura, força e forma, energia e signo.

Correspondente a uma expansão do problema corpo-mente à civilização ocidental inteira, a cisão da relação de potência entre devir e linguagem levou, segundo Artaud, ao "colapso generalizado da vida" [2] e resultou no domínio de um ideal cultural passivo e contemplativo caraterizado por sistemas simbólicos desprovidos de força e sentido.

Ecoando o primeiro Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia*, Artaud responde ao diagnóstico de declínio com um apelo fervoroso a uma cultura apaixonada e ativa capaz de renovar o sentido da vida através do teatro. No prefácio, redigido sob o impacto de sua viagem ao México, em 1936, o poeta explicita o ambicioso caráter existencial de seu projeto:

> *É preciso acreditar num sentido de vida renovado pelo teatro, onde o homem se apodera destemidamente do que ainda não existe e permite que aconteça. E tudo o que ainda não existiu pode ainda existir, desde que não nos contentemos em permanecermos órgãos apenas absorventes.*

O teatro da crueldade quer ser entendido como *teatro metafísico* encarregado de "questionar não apenas todos os aspectos do mundo externo objetivo e descritivo, mas também o mundo interno, isto é, do homem em termos metafísicos".

Metafísico denota para Artaud "a concepção mais elevada do teatro (...) aquela que nos reconcilia filosoficamente com o devir". Contudo, o poeta vislumbra o exercício dessa "metafísica ativa" como a operação de uma "poesia no espaço" por meio "de linguagem, gestos, posturas, equipamentos e música", não como

veículo de representação, mas como criação plurimidial de realidade.

Na referência ao metafísico, ressoa novamente *O Nascimento da Tragédia*. Em *Prefácio a Richard Wagner*, Nietzsche fala da "arte como a tarefa mais elevada e atividade realmente metafísica desta vida". [3] E comparável à defesa nietzscheana do mito trágico contra o "socratismo da moral" e o pensamento dialética e analítico, Artaud combate a ditadura da palavra escrita, do logocentrismo e do psicologismo do teatro ocidental a favor da ritualidade dos mitos e dramas cósmicos.

De acordo com Artaud, o reencontro com o devir pressupõe uma ruptura com "sistemas, formas, signos e imagens" [4] de pensamento que definem o ideal cultural contemplativo da civilização ocidental porque:

> "*Ou esses sistemas estão dentro de nós e estamos tão preenchidos por eles que vivemos através deles, e então o que importam os livros? Ou não estamos preenchidos por deles e então eles não merecem tornar a vida possível para nós; e, de todo caso, não importa se desaparecem.*

No entanto, o teatro de Artaud não postula uma ruptura geral com sistemas da cultura, mas incita à revolta contra formas culturais separadas da *intensidade vital* — "daquela espécie de fogo delicado e vivo que nenhuma forma toca" — que já não permitem "compreender e exercer a vida". Como antídoto, o (ator do) teatro da crueldade "maltrata as formas" sem força vital, "mas por trás dessas formas e ao destruí-las, ele recupera o que sobrevive às formas e garante sua sobrevivência".

Em analogia com *Das três transformações do espírito* em *Assim falou Zarathustra*, o ator da crueldade pronuncia seu "sagrado dizer não" [5] por meio da destruição de formas exauridas de linguagem e do retorno às suas forças genéticas subjacentes, como uma pré-condição para "criar liberdade para si mesmo para criar coisas novas". O ator — quer dizer, o ser humano, na medida em que a vida é um duplo do teatro — deve "romper com a linguagem para apoderar-se da vida". [6] Segundo Artaud, somente a contínua reinvenção da linguagem (do teatro) permite "rejeitar as limitações habituais do homem (...) e expandir até ao infinito os limites do que se chama realidade".

Através da criação de uma linguagem sensorial e virtual específica ao teatro, uma linguagem que, devido à sua violência anárquica, não só desorganiza as ordens físicas, sociais e morais, mas provoca o pensamento, Artaud quer avançar para o plano das intensidades criativas que constituem o pré-requisito para o surgimento de novas formas de soberania humana.

Cerca de dez anos depois, após o fim da Segunda Guerra Mundial e seu retorno do confinamento psiquiátrico, Artaud retomará essas considerações, dando-lhes uma reviravolta radical por meio do *corpo sem órgãos*, um conceito que transcende ainda mais o domínio do teatro como forma de arte culturalmente institucionalizada.

Superação da Representação

Segundo Artaud, a crise de vitalidade da civilização europeia que é, simultaneamente, uma crise da linguagem, é refletida no estado caricatural do teatro ocidental onde se torna explícita na produção de obras sem intensidade poética e profundidade filosófica, mas sob o predomínio de uma linguagem anti-teatral, a linguagem da palavra — seja na forma de diálogo escrito ou da estrutura lógico-narrativa subjacente à ação cênica — sem tocar nas causa do problema: o problema da representação (crucial em termos de uma filosofia da diferença).

Dada a essência criativa do teatro como "o único lugar no mundo (...) onde um gesto é irrepetível" e considerando que "todo sentimento genuíno" é singular e "na realidade intraduzível", Artaud quer "fazer do teatro uma realidade", não uma "imitação da realidade". Na perspectiva artaudiana, a função do teatro (e das artes em geral) não consiste na representação e no debate de atualidades quotidianas, mas na tentativa extemporânea "de romper com a linguagem para agarrar a vida" através de meios físicos concretos que afetam diretamente os sentidos e a mente.

Por consequência, as ambições de Artaud não se limitam a correcções estéticas do desenvolvimento histórico do teatro, mas visam tanto o protesto crítico contra um conceito equivocado e reducionista de cultura (por separar vida e cultura) quanto a redescoberta das forças (totêmicas) que formam a base de toda cultura verdadeira e ativa e possibilitam não somente os

"encontros com o devir", mas até mesmo a reconciliação "com o universo".

Teatro do devir

No ensaio intitulado *A Encenação e a Metafísica*, inspirado pela pintura *As Filhas de Ló*, de Lukas van Leyden, Artaud explica "o que o teatro deveria ser": um "drama da natureza" — ao mesmo tempo, material e intelectual, e autônomo em relação às palavras e ao logos — um drama que expressa ideias metafísicas relativas "ao devir", "à destruição", "ao caos" e "ao maravilhoso" e que, como "visão concreta do abstrato", cristaliza impressões na mente do público, "sempre no ponto exato" onde "iniciam seu acúmulo molecular", isto é, no lugar "onde apenas um gesto nos separa do caos". A grandeza poética de tal teatro físico caraterizado por um *patos* energético ativo se baseia nos efeitos de sua profundidade metafísica (sua relação com as forças do caos) e intensidade formal sobre a receptividade humana e se expressa de modo concreto, material e anárquico pelas vias multiformes de uma de uma linguagem teatral própria; uma linguagem sensorial espaço-cinético-acústica que atua diretamente sobre a sensibilidade e "sobre o cérebro".

Desejo e virtualidade

Com uma encenação enquanto "batalha de símbolos" que remetem às "forças escravizadas", o teatro artaudiana pretende libertar o "inconsciente comprimido". Através dessa batalha, engaja-se numa "espécie de revolta virtual" contra as leis que constitue a "culminância da própria poesia" ao fundir a liberdade absoluta como o perigo absoluto. Com a libertação do insconsciente, o teatro se torna *essencial*, provocando "a irrupção de uma camada profunda de crueldade". Uma camada composta de caos, conflito e criação em que "toda a verdadeira liberdade (...) se funde, inevitavelmente, com a liberdade do sexo", ou seja, com o "poder ainda mais insondável" da *libido*, cuja "energia natural e impura" libera forças e possibilidades que "leva(m) à dissolução do corpo social".

Artaud invoca a peste e a alquimia como duplos do teatro. Enquanto o efeito epidêmico e dissolutivo da peste opera como revolta social virtual e possibilita a conexão com o caos, a arte virtual da alquimia permite, por via de símbolos, o processo de transmutação espiritual.

Segundo Artaud, o teatro e a alquimia são artes que compartilham, em seus princípios, "uma misteriosa identidade de essência" definida por *realidade virtual* e *eficácia virtual* e operam de maneira simbólica.

Os símbolos da alquimia e os objetos simbólicos do teatro são *miragens* ou *simulacros*. Todavia, existem e se desenvolvem como "veículos de comunicabilidade" em um "plano virtual, meramente hipotético e ilusório" onde "indicam o que se poderia chamar de estados filosóficos da matéria".

Ao efeito da alquimia — enquanto duplo material de uma realidade espiritual — corresponde o efeito do teatro, não como cópia da "realidade diária e direta", mas como duplo virtual, "segunda etapa da criação" ou "drama essencial" que torna palpáveis os estados intensos da realidade não humana e perigosa do caos.

Força à fome

Filosoficamente relevante para o projeto artaudiano da superação do hiato entre corpo e mente, vida e cultura, não é apenas o diagnóstico de decadência cultural de inspiração nietzscheana nem o apelo a um teatro não-representacional que conduz às zonas de intensidade não codificadas do caos produzindo signos energético-materiais.

Mais crucial ainda (em particular no que diz respeito ao *desejo* deleuziano) é a localização da produção dessas energia-signos — que superam a separação entre vida e cultural de um modo imanente ao seu próprio processo constitutivo — no reino da *virtualidade*.

Ao associar a potência virtual dos signos à autorreferencialidade do desejo criativo, Artaud define o mundo pela "força de ter fome" e condiciona a superação do hiato que separa vida e cultura à criação de signos e formas cuja "força viva é inseparavelmente una com a da fome". A ideia de uma

autopoética *força à fome*, ou seja, uma fome não como carência, mas como capacidade, remete inevitavelmente à *vontade de potência* de Nietzsche e antecipa a reformulação deleuziana desse conceito na figura do *desejo*.

Sob o aspecto de uma cura civilizatória imanente ao próprio processo poético, ações, sentimentos e acontecimentos teatrais são para Artaud "infinitamente mais valiosos" do que o "sentimento(s) realizado". Embora fundada em realidades "empiricamente perceptíveis", a virtualidade desses acontecimento constitui uma "força espiritual" capaz de prescindir da "realidade" por operar no "campo fechado" do teatro sem "perder o contato com a força que a inspira".

Criação de realidade

Artaud não critica conceitos, signos e formas enquanto tais, mas seu estatuto transcendente e seu afastamento das energias empíricas que ocasionaram sua gênese. A ideia de que formas sem vínculo orgânico com suas forças de origem sejam incapazes de afetar a vida, explica a insistência artaudiana numa *linguagem da encenação* não derivada da literatura, uma *linguagem pura do teatro* concebida como intelectualidade não verbal baseada na intensidade e capaz de "estimular o pensamento" por meio de abalos sensoriais, de forma físico-atmosférica, espacial-cinética, acústico-visual e através de "imagens violentas (que) esmagam a sensibilidade do espectador".

Ao levantar a "questão (...) do efeito intelectual da expressão que trabalha com formas concretas", o modelo alquímico de recepção de Artaud antecipa o que mais tarde Deleuze denominará de uso transcendente da faculdade da sensualidade através do qual *o pensamento ocorre*.

A partir da ruptura com desvitalizadas linguagens, formas e códigos dominantes, a poesia cruel do teatro artaudiano visa orquestrar uma variedade frenética de signos-energias, em que formas-forças atuam de modo indistinguível, para provar que a "intensidade da vida está intacta" e dar origem à pré-condição de uma nova realidade. Uma realidade em que os "limites ordinários do homem e dos poderes do homem" são superados e que Deleuze chamará de intensidades puras. Neste plano hipotético, o homem

se tornará "dono daquilo que ainda não existe", quer dizer, criador de realidade.

Teatro como diferença sintética

Segundo Artaud, a "intensa poesia da natureza" do Teatro da Crueldade "faz uso de todas as linguagens", mas está "em nada". Isso significa que o Teatro da Crueldade não é idêntico às linguagens que mobiliza nem a uma estética específica (inclusive a de Artaud), e tampouco denota a instituição sociocultural do teatro, mas opera como diferença sintética entre as múltiplas formas-forças (espaço, luz, som, movimento, corpo etc.) que compõe a linguagem do teatro.

Por sempre estar "exatamente no lugar" "onde a mente precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações" e por corresponder de forma sinestésica e imediata, "como que através de canais bizarros", em uma "rede sonora" de movimentos, gestos e gritos, o modo de operação do Teatro da Crueldade poder-se-ia descrever como *rizomático*.

Forças e afetos

À necessidade de afetar o público pela via dos sentidos, essencial a *O Teatro e seu Duplo*, responde o ator como um "atleta do coração", dotado de "uma espécie de músculos emocionais". O exercício do *atletismo afetivo* — fundado na "crença na materialidade fluida da alma" — visa a "identificação" física do espectador "com a peça".

Cabe ao ator *localizar* e *fazer irradiar* "certos poderes" "*nos órgãos*" que permitem cativar o espectador e colocá-lo sistematicamente num estado de "transe mágico", fazendo uso consciente e intencional do ritmo regenerativo da respiração para promover transfusões espirituais por vias corporais-pneumáticas.

O saber deste "ponto de partida físico" das paixões e da alma permite, por um lado, uma expansão da soberania como "poder sobre as paixões" e implica, por outro lado, a possibilidade de reconexão da alma com seu ser físico.

Um conceito filosófico da crueldade

Artaud introduz seu conceito de crueldade no seio de uma concepção teatral voltada a supera a ditadura de discursividade do teatro ocidental. Nesta concepção que faz do teatro "uma realidade" e não a representação da realidade, a noção artaudiana de crueldade descreve "uma espécie de poesia cruel através de ações estranhas (...) que demonstram que a intensidade da vida continua intacta".

Crueldade define aqui o ato criativo em seu mais alto grau de intensidade. O ato criativo não consiste na reprodução da realidade cotidiana, mas na criação de "imagens do pensamento" oníricas e surreais cujo grau de intensidade garante também seu grau de realidade.

As ideias e os temas do teatro da crueldade — expressas de modo espacial, cinético, material e audiovisual — são de "natureza cósmica" e têm "a ver com criação, devir, caos. O poder comunicativo dessas ideias e imagens visa "desvendar toda a nossa vitalidade" e permite, graças à violência vibratória das forças vivas que mobilizam, a mediação entre corpo e mente.

Com uma "linguagem nua" radical, o teatro de Artaud pretende provocar a "destruição anárquica" de formas e ideias que determinam a consciência e o pensamento ocidentais. Almeja o questionamento do "mundo externo" e "do mundo interior" através da "superação das fronteiras habituais da arte" e a realização "mágica e em termos reais [de] uma espécie de criação abrangente que, ao mesmo tempo, redefine o status da existência humana".

Numa série de cartas endereçadas ao editor Jean Paulhan e ao poeta Rolland de Renéville, Artaud esclarece que seu conceito de crueldade não deve ser confundido com uma apologia ao horror sanguinário. Em uma carta a Paulhan, escreve:

> *Pode-se facilmente imaginar uma crueldade pura, sem dilaceração da carne. E o que é, filosoficamente falando, a crueldade? Do ponto de vista do espírito, crueldade significa inexorabilidade, implementação e determinação impiedosa, irreversível e absoluta determinação. O determinismo mais comum é, do ponto de vista da nossa existência, uma das imagens da crueldade.*

O *determinismo superior* de Artaud, compreende crueldade como um aspecto intrínseco do pensamento e, portanto, como um elemento consciente e ativo:

> *Acima de tudo, a crueldade é lúcida, ela é uma espécie de orientação inexorável, uma submissão à necessidade. Não há crueldade sem consciência, sem algum tipo de consciência aplicada. A consciência confere ao exercício qualquer processo vital a sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois a vida é, reconhecidamente, sempre a morte de alguém.*

Numa carta posterior, Artaud amplia seu conceito de crueldade com referência aos conceitos de *desejo de vida* ou *vórtice da vida*, "em sentido gnóstico".

Segundo Artaud, a possibilidade de vida é condicionada à inevitável ou *cruel* necessidade de criação. A criação (o bem) torna a destruição (o mal) igualmente necessária. A necessidade de criação se efetua tanto como agência consciente quanto como cega vontade (ou voracidade) de vida.

> *O bem é desejado, é o resultado de uma ação, o mal persiste. Quando o Deus oculto cria, obedece à cruel necessidade da criação que lhe é imposta; é impossível para ele não criar, portanto, é impossível para ele não tolerar sempre uma parte menor e cada vez mais consumida do mal no centro do vórtice voluntário do bem.*

Crucial para a poética da crueldade é sua exigência de compreender o "teatro no sentido de criação contínua", ou seja, como dinâmica, simultaneamente, consciente (lúcida) e inconsciente (cega) da vontade e da vida. Em carta a Renéville, Artaud defende mais uma vez o significado metafísico da crueldade,

> *pois parece-me que a criação e a própria vida são definidas por uma espécie de inexorabilidade, ou seja, uma crueldade fundamental, que conduz as coisas ao seu destino inevitável.*

Sêneca: Crueldade do Destino

A problematização do destino e da necessidade é um motivo antigo da filosofia. Já dizia Heráclito: "Nunca, penso eu, escapou um dos mortais ao destino". Entre os autores de comprovada influência sobre Artaud, no que diz respeito à crueldade, figuram Sêneca e Nietzsche.

Na época de redação de *O Teatro e seu Duplo*, e sob o título *La supplice de tantale*, Artaud adaptou a tragédia *Tiestes* de Sêneca, "o maior poeta trágico da história, um iniciado nos mistérios que sabia expressá-los melhor que Ésquilo". Certamente, estava familiarizado com escritos de consolação senecanos em que a reflexão sobre a crueldade do destino forma um *leitmotiv*. Na *Carta de consolação a Políbio*, Sêneca fala "desta lei natural necessária que leva tudo ao mesmo fim e critica a rebelião fútil contra o seu poder destrutivo: "Podemos continuar a acusar o destino, [mas] não podemos mudá-lo; ele permanece duro e implacável."

A terminologia de Artaud — "crueldade no sentido de (...) inexorabilidade cósmica" — espelha o vocabulário de Sêneca. Semelhante ao pensador romano e sua *Defesa* do destino a que devemos "tudo que existiu", Artaud enfatiza também sua essencial dimensão criativa: "parece que a criação e a própria vida são definidas por uma espécie de inexorabilidade, isto é, uma crueldade fundamental". Crueldade é criativa e destrutiva, é "o desejo de Eros, crueldade (...) a morte". Em sua terceira carta sobre a linguagem, dirigida a Jean Paulhan, Artaud sublinha o nexo estreito entre crueldade e destino: "Então, eu disse "crueldade" como teria dito "vida" ou "necessidade".

Nietzsche: a alegria festiva da crueldade

Os contornos de um pensamento trágico em Artaud aqui emergentes tornam-se mais claros na comparação com Nietzsche. De *O Nascimento da Tragédia* até os escritos do espólio, a meditação filosófica sobre a crueldade constitui um motivo recorrente de seu pensamento. Ao comentar a *Genealogia da Moral*, em *Ecce Homo*, Nietzsche afirma que "aqui a crueldade como um dos fundamentos culturais mais antigos e impensáveis é trazida à luz pela primeira vez". [7]

Referências esclarecedoras relativas à equiparação artaudiana de *crueldade* e *voracidade de vida* bem como à correlação dessas

noções com o devir são formuladas por Nietzsche no prefácio de *O Estado Grego*, localizando a crueldade tanto *na natureza de cada cultura* quanto na *natureza do poder*:

> *O que quer viver nesta terrível constelação das coisas, isto é, o que tem que viver, é essencialmente uma representação da dor primordial [Urschmerz] e da contradição primordial [Urwiderspruch], e deve portanto (...) [emergir] como uma insaciável voracidade de existência [Dasein] e como eterno contradizer-se na forma do tempo, ou seja, como devir.*

A amplitude e diferenciação das reflexões de Nietzsche sobre a crueldade nos planos do espírito e dos sentidos só podem ser sugeridas no presente contexto. Tal como a discussão das complexas conexões entre a poética de Artaud e a filosofia de Nietzsche, devem ser relegadas a futuras investigações. Porém, alguns aspectos decisivos para este estudo merecem menção.

Em primeiro lugar, vale ressaltar a correspondência entre a afirmação artaudiana de um "determinismo superior" [8] e o *amor fati* de Nietzsche. Afirmação aqui compreendida como consciente e intencional "submissão à necessidade" e no sentido de uma "vontade" de "criação contínua" com a função "de posicionar-se do lado de uma espécie de vida libertada". Diferentemente de Sêneca, o amor fati nietzscheano não é fundamentado pela mera renúncia à acusação do destino e seu reconhecimento estóico, mas pela afirmação amorosa do inevitável:

> *Quero aprender cada vez mais a ver o necessário nas coisas como o belo — assim serei um daqueles que tornam as coisas belas. Amor fati: que este seja de agora em diante o meu amor! Não quero fazer uma guerra à feiúra. Não quero acusar, nem quero acusar os acusadores. Desviar o olhar seja minha única negação! (...) Em algum momento, só quero ser um homem do sim!* [9]

A afirmação irrestrita da necessidade constitui o fundamento do conceito de arte trágica desenvolvido em *O Nascimento da Tragédia*. Como "a verdadeira atividade metafísica desta vida", a arte trágica proporciona a reconciliação do homem com a unidade

primordial e a "crueldade da natureza" através do "dilaceramento do *principii individuationis*".

Numa nota do *Espólio dos anos de 1880*, Nietzsche resume a tensão entre o Apolíneo e o Dionisíaco, essencial à tragédia grega:

> *O engano de Apolo: a eternidade da bela forma; a legislação aristocrática "é assim que deve ser sempre!".*
>
> *Dionísio: sensualidade e crueldade. A transitoriedade poderia ser interpretada como o gozo da poder gerador e destruidor, como criação constante.*

As qualidades de Dionísio — sensualidade, crueldade, criação, devir — ressoam, palavra por palavra, em Artaud. Em *Incursões de um extemporâneo*, Nietzsche registra a embriaguez como "pré-condição fisiológica" necessária da criação artística:

> *sobretudo a embriaguez da excitação sexual, esta forma mais antiga e original de embriaguez, (...) mas também "a embriaguez da crueldade; (...) da destruição; (...) por fim a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade sobrecarregada e dilatada", cuja característica essencial é "a sensação de aumento de força e plenitude.*

E, numa outra nota do espólio, Nietzsche declara: "Três elementos em particular: a pulsão sexual, a embriaguez, a crueldade — todas pertencentes à alegria festiva mais antiga do homem, todas igualmente predominantes no "artista" mais primordial." Segundo Nietzsche, na obra do artista trágico existência e tragédia coincidem. Com a tragédia, o poeta trágico celebra uma "disposição sem medo do terrível e do questionável (...) diante de um problema que desperta horror" e serve ao homem heróico "a bebida desta mais doce crueldade".

O valor atribuído por Nietzsche à embriaguez e aos sonhos para a criação artística e a experiência da obra de arte dionisíaca convida a comparações com os estados psicofísicos extra-cotidianos caraterísticos da encenação e recepção do teatro da crueldade. Nietzsche evoca a pulsão sexual, Artaud Eros. Tanto Nietzsche quanto Artaud associam em suas concepções estéticas intensidade sensual à criação e destruição. Ambos situam a

problemática relação corpo-mente mediante o pano de fundo de uma história cultural decadente e como questão chave da linguagem, representação e recepção artísticas. No âmbito de suas cosmovisões trágicas, crueldade implica realidade (natureza, vida, necessidade) e possibilidade (de agência). É através da afirmação da crueldade — como afirmação da essência trágica da vida e como afirmação de uma atitude adequada face a essa realidade — que natureza e cultura podem chegar a um acordo no ser humano.

Em *Considerações intempestivas*, Nietzsche formula a ideia da crueldade enquanto afirmação livre da necessidade, refletindo sobre a obra de Richard Wagner:

> *Quando se pensa na obra de arte de Wagner, não se pensa no que é interessante ou agradável, nem no próprio Wagner, nem na arte em geral: somente se sente o n e c e s s á r i o. Ninguém jamais poderá imaginar que rigor e uniformidade da vontade, que autossuperação o artista precisou durante o tempo de seu desenvolvimento para finalmente, na maturidade, fazer o necessário com alegre liberdade, em cada momento da criação: basta sentirmos como em certos casos sua música se submete, com uma certa crueldade de decisão, ao curso do drama que é inexorável como o destino, enquanto a alma ígnea desta arte anseia por vagar, uma vez, sem qualquer restrição, na liberdade e selva.*

Tal como Sêneca antes e mais tarde Artaud, Nietzsche estabelece uma espécie de equivalência entre crueldade, por um lado, e natureza, necessidade, criatividade por outro. Nas concepções teatrais de Nietzsche e Artaud, natureza e arte compartilham crueldade como denominador comum e reconciliam — através da interação misteriosa entre necessidade e liberdade — com o devir ou, na linguagem de Nietzsche, com "o subterrâneo dionisíaco do mundo".

As observações feitas até aqui indicam quão fundamentalmente o Teatro da Crueldade de Artaud está ligado ao pensamento do trágico em Nietzsche. Segundo o pensador alemão, a ação *da grande Circe "crueldade"* está na base de toda criação natural e cultural. Em *Além do Bem e do Mal*, Nietzsche propõe que "reaprendemos sobre a crueldade e abrimos os olhos",

pois "quase tudo o que chamamos de "cultura superior" é baseado na espiritualização e no aprofundamento da crueldade — esta é a minha sentença". "A dolorosa luxúria da tragédia", diz Nietzsche, "é a crueldade", e "a pessoa que busca conhecimento" age "como um artista e transfigurador da crueldade", porque

> *cada tomada profunda e completa [de conhecimento] é um estupro, um desejo de ferir a vontade elementar do espírito, que pende constantemente para as aparências e as superfícies — em cada desejo de saber existe uma gota de crueldade.*

O *espírito livre* de Nietzsche é definido como *pesquisador até a crueldade*. No campo do conhecimento, este filósofo do futuro distingue-se pelo fato de "tomar e querer levar as coisas de forma séria, múltipla, profunda: com uma espécie de crueldade da consciência e do gosto intelectual". O espírito livre tem "uma certa crueldade sensata que sabe manejar a faca com segurança e delicadeza, mesmo quando o coração está sangrando", mas sua tarefa não se limita à dissecação analítica. Como Deleuze em sua esteira, Nietzsche enfatiza a essência criativa da filosofia que consiste em "c r i a r v a l o r e s".

A criação do corpo sem órgãos através do teatro da crueldade

Na década que separa a publicação de *O Teatro e Seu Duplo* dos escritos publicados após a saída de Artaud da clinica psiquiátrica de Rodez, sua linguagem poética passa por transmutações e intensificações drásticas. Nota-se ainda um câmbio de foco: o *corpo* ocupa agora atenção central, em detrimento do *espírito*.

Em *O Teatro e Seu Duplo*, Artaud enfatizava os efeitos de uma poética da crueldade sobre a sensibilidade e o organismo humanos, mas em seus textos tardios, sobretudo, em *Para acabar com o juízo de deus*, sua crítica da automatização do corpo e pensamento chega ao ápice no apelo à renovação da anatomia humana através da criação de um *corpo sem órgãos*.

Após dez anos de internação, quase sem contato com o mundo artístico parisiense, as reflexões artaudianas sobre as dimensões práticas do ofício teatral saíram de cena dando lugar a questões

mais abrangentes. Apenas ocasionalmente, por exemplo, no período de encenação de *Para acabar com o juízo de deus*, chamado por Artaud com um primeiro ensaio do teatro da crueldade, essa ambiguidade retorna.

O pensamento teatral artaudiano dos anos 1946/48 localiza a causa da crise ocidental — expressa na cisão entre vida e cultura — na crença em um Deus transcendente. Por esta razão, a tarefa primordial do teatro da crueldade consiste agora na extinção da ideia de Deus e de todas formas de pensamento que facilitam a instalação dessa ideia parasitária no corpo humano.

Para Artaud, a "baixaria suja" associada ao corpo definido por órgãos reside no fato do "homem / um belo dia / ter parado a ideia de mundo" para escolher o caminho do finito interior, em vez do "externo infinito", nomeadamente, ao concordar de associar a "consciência ao desejo sexual" **[10]** e o apetite pela vida ao "apetite pela comida".

Em outras palavras, ao internalizar, identificar e objetivar sua força à fome, o homem concordou com uma forma de existência finita e, assim, submeteu-se ao juízo de deus. Em oposição ao juízo de deus, Artaud faz valer a "extrema necessidade urgente" e "presença incansável" de seu corpo; um corpo ameaçado que precisa renovar a sua anatomia para libertar-se por inteiro de todos os seus automatismos" e recuperar "sua liberdade real e perene".

Em uma resposta mais tardia à questão "O que é crueldade?", Artaud esclarece que crueldade contém uma dimensão destrutiva que constitui o componente indispensável de sua dimensão libertadora e criativa, pois:

> *Crueldade significa exterminar Deus, através do sangue e até o sangue, o acidente bestial da animalidade humana inconsciente, onde quer que se possa encontrá-lo.*

Num texto de 1947, intitulado *O Teatro da Crueldade*, Artaud declara que devemos à ideia transcendente da criação de um "universo predeterminado" por Deus uma "ideia excremental do ser" e critica que, face a essa ideia, "o ser humano, até hoje nunca conseguiu estabelecer a sua superioridade nos reinos do possível."

Dessa maneira, sublinha um aspecto da crueldade apenas sugerido, mas não aprofundado em *O Teatro e o seu Duplo*, a saber, que, para além da necessidade, a crueldade "leva sempre em conta o grau espiritual de possibilidade".

Para escapar da predestinação divina, diz Artaud, é preciso "deixar dançar a anatomia humana", [II] ou seja, desorganizá-la e, ao mesmo tempo, afirmar a possibilidade de "completar e construir a realidade".

Contra Deus e a ideia de "uma horrível incapacidade de se realizar em sua vida humana", Artaud declara o teatro da crueldade como "afirmação de uma terrível (...) necessidade" e de suas possibilidades criativas. "O teatro", escreve à Paule Thévenin, "é na realidade a génese da criação", sendo que é decisivo "ter alcançado algo / fisicamente / em cada apresentação".

Em *O Teatro e a Ciência*, Artaud especifica esta concepção teatral genética. Como operação mágica e revolução molecular, a ação do teatro da crueldade ("o verdadeiro teatro") transcende o domínio do espetáculo teatral, visando "a verdadeira transformação orgânica e psicológica" e a superação da ideia de mortalidade "do corpo humano."

Artaud está convencido de que "nenhuma revolução política ou moral seja possível" enquanto a "ordem anatômica" sobre a qual "a existência e a duração da sociedade contemporânea repousa" não for transformada. Produzido, organizado e parasitado por um Deus transcendente e onipresente, o corpo necessita — como condição necessária da superação da sua falta de liberdade criativa — de uma revolução psicofísica.

Em *Enlouquecer o Ator*, Artaud caracteriza o teatro como um conhecimento e uma prática capazes de realizar tal revolução: "O teatro é o estado / o lugar / o ponto / onde a anatomia humana pode ser compreendida / e através dela a vida pode ser curada e governada."

A ideia da cura da vida constituía o ponto de partida de *O Teatro e seu Duplo*, mas reaparece agora condicionada a duas necessidades (de alcance considerável para o papel da esquizofrenia no pensamento de Deleuze): a "constituição e INSTITUIÇÃO desta nova e emocionante anatomia fugaz" do corpo sem órgãos, e o consentimento com uma existência como

"louco definitivo". No *postskriptum*, Artaud equipara a criação dessa anatomia sem órgãos ao super-homen de Nietzsche:

> *PS:*
> *O carvão inoportuno do esqueleto não-carnal do homem / o do super-homem / que um dia foi projetado e que logo será eterno e completo / quando não houver mais sol nem lua / mas dois dedos de brasa crepitante para responder às línguagens profundas / às duas cavernas de línguagens profundas do crânio da dança da morte, parecido a / um farol / eternamente / inflamado.*

NOTAS

1. Texto originalmente escrito em alemão e traduzido e atualizado pelo autor. Todas as citações foram também traduzidas pelo autor.
2. Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double (O Teatro e seu duplo)*. München: Matthes & Seitz 1996. Igualmente as citações subsequentes.
3. Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe (KSA)*. *Die Geburt der Tragödie ais de Geiste de Musik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/De Gruyter 1999. Igualmente a citação seguinte.
4. *O Teatro e seu Duplo*. Igualmente as citações subsequentes.
5. Nietzsche. KSA. Igualmente a citação seguinte.
6. *O Teatro e seu Duplo*. Igualmente as citações subsequentes.
7. Nietzsche. KSA 1. Igualmente as citações subsequentes.
8. *O Teatro e seu Duplo*. Igualmente as citações subsequentes.
9. Nietzsche. KSA. Igualmente as citações subsequentes.
10. Artaud, Antonin: *Schluss mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit (Para acabar com o juízo de deus. O Teatro da Crueldade)*. München: Matthes & Seitz 2002. Igualmente as citações subsequentes.
11. *Para acabar com o juízo de deus. O Teatro da Crueldade*. Igualmente as citações subsequentes.

Franco Fortini (verdadero nombre: Franco Lattes). El poeta nació en Florencia el 10 de septiembre 1917, vivió su juventud en esa ciudad, entrando en contacto tanto con los protagonistas de la temporada del hermetismo como con los intelectuales que antes de la guerra hicieron la historia de la cultura italiana, desde Eugenio Montale hasta Giacomo Noventa y Elio Vittorini.

Después de participar en la Resistencia de Valdossola se convirtió en redactor del "Politecnico", y desde el 1948 hasta el 1953 trabajó en Olivetti, donde continuó colaborando como redactor hasta los años 1960.

El poeta escribió para revistas y periódicos, entre ellos "Officina", "Quaderni rossi", "il manifesto" y "Corriere della Sera". En 1985 recibió el premio Montale-Guggenheim de poesía. Murió en Milán en noviembre del 1994. La producción de Fortini incluye no ficción, poesía, ficción, guiones, traducciones al verso y prosa del francés y el alemán.

Su obra poética está recogida en Fortini Fortini, "Tutte le poesie" (Oscar Mondadori, 2014); una antología de escritos de no ficción se encuentra en "Saggi ed epigrammi" (Mondadori, 2003). Las ediciones de Quodlibet incluyeron "I cani del Sinai" (2002, 2020), "Un giorno o l'altro" (2006), "Lezioni sulla traduzione" (2011), "Dieci Inverni" 1947-1957 (2018), "Foglio di via e altri versi" (edición crítica y comentada, 2018), así como el catálogo razonado de la producción pictórica y gráfica "Disegno Incisioni Dipinti" (2001). Fortini ha traducido a Flaubert, Eluard, Doblin, Gide, Brecht, Proust, Goethe, Einstein, Queneau, Kafka.

La poesía de este autor es caracterizada de una descripción espacial que abunda de realidades, Fortini no es un autor típico italiano de la época, su poesía es universal y atraviesa el pasado, el presente y a veces regresa de nuevo al pasado, logrando imágenes que hacen vivir a través de su experiencia. Es cierto que no estamos en presencia de una poesía de apasionamientos y sí de palabras contenidas, medidas, pensadas, con una gradual tendencia al diálogo. Fortini conoce el arte de humanizar sus versos. Muchas veces obra el milagro de acercar el lenguaje del "Yo" a un tú, donde todo funciona en torno a ese diálogo, que en otras ocasiones se

pierde para ganar el tono íntimo. Su punto de vista es el del hombre moderno que se pone delante de la historia, de los sentimientos, de los deseos, de la muerte, regalando con sus versos experiencias con altos niveles de realidad que trascienden la vida privada.

La poesía de este poeta busca un significado no solo individual sino público, con un lenguaje sencillo, lleno de valores, rico de alegorías, metáforas, parábolas, vocablos de origen bíblico, que a veces constituyen sus herramientas expresivas.

LA PARTIDA

Te reconozco, mordisco antiguo, volverás
muchas veces y luego la última:
Recogí mi fajo de papeles,
preparé la carpeta con notas,
recordé quién no soy, quién soy,
el esquema del trabajo que no haré.
Me despedí de mi esposa que ahora respira
en el sueño siempre la vida pasada,
el dolor que apenas le he mitigado
con imperfecta, piadosa de sí misma,
ternura aterrorizada.
Escribí algunas cartas a amigos
que no me perdonan y que no perdono.
Y ahora a punto de dormir,
un dolor terrible me muerde
como hace mil años cuando yo era un niño
y lo llamaba Dios Señor, y Dios Señor es esta
aguja del mundo en mí.

Dentro de poco, cuando todavía el aire de los patios
fuma por la noche y sobre la ciudad
la brisa pone patas arriba los plátanos, bajaré por la calle
hacia la estación de donde salen los trabajadores.
Contra el río triste y de pechos vivo de ellos
a través de la esperanza móvil que se ignora y resiste,
me iré hacia mi tren.

LA PARTENZA

Ti riconosco, antico morso, ritornerai
tante volte e poi l'ultima:
Ho raccolto il mio fascio di fogli,
preparata la cartella con gli appunti,
ricordato chi non sono, chi sono,
lo schema del lavoro che non farò.
Ho salutato mia moglie che ora respira
nel sonno sempre la vita passata,
il dolore che appena le ho assopito
con imperfetta, di sé pietosa, atterrita tenerezza.
Ho scritto alcune lettere ad amici
che non mi perdonano e che non perdono.
E ora sul punto di dormire,
un dolore terribile mi morde
come mille anni fa quando ero bambino
e lo chiamavo Iddio, e Iddio è questo
ago del mondo in me.

Fra poco, quando dai cortili l'aria
fuma ancora di notte e sulla città
la brezza capovolge i platani, scenderò per la via
verso la stazione dove escono gli operai.
Contro il loro fiume triste, di petti vivo,
attraverso la mobile speranza che si ignora e resiste,
andrò verso il mio treno.

Fortini en el poema anterior demuestra como la corriente lírica puede tratar el tiempo como una dimensión existencial. Según Guido Mazzoni la poética de Fortini, conservando su propia irreductibilidad, encaja en la gran familia del clasicismo lírico moderno, junto con Montale, Luzi y Sereni. ¿Cuáles son, entonces, los rasgos específicos de la poesía lírica fortiniana?

En primer lugar, su escritura va claramente en contra de cualquier concepción órfica y sacerdotal del arte. La poética de

Fortini no usa comunicaciones místicas con el Absoluto ni con el inconsciente; sus versos no son una alusión asintótica a la "Nada" ni un flujo imparable, ni una transcripción vitalista completamente plena. El surrealismo y el hermetismo, aunque evitados (especialmente el primero, en la versión más politizada de Éluard), son finalmente rechazados en sus versos. Para afirmar su posición contra la disolución fantástica de la realidad, contra la larga tradición del simbolismo europeo y contra las tesis de Hugo Friedrich, Fortini reitera que las técnicas expresivas y las herramientas retóricas tienen siempre una génesis social e históricamente determinada, diciendo: "el lenguaje poético [...] no es una primera lengua", pero es una segunda o tercera lengua respecto al código cotidiano o respecto al código de toda la cultura"; por lo tanto, las teorías "sobre la poesía como lenguaje de los dioses o verbo original" son sólo "mentiras"[12].

Como consecuencia, Fortini es ajeno al culto a los orígenes, tan propio de tanta poesía lírica moderna.

LAS PLANTITAS ...

Las plantitas vienen a mi encuentro y me dicen:
"Tú, lo sabemos, no puedes hacer nada por nosotras.
Pero si quieres entraremos en tu habitación,
las ramas y raíces entre los papeles tendrán salvación ".

Dije que sí a esa demanda
y el rebaño de hojas está ahora aquí mirándome.
Con los bosques descansaré y con las hierbas extenuadas,
vencidos innumerables ejércitos que me defienden.

LE PICCOLE PIANTE ...

Le piccole piante mi vengono incontro e mi dicono:
"Tu, lo sappiamo, nulla puoi fare per noi.
Ma se vorrai entreremo nella tua stanza,
rami e radici fra le carte avranno scampo".

Ho detto di sì a quella domanda

e il gregge di foglie ora è qui che mi guarda.
Con le foreste riposerò e le erbe sfinite,
vinte innumerabili armate che mi difendono.

El poema "Las plantitas", como otros poemas del autor, alterna elegía y profecía, estasis y transformación. Aspirando a un futuro apocalíptico, reduce el aquí y ahora al "pasado" y la "nulidad". La confianza en la continuidad se ve radicalmente perturbada por una trágica percepción utópica de ruptura.

ESTOY EN LA HABITACIÓN ...

Estoy en la habitación donde todo está en orden
donde todo es septiembre.
En el alféizar se agitan, advertidas
de los cambios celestes, las hormigas.
Ninguna melodía esconda aquí
una severidad modesta
la única que no desentona.
¡Asonancias! Tus razones
cuando la noche no se mueve
desde el fondo de la madera las oigo.
El gusano que roía ya no está
pero se pueden imaginar los chirridos.
Ustedes, en los sistemas extraños que las desesperaciones
elevan dentro de la espesura ardua del mundo
y ahora en la habitación tranquila
del antepasado que soy o me convierto,

inmóviles indefensas
arañas delgadas cuelgan.

SONO NELLA STANZA ...

Sono nella stanza dove tutto è ordinato
dove tutto è settembre.
Sul davanzale si agitano, avvisate

dei mutamenti celesti, le formiche.
Nessuna melodia nasconda qui
una severità modesta
la sola che non disconviene.

Assonanze! Le vostre ragioni
quando la notte è senza movimento
dal fondo dei legni le odo.
Ma il tarlo che rodeva non c'è più
ma immaginari i cigolii.
Voi nei sistemi strani che le disperazioni
levano dentro il folto arduo del mondo
e ora nella stanza calma
dell'antenato che sono o divengo

immobili indifesi
ragni esili pendete.

Cuando leemos cualquiera de los poemarios de Franco Fortini por primera vez, de inmediato nos damos cuenta de que estamos ante una poesía inmensa; esa impresión se puede entremezclar a veces con la extraña certidumbre de que tenemos delante un texto que se ha ido integrando según los postulados surrealistas, por añadidos que el fluir de la conciencia de la realidad incorpora en indetenible sucesión. Cuando terminamos de leer sus libros estamos ciertamente agotados y perplejos, experiencias ambas inextricablemente unidas. Y todo esto es el agotamiento de la mirada por tantas realidades que ha visto y que nos muestra el poeto. La poesía de este autor es búsqueda de la realidad en sus instantes reveladores.

NO ES VERDAD QUE NO FUIMOS FELICES

No es verdad que no fuimos felices.
lo has sido cada vez
que un ojo miraba fijamente con determinación
de negar o comprender.
Si entrabas a una ciudad desconocida

o donde estaba el mar.
Si un gesto recordara el buen uso del amor.
Penetrabas en las iglesias, contra los frescos
tu corazón como se aceleraba. Y recuerda esto:
lloró de esperanza cuando quiso abrazarte
el extranjero perseguido.
O cuando estabas leyendo
de los vencidos que se escaparon
de las manos de los poderosos?
Y en el trabajo también
por respiraciones imperceptibles,
entre la ira y el polvo, si pensabas en otras mentes.
Que sin saber somos felices en ellos,
otra alegría
ahora o cuando sea consumiendo, más tiempo
para durar más
habrán construido con nosotros instantes.

NON È VERO CHE NON SIAMO STATI FELICI

Non è vero che non siamo stati felici.
Lo sei stato ogni volta
che un occhio fissava deciso
a negare o ad imprendere.
Se entravi in una città ancora ignota
o dove il mare sta.
Se un gesto ricordava il buon uso dell'amore.
Penetravi le chiese, contro gli affreschi
il cuore come ti correva via. E rammentalo:
piangeva di speranza quando ha voluto abbracciarti
lo straniero perseguitato.
O quando leggevi
dello sconfitto sfuggito di mano ai potenti?
E sul lavoro anche, per
impercettibili respiri,
tra ira e polvere, se pensavi altre menti.
Che senza sapere di noi in esse felici, altra gioia

ora o quando che sia consumando, altro tempo
a più durare
avranno con noi costruito di attimi.

Se nota en el poema anterior la doble negación: "no es verdad que no fuimos felices". A menudo Fortini usa también el plural: nosotros, ustedes, ellos...estos elementos distintivos pueden interpretarse como una necesidad de diálogo con su alrededor.

A LOS AMIGOS

Se está haciendo tarde. Los veo de verdad
iguales a mí en el vicio de la pasión,
con los abrigos, los papeles, las luces
de la saliva, el cabello ya quebradizo,
con las palabras y los guiños, excitados
y deprimidos, consumidos y lactantes, roncos
por la conversación ininterrumpida,
como bajan este valle gris,
como la hierba golpeada presionan
donde ya se pierde el camino y la luz.
Las voces que escucho son tan distantes como los hilos
del viento frío entre las piedras y cables...
Cada palabra que me llega es un adiós.
Y aflojo el paso y los sigo en mi corazón,
uno aquí, uno allá, por la trayectoria.

AGLI AMICI

Si fa tardi. Vi vedo, veramente
eguali a me nel vizio di passione,
con i cappotti, le carte, le luci
delle salive, i capelli già fragili,
con le parole e gli ammicchi, eccitati
e depressi, sciupati e infanti, rauchi
per la conversazione ininterrotta,
come scendete questa valle grigia,

come la tramortita erba premete
dove la via si perde ormai e la luce.
Le voci odo lontane come i fili
del tramontano tra le pietre e i cavi...
Ogni parola che mi giunge è addio.
E allento il passo e voi seguo nel cuore,
uno qua, uno là, per la discesa.

Hay en estos poemas, al menos yo lo siento así, una inquietante desazón, como una lucidez de la insuficiencia de la imagen del mundo que el poeta contempla y nos comunica en sus entregas. No estamos ante una poesía de complacencias ni de cánticos, de relatos hermosos, sino ante hechos hirientes, a veces tocados de una desesperanza que suponemos imposible de redimir. Se puede decir que el poeta alcanza una sabiduría diferente de la tradicional, una sabiduría capaz de enseñar las diferencias y los alcances de esta poética en su diálogo con la realidad, que nos abre a un conocimiento que se encuentra con una cierta rebelión de la palabra, que puede conducir a nuevos espacios y esperanzas.

Fortini es por momentos autobiográfico, solemne, por momentos coloquial e irónico. Surrealista, dirá Mengaldo. Elegíaco añadimos. Para citar nuevamente al crítico milanés, la suya es una "poesía de la inteligencia", entendida como inteligencia de análisis, de comprensión de las cosas y también de creatividad. Es decir, una poesía conceptual pero no hermética, a veces onírica y muchas veces privada en un existencialismo mínimo. El poeta busca el sentido último de las cosas, su recomposición mientras se disuelve en un momento en el que también para él es tiempo de recuerdos y despedidas.

SABIDURÍA

Había una mujer que solo yo amaba
como en los sueños se ama a sí mismo
y de bien y de mal la llené
como los hombres hacen consigo mismos.

Ella era la que yo había querido
que me llamara por mi nombre:

y lo decía, cuando la perdí.
Pero tal vez ese no era mi nombre.

Y yendo por otras estaciones y otros pensamientos
buscando otras cosas más allá de su rostro;
pero cuanto más me canso de nuevos caminos
siempre más claro conozco su rostro.

Quizás sea cierto, y lo han escrito los más sabios:
más allá del amor todavía hay amor.
Se pierde la flor y luego se ve el fruto:
Nosotros nos perdemos y se ve el amor.

SAGGEZZA

C'era una donna che sola ho amata
come nei sogni si ama se stessi
e di bene e di male l'ho colmata
come gli uomini fanno con se stessi.

Essa era quella che avevo voluta
per essere chiamato col mio nome:
e lo diceva, quando l'ho perduta.
Ma forse quello non era il mio nome.

E vo per altre stagioni e pensieri
altro cercando al di là del suo viso;
ma più mi stanco per nuovi sentieri
sempre più chiaro conosco il suo viso.

Forse è vero, e i più savi l'hanno scritto:
oltre l'amore c'è ancora l'amore.
Si perde il fiore e poi si vede il frutto:
noi ci perdiamo e si vede l'amore.

Es evidente como incluso la poesía aparentemente más privada llama a la vida una parte de la conciencia colectiva, alude al valor no individual del lenguaje, produce significado.

Como se puede notar en la poesía siguiente es fundamental el movimiento de la doble y del contraste, pero también el trabajo sobre el plural:" Y si miramos las dos caras diferentes, las nuestras".

Y AHORA EN LA CASA

Y ahora en la casa pienso cómo es su cara,
el giro de su mejilla, su voz,
si a veces canta sola para ella misma
y como nada, si llora, la consuela.
Pero ella no sabe cuánto mi mente calla
entre sus sienes de cerrada persona,
ni entre cuantas figuras pasan
sólo ella lleva las horas futuras.
Y si miramos las dos caras diferentes,
las nuestras, una justicia surge de los miedos:
no está en sí misma por muerte segura
una vida que espera en una vida.
Ahora digo estas palabras por ella
que desciende con su destino infinito
en el sueño que la calma,
alma mía por muchos años secreta.

E ORA NELLA CASA

E ora nella casa penso com'è il suo viso,
la svolta della guancia, la sua voce
se qualche volta per sé canta sola
e come nulla, se pianga, la consola.
Ma non sa quanto la mia mente tace
fra le sue tempie di chiusa persona,
né che fra quante passano figure
porta lei sola le ore future.
E se guardiamo i due volti diversi,
i nostri, una giustizia esce dalle paure:
non è in se stessa per morte finita
una vita che spera in una vita.

Queste parole ora dico per lei
che scende con la sua sorte infinita
nel sonno che la quieta,
anima mia da tanti anni segreta.

Fortini percibía la poesía como una prueba del "yo interior" frente a la historia más que como una actividad reservada a un círculo de profesionales. En el poema siguiente "Canción de los últimos partisanos" sus versos son un canto coral. Este poema fue publicado en 1946 en "Foglio di via" (Foglio di via), la primera colección de versos de Franco Fortini. No hay héroes ni estampas, sino cabezas (v. 2), baba (v. 4), uñas (v. 6), dientes (v. 8), fragmentos macabros de un expresionismo anti-retórico que quiere restaurar la dimensión trágica de la ferocidad nazi-fascista que anula toda esencia humana. Después de haber adherido, inicialmente, a un tipo de poética caracterizada de versos herméticos, el estilo de Fortini experimentó un cambio profundo, debido a la experiencia adquirida durante la lucha de liberación junto a los partisanos (partigiani). El lenguaje se vuelve franco, duro, pero muy penetrante.

CANCIÓN DE LOS ÚLTIMOS PARTISANOS

En el estribo del puente
las cabezas de los ahorcados
en el agua de la fuente
la baba de los ahorcados.
En la quiebra del mercado
las uñas de los fusilados.
Sobre la hierba seca del césped
los dientes de los fusilados.
Morder el aire, morder las piedras
nuestra carne ya no es la de los hombres.
Morder el aire, morder las piedras
nuestro corazón ya no es el de los hombres
pero lo leemos en los ojos de los muertos.
Y sobre la tierra haremos la libertad
pero han apretado los puños de los muertos

la Justicia que se hará.

CANTO DEGLI ULTIMI PARTIGIANI

Sulla spalletta del ponte
Le teste degli impiccati
Nell'acqua della fonte
La bava degli impiccati.

Sul lastrico del mercato
Le unghie dei fucilati
Sull'erba secca del prato
I denti dei fucilati.

Mordere l'aria mordere i sassi
La nostra carne non è più d'uomini
Mordere l'aria mordere i sassi
Il nostro cuore non è più d'uomini.

Ma noi s'è letta negli occhi dei morti
E sulla terra faremo libertà
Ma l'hanno stretta i pugni dei morti
La giustizia che si farà.

Como se puede observar, el poema anterior tiene una estructura particular como el efecto de un martillo que golpea los sentidos, es como un canto de guerra, que repite ciertos pasajes. Si miramos con atención, de hecho, vemos que las dos primeras estrofas, de cuatro líneas cada una, están estructuradas de tal manera que el primer y el tercer verso (en rima en italiano) hacen referencia a un lugar, mientras que el segundo y el cuarto terminan con la misma palabra. La escena se va reconstruyendo así con detalles que, si bien no pretenden ser una descripción fiel de los hechos, también inspiran miedo por la crudeza de las imágenes. La elección de las palabras subraya el aspecto de crueldad que tiene el hecho. Así, la palabra quiebra (v. 5), que es ambivalente (el revestimiento de la acera, pero también la condición de pobreza absoluta, como en la expresión quedar reducido a la quiebra), expresa fuertemente no sólo estar tendido en el suelo, expresa también el hecho de estar en la más total abyección; la hierba del prado está seca (v. 7), como para

demostrar la aridez y la insensibilidad del corazón de los hombres que realizaron el gesto. Con las repeticiones de versos enteros se hacen aún más evidente la tendencia a expresar la tragedia y la pesadilla de la escena, en la que los hombres son al mismo tiempo testigos y víctimas. Sin embargo, no todo está perdido: el poema termina con un verso de esperanza y la libertad es central en la imagen que se retoma en los últimos versos. Leyendo este poema, es como si el poeta estuviera tomando una foto instantánea, las imágenes creadas sugieren que no es la acción lo que cuenta (y que ya pasó) sino el efecto que la mortífera furia nazi-fascista dejó tras su paso.

Como se puede observar leyendo esta selección de poemas, Fortini toca temas muy variados y hace de la contradicción de términos su punto fuerte. Su obra encuentra fuerza con la colisión de elementos diferentes, a menudo antitéticos y necesarios para construir figuras resumidas. Este autor no es un autor que parece hablar desde la eternidad del tiempo, sino un escritor mezclado con todas las esperanzas, tragedias, cansancios y tensiones del siglo XX. Sus textos poéticos, sus preocupaciones, sus elecciones y sus antipatías siguen conquistando, a lo largo de generaciones, nuevos oídos que comprenden, otras mentes que escuchan, evalúan, interpretan y traducen, aceptan y rechazan. No se puede decir que su poesía habla a todo el mundo, sus escritos siempre han postulado la existencia de un lector dispuesto a llenar los vacíos y a ser desafiado. Su lenguaje puede describirse como "un clasicismo estrecho, cortado, drenado, por tanto, esqueleto o fantasma del mismo. El contenido cortado de Fortini tiende a convertirse en una persuasión o insinuación. De ahí una poesía a menudo hostil, que incluye entre sus protagonistas la verdad y la esperanza, pero también la negación y la violencia. La corrección continua, el conflicto (interno y externo) sin descanso son su verdadera firma, que encuentra salida estilística en los "peros" y "no" de su poesía.

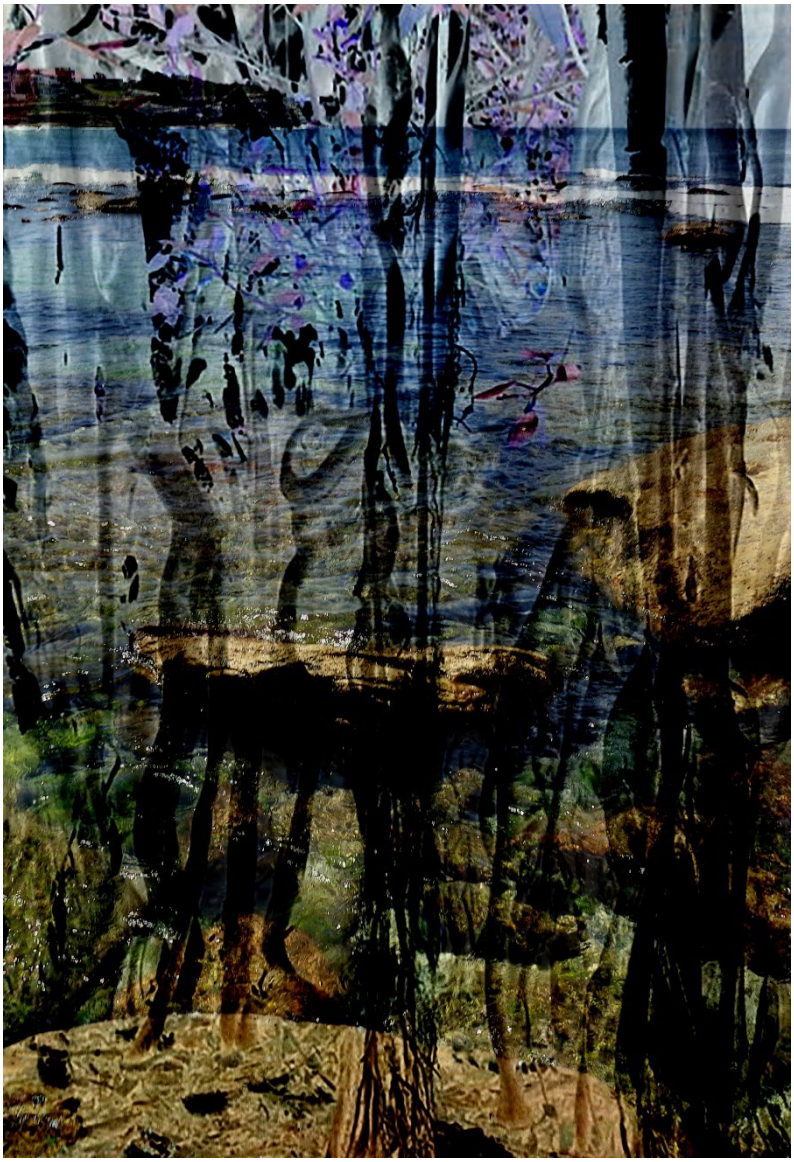
Escribe me digo a mí mismo, odia
quien con dulzura conduce a la nada
los hombres y mujeres que contigo se acompañan
y creen de no saber. Entre los de los enemigos
escribe tu nombre también. La tormenta
desapareció enfáticamente. La naturaleza

para imitar batallas es demasiado débil. La poesía
nada cambia. Nada es seguro, pero escribe.

Scrivi mi dico, odia
chi con dolcezza guida al niente
gli uomini e le donne che con te si accompagnano
e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici
scrivi anche il tuo nome. Il temporale
è sparito con enfasi. La natura
per imitare le battaglie è troppo debole. La poesia
non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi.

NOTA
Las traducciones son todas de Yuleisy Cruz Lezcano.

PARTE 4 | *CONSIDERAÇÕES GERAIS*



Surrealism and the phoenix of animation

Given surrealism's transnational character as an epochal socio-cultural movement, the surrealist engagement with cinema encompasses a vast and varied history. [1] Yet, what can be said about surrealism's profound investment in what film critic and director Robert Benayoun called in 1963 "the phoenix of animation"? [2] Moreover, how does surrealism's extensive engagement with animation relate to its overarching struggle since 1924 to transform human life in revolutionary ways?

Even though many international surrealists have considered animation to be uniquely tied to the movement's aims, surrealism's attraction to the medium of animation has never been addressed in-depth in scholarship, perhaps partly because the field of Film Studies itself has often marginalized animation. [3] When the surrealist critic Benayoun called animation a 'phoenix', he referred to the rapid development of this medium and its technological supports since the turn of the twentieth century — characteristics he thought contributed to its critical neglect. Conceptualizing animation's changeability, Benayoun defined animation as a cinematic approach to diverse experiments with the simulation of 'movement', in which various filmmaking techniques using images, photographs or objects — ever advancing into more sophisticated methods over time — create the illusion of dynamism out of static materials. [4]

Benayoun's flexible terms for animation, which also inform the working definition used in this volume, presage Maureen Furniss's recent argument for framing animation as a continuum between the polarities of abstraction and mimesis. [5] Yet, although such descriptions of animation reveal much of the medium's quintessentially cinematic essence, Benayoun complained that animation's cinematic status remained ever in question. 'They [critics] treat the genre [animation] as if it were a kind of annex to the beaux-arts, an after-dinner amusement', he said, adding that, 'over the years, film critics have refused to take notice of what they consider a puerile sop on the weekly theater programs.' [6] In this

regard, Benayoun recalled the words of his friend Ado Kyrou, another surrealist film critic and filmmaker, who opined a decade earlier in the first edition of his book, *Le surréalisme au cinéma* (1953), that animation should not be limited by such compartmentalizations or considered a separate genre. Kyrou agreed with Benayoun that animation had almost always been neglected in the realm of cinema, which caused animation to generate its own trajectory and 'myths'. [7]

Contemporary theoreticians such as Lev Manovich have echoed Benayoun and Kyrou in their assessment of the aporias within animation discourse. Because animation accentuates the illusionistic nature of its techniques rather than following in the footsteps of live action cinema and attempting to suspend disbelief through attempted realism, it became, in Manovich's words, the 'supplement and shadow' of cinema and a 'depository' for outmoded modalities. [8] But, as Alan Cholodenko has shown, since the 1990s, this marginalization of animation for both popular and scholarly audiences has diminished as a result of the mass popularity of feature-length animation and the digitalization of animation processes, which has supported a re-theorization of film itself as just one form of animation, rather than the other way around. [9]

Following such prescient assessments of animation's essence and status by surrealist theoreticians such as Benayoun and Kyrou, this volume calls for the repositioning of animation as a central and vital aspect of surrealism's investment in cinema. In support of such an endeavor, this introduction undertakes a partial overview of select moments in the surrealist history and theory of animation from the 1920s to the present, acknowledging in passing the more frequently discussed subjects of surrealism's affinity for black humour, burlesque, comedy, comics, pulp cinema and slapstick — but placing the full force of analysis on the medium of animation itself. In addition, *Surrealism and Animation: Transnational Connections, 1920-Present* is a study grounded first and foremost in the flourishing interdisciplinary field of Surrealism Studies, although its historical approach and methodology are also influenced by Art History, Visual Culture Studies, Popular Culture Studies, comparative Cinema Studies and, of course, Animation Studies. On that note, it is important to clarify that this volume minimizes considerations

of animation as superficially 'surreal' or 'surrealistic' in a vague or commercial sense, especially in what Cholodenko has identified as the hackneyed trope that animation is fundamentally akin to the surreal, given its dreamlike or hallucinatory qualities. [10] Although the important question of surrealism's admiration for popular culture and, in turn, popular culture's enthusiastic absorption and recuperation of surrealism is frequently addressed in this book, our investigation follows a historically specific definition of surrealism. This is an understanding of surrealism rooted in the still-unfolding and enormously varied panorama of the International Surrealist Movement (c. 1920s to the present), as lived by members and close associates of its disparate but often connected groups around the world since the last century. With that said, it is important to clarify that surrealism is neither an artistic style nor a rigid set of ideas and formal approaches, and so the matter of surrealism's engagement with animation, a subject which we only just begin to address in a comprehensive way in this volume, is one of dizzying diversity.

With a purview that includes the geographic contexts of Asia, Europe, North and South America, with glimpses of African and Oceanic contexts, the contents of this book fall into three categories, providing a selective view of a much larger subject that requires further attention in future studies by other scholars: 1) specific cases of the *influence* of animation-related subjects (directors, studios, techniques, characters, individual films, theories, pre-cinematic devices, optical illusions, special effects, etc.) upon *members of the International Surrealist Movement*; 2) examples of *contributions by members of the International Surrealist Movement* to animated film production, animated film sequences, or animation history, theory and criticism; and, 3) instances of practitioners, institutions, films and techniques in the field of animation evincing *indirect but substantial* ties to the *Surrealist Movement*, as determined either by surrealists or non-surrealist with adjacent interests. Furthermore, the bulk of the volume focuses on special effects and animation techniques such as clay, collage (found images and photographs), cut-out, direct on celluloid, drawn/cel, puppet and stop-motion animation, but substantial attention is also devoted to contemporary animation and techniques, living animators — and to some degree — digital forms of animation. Nineteen chapters

expand upon my introductory statements prefacing each of the book's three chronologically ordered sections: 1) the early twentieth century to midcentury; 2) post-World War II; 3) the contemporary period.

From surrealist animated paintings to a surrealist theory of cinematic animation, c. 1920s-1930s

Surrealist writer and theoretician André Breton grew up as the medium of cinema itself matured and cinematographic animation was invented. Then, as now, animation included a dynamic range of filmmaking techniques from hand-drawn cartoons to stop-motion sequences, all of which transformed still images into moving pictures. Breton and his cinephile friends began enthusiastically writing and theorizing about cinema during World War I, even before surrealism became a movement in 1924. **[11]** Yet, the theory and mechanics of cinematic animation were just as central to the formation and development of surrealism as were live action films. Indeed, they saw film itself as a form of animation, especially when augmented by special effects that stretched the human perception of time and movement. **[12]** In a general sense, then, cinematic animation was a way for surrealists to penetrate the depths of unknown experiences and augur an endlessly astonishing future of expanding consciousness, as related to their call for a surrealist societal revolution.

Breton recognized that the 'marvelous invention of cinema' was a form of animation creating a mimicry of continuous movement through the acceleration of still pictures or image frames. Even so, animation as such held a unique place in his conceptualization of surrealism. **[13]** By 1920—1, Breton became fascinated with the recent developments of slow motion [*le ralenti*] and time-lapse film [*l'accéléré*] and other cinematic special effects that had developed since the turn of the century. In a short essay written for Max Ernst's first exhibition in Paris in May 1921, he compared the German artist's photomontages, collages and overpaintings to these cinematic special effects whereby '"oak trees surge up', 'antelopes soar' and locomotives '*arrive* on canvas'. **[14]** According to Breton, Ernst's mixed media works engaged deeply with the type of spatiotemporal disorientation or *dépaysment* made possible by

decelerated and accelerated animation effects in cinema, as well as stop tricks or substitution splices wherein subtle transformations take place between shots retaining the same mise-en-scène. For Breton, Ernst was a magician who at long last killed the already-dead tradition of *nature morte*, or still life. **[15]**

Breton's friend Louis Aragon echoed these sentiments in his 1923 text, 'Max Ernst, Painter of Illusions', in which he argues that Ernst employs a sleight of hand that, while stabilizing the original context of an image, diverts [*détourner*] its associations from within through subtle substitutions and displacements, awakening the image to a new reality. **[16]** Informing such assessments of Ernst's montage and collage as a form of prestidigitation was the surrealist admiration for turn-of-the-century trick films by auteurs such as the *cinémagician Georges* Méliès, the legendary innovator of stop-motion animation and other special effects that transformed live action scenarios into phantasmagorias of the *féerique* [fairytale-esque; fantasy]. **[17]** Before his death in 1918, poet and surrealist mentor Guillaume Apollinaire had claimed his affinity with Méliès based on their mutual enchantment of "vulgar matter," and this parallel was maintained by the surrealists thereafter. **[18]**

Breton continued to develop his ideas about the revelatory power of animated images following the inception of surrealism as an organized movement in autumn 1924, when he published the first installment of his essay 'Surrealism and Painting' in the fourth issue of the group's journal *La Révolution surréaliste* in July 1925. For Breton, the human eye and mind retain a state of 'integral primitivism' and untamed wildness, allowing humans to manipulate the world around them in a virtual and quasi-magical way through interventions in perception and consciousness. **[19]** His example is the prehistoric paintings of animals in the Lascaux caves. Painting, drawing and other forms of mark-making extend this innate human ability to alter the perception of reality, which is why any art that reconnects with this integral primitivism possesses a social and political revolutionary function for Breton. **[20]** In the fourth installment of 'Surrealism and Painting', from *La Révolution surréaliste* 9-10 in 1927, Breton's discussion of the role of '*mediation*', 'virtual images' and 'hynpnagogic visions' in Ernst's work extends his notion of an animated type of plastic artwork sought by surrealism. **[21]** Breton relates that Ernst believes that

the figures he depicts have the independent power of animation, or autokinesis, as if they could 'step down from the frame' and reorganize the composition to their liking in a virtual form of *tableau vivant*. [22] As if echoing Breton's commentary, in the same double issue of *La Révolution surréaliste*, Ernst describes a boyhood reverie he had when suspended between sleep and wakefulness, in which his father created a disturbing animated drawing on a wooden panel depicting a vase that morphs into a spinning top and jumps off the panel into the room when whipped by a soft, phallic pencil pulled from his pocket. [23]

The surrealist concept of an animated, living painting filled with dynamic forms that could break through the fourth wall of the picture plane and invade both psychic and physical space continued to be developed in the early 1930s in connection with Spanish artists Salvador Dalí and Óscar Domínguez, as well as other surrealists. [24] Surrealist animated painting was a speculative type of simulacral representation with virtual aspects that hovered somewhere between erotic dream, transgressive fantasy and disturbing hallucination. As a psychoanalytic-cinematographic theory that preceded any extended discussions of animation in surrealism, the surrealists' exploration of the idea of animated painting in the 1920s laid the groundwork for increasingly explicit attention given to the history of animation by surrealists in the 1930s and beyond.

Breton's 'La Peinture animée' (c. 1936-37)

Many surrealist films were made during the 1930s, some of which included animated sequences of different kinds, but it is arguably in Breton's writings that we find surrealism's most extended engagement with animation in the years before World War II. The most important and yet frequently overlooked example of this surrealist discourse on theories of animation from the interwar period is an extraordinary unpublished essay by Breton written sometime between the spring of 1936 and the first months of 1937 called 'La Peinture animée' [Animated painting]. This essay was written but never finished during a period of intense reorientation for surrealism in the wake of the Paris Group's break with the Stalinist French Communist Party a year earlier. The editors of

Breton's *Œuvres completes* conjecture that Breton prepared the essay for a never-realized volume edited by Paul Éluard that had been planned for the International Surrealist Exhibition in London in June and July of 1936. More recently, Dawn Ades has surmised that Breton instead may have written the essay for Alfred H. Barr's sprawling exhibition *Fantastic Art, Dada, Surrealism* at the Museum of Modern Art in New York in late 1936-early 1937, but that his text arrived too late for publication. [25] Barr included Disney drawings in the 'commercial and journalistic art' section of the exhibition and also screened a Disney animated short alongside trick film reels by Méliès and two 'animated cartoons' by Émile Cohl, so an essay by Breton on related subjects makes sense. [26] Whatever the case, Breton's 'La Peinture animée' is one of the earliest extended discussions of cinematic animation in the history of surrealism.

After briefly mentioning the cartoon characters Betty Boop (Max Fleischer) and Mickey Mouse (Walt Disney), 'La Peinture animée' invokes Breton's 1921 essay on Ernst, slow motion and timelapse cinematography. [27] Breton then proceeds to praise animation for its ever-evolving technologies, which have challenged human vision and quickly accustomed us to novel forms of acute and rapid apperception. He questions when animation will become dissociated from humorous genres associated with childhood and contemplates a future of animation rooted in drama rather than comedy. Breton also declares that animation led to the discovery of a new system of temporal perspective, as opposed to Renaissance one-point perspective, resulting in a radical transformation in the ontological properties of objects depicted in hand-drawn or painted animation. Animated objects, such as weeping pianos and elephants prancing under 'fixed stars', are 'distracted from their usefulness' and 'granted full license' to participate in an 'entirely imaginary life'. [28] This amounts to nothing less than a renewal of both the sense perception of vision and the production of art, because, in the wake of inventions such as animation, authentic creation must henceforth always be oriented toward a future experience of the unknown. [29] Ades points out that Breton invokes the Bergsonian term *durée* to describe this new form of spatio-temporal perspective. [30] As part of a larger shift in human consciousness, animation is for Breton part of the surrealist zeitgeist that surpassed mediums such as

painting and sculpture, just as the stereoscope and the flipbook had been displaced by the movie camera. [31] In opposition to the artist of the past, the surrealist, seated at a 'coral desk', must continually go beyond the kind of disorientation [*dépaysement*] stimulated by the vertigo of time-based media such as animation, continually seeking the shock of exposure to previously hidden 'underground paths of penetration" [*voies souterraines de pénétration*]. [32]

The 1937 debut of the first American animated feature, Walt Disney Productions' *Snow White and the Seven Dwarfs*, may have played a role in Breton's delay in completing and publishing his essay, given the unprecedented international success of this cel animated, Technicolor movie made using a multiplane camera and released with an accompanying musical soundtrack. The revolutionary potential of animation as a critical medium may have receded for Breton in that particular moment of animation's spectacular commercial denouement. However, a more likely cause was the simultaneous embrace of Disney in a surrealist context by Dalí and Alfred Barr at MoMA. [33] Writing to Breton from the United States in 1936-37, Dalí related that 'the creators of animated cartoons are proud to call themselves Surrealists' and Disney was an 'American surrealist'. [34] Whereas for Dalí, surrealism had no limits in Hollywood, Breton surely recoiled at this presumed alliance of anti-capitalist surrealism with the nascent blockbuster industry. Even though Breton mentioned Mickey Mouse in passing in 'La Peinture animée', he would have abhorred the claim from the MoMA press release for Barr's *Fantastic Art* exhibition later that year that Mickey was 'the world's best loved Surrealist'. [35]

Breton may have sought to counteract the Dalí-Disney showdown looming over surrealism's engagement with animation, and if that was the case, his answer was recourse to Eros. Perhaps responding to the development of Dalí's theory of concrete irrationality and his paranoiac-critical method in the early 1930s, which was accompanied by the elaboration of the Spanish artist's sexually explicit hypnagogic visions, Breton published his own account of an erotic animated painting in 1938. [36] As had been the case with Ernst and Dalí's accounts of dream visions as animated tableaus relating the tactility of artistic mark-making to the spasmodic or pulsatile movements of sex, particularly in the case of Ernst's deployment of surface rubbings or frottage, Breton's

dream partly concerned the transfer technique of decalcomania developed by Óscar Domínguez in the 1930s. Breton's 'Oneiric Genesis and Execution of an Animated Painting', recounted like a film scenario a dream he had about Domínguez in February 1937, in which a painting-in-progress by the artist — not unlike Méliès's fin-de-siècle lightning sketch films — became virtually animated with a vision of animal fellatio. In the first portion of the dream, Breton had stopped to watch Domínguez paint, realizing that what he assumed were a series of knots arranged in a grid structure in the work were actually the hindquarters of several lions who were aggressively licking each other's genitalia in real-time. The hindquarters of the lions were aligned with the sun and thus created a luminous and gradually morphing spectacle like the aurora borealis: animal as animation. The analysis of the dream that follows in Breton's essay marvels at how the raw information delivered by the dream, stemming from a wellspring of psychological and erotic content, can become a form of knowledge about the force of human desire. This network of ideas related to the surrealist notions of objective chance and the *trouvaille* (gifted or found object) had also been highlighted in Breton's essay 'Le Château étoilé', which was published around the same time that 'La Peinture animée' was drafted and is also quoted therein. [37] Breton ponders the potential for augury or omen-casting abilities of the '*riddle-image*' and the textured 'grid' or screen of unmotivated but deeply personal associations humans form in relation to the objective and phenomenal world, as in the case of pareidolia — the experience of seeing shapes or patterns in ambiguous images. [38] When human sense perception and cognition combine with subjective processes to alter the shape of the world in acts of either detached or paranoiac observation, a metamorphosis of the real occurs, '*riddle-images*' or '*optical remainders*' are produced and reality is animated with our desires. [39]

Breton does not shy away from characterizating both general animation theories and cinematic animation as having the potential to be a unified surrealist means to a psycho-cultural revolutionary end, the long-envisioned surrealist revolution of the mind that might foster the conditions for future collective socio-political revolutionary change. For Breton, animation held great promise for

revolutionizing not only art and popular forms of entertainment, but human consciousness itself.

NOTAS

1. For an overview of surrealist writings on cinema, see Abigail Susik and Kristoffer Noheden, 'Introduction: Absolutely Modern Mysteries', in *Surrealism and Film After 1945: Absolutely Modern Mysteries*, eds. Kristoffer Noheden and Abigail Susik (Manchester: Manchester University Press, 2021).
2. Robert Benayoun, 'Le Phénix de l'Animation', *Positif*, nos. 54/55 (July-August 1963).
3. Donald Crafton, *Before Mickey: The Animated Film 1898-1928* (Cambridge, MA.: The MIT Press, 1982).
4. Robert Benayoun, 'The Phoenix and the Road-Runner' [1963], *Film Quarterly*, vol. 17, no. 3, (Spring 1964).
5. Maureen Furniss, *Art in Motion: Animation Aesthetic*, 2nd edn. (Eastleigh: John Libbey Publishing, 2007).
6. Benayoun, 'The Phoenix'.
7. Ado Kyrou, *Le surréalisme au cinéma* (Paris: Arcanes, 1953).
8. Lev Manovich, *The Language of New Media* (Boston: The MIT Press, 2001).
9. Alan Cholodenko 'Introduction', in *Illusion of Life 2: More Essays on Animation*, ed. Alan Cholodenko (Sydney: Power Publications, 2007).
10. Cholodenko 'Introduction'.
11. Georges Sebbag, *Breton et le cinéma* (Paris: Jean-Michel Place, 2016).
12. Karen Beckman, 'Animating Film Theory: An Introduction', in *Animating Film Theory*,
ed. Karen Beckman (Durham: Duke University Press, 2014).
13. André Breton, *Lettres à Simone Kahn: 1920—1960*, ed. Jean-Michel Goutier (Paris: Gallimard, 2016).
14. André Breton, 'Max Ernst', in *The Lost Steps*, trans. Mark Polizzotti (1996; Lincoln: University of Nebraska Press, 2010), 61; emphasis in original. Also see Yvan Goll, 'Exemple du surréalisme: le cinema', *Surréalisme* 1 (1924).
15. Abigail Susik, '"The Man of these Infinite Possibilities": Max Ernst's Cinematic Collages', *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture* 1 (2011).
16. 'Max Ernst, peintre des illusions' is unedited and is part of a letter to Jacques Doucet dated 18 August 1923. It is reprinted in Aragon, *Les Collages* (Paris: Hermann, 1980).
17. Susik, "The Man of these Infinite Possibilities". Paul Hammond, *Marvellous Méliès* (New York: St. Martin's Press, 1975). Aragon and Breton were probably aware that Méliès's office was formerly located in the

Passage de l'Opéra, and that he gave pre-cinematic performances at the Théâtre Grévin in the Passage Jouffroy (where, between 1892 and 1900, Émile Reynaud also projected the earliest animated films, *Pantomimes Lumineuses*, with his Théâtre Optique system) (these locations are mentioned in books such as Aragon's *Paris Peasant* (1926) and Breton's *Nadja* (1928)). For an early surrealist reference to Méliès, see Salvador Dalí's 1932 essay, 'Abstract of a Critical History of the Cinema'. See also Paul Hammond, ed., *The Shadow and Its Shadow: Surrealist Writings on the Cinema*, 3rd edn. (San Francisco: City Lights Books, 2000). Animator Paul Grimault and former surrealist Jacques Prévert interacted extensively with the elder auteur before his death in 1938. Former surrealist Georges Sadoul encountered the auteur in the late 1920s and started writing about his films in the mid-1940s. Georges Sadoul, *Georges Méliès* (Paris: Éditions Seghers, 1961).

18. Marcel L'Herbier, *Intelligence du cinématographe* (Paris: Éditions Corréa, 1946).
19. André Breton, 'Le Surréalisme et la peinture', *La Révolution surréaliste* 4 (July 1925). For a translation of this text, see André Breton, *Surrealism and Painting* (1928), trans. Simon Watson Taylor (Boston: MFA Publications, 2002).
20. Breton, 'Le Surréalisme et la peinture (1925)'.
21. André Breton, 'Le Surréalisme et la peinture', *La Révolution surréaliste* 9-10 (1 October 1927) emphasis in original.
22. Breton, 'Le Surréalisme et la peinture (1927)'.
23. Max Ernst, 'Visions de demi-sommeil', *La Révolution surréaliste* (October 1927).
24. Georges Sebbag, 'The *Animated Painting* of the Surrealist Dreamer', in *Surrealism and the Dream*, by José Jiménez, Georges Sebbag and Dawn Ades (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2013). See also Sebbag, *Breton et le cinéma*; Georges Sebbag, *Foucault Deleuze: Nouvelles impressions du surréalisme* (Paris: Hermann, 2015).
25. Dawn Ades, 'Surrealism and Fantastic Art', in *Endless Enigma: Eight Centuries of Fantastic Art*, ed. Nicholas Hall et al. (New York: David Zwirner Books, 2019).
26. Alfred H. Barr (ed), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York: Museum of Modern Art, 1936).
27. André Breton, 'La Peinture animée', in *Œuvres complètes*, ed. Marguerite Bonnet et al. (Paris: Gallimard, 1992), 2. Also see the notes for this entry.
28. Breton.
29. Breton.
30. Ades, 'Surrealism and Fantastic Art'.
31. Breton.

32. Breton. Breton's theorization of the cognition of animation prefigures Torre's application of process philosophies to animation. See Dan Torre, *Animation: Process, Cognition and Actuality* (London: Bloomsbury Academic, 2017).
33. Salvador Dalí, 'Surrealism in Hollywood' [1937], trans. George Davis, *Dali & Film*, ed. Matthew Gale (London: Tate Publishing, 2007),
34. Dalí on American animators: Letter from Dalí to Breton, 28 December 1936, quoted in Mark Polizotti *Revolution of the Mind: The Life of André Breton* (London: Bloomsbury, 1995); Dalí on Disney: postcard to André Breton, Feb.-March 1937, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.
35. MoMA, 'The Exhibition of Fantastic Art...', [press release] n.d. MoMA Library. Quoted in Jorgelina Orfila and Francisco Ortega Grimaldo, 'Fantasyland or Wackyland?: Animation and Surrealism in 1930s America', *Journal of Surrealism and the Americas* vol. 11 no. 1 (September 20, 2020). For Eisenstein's 1940s essay comparing Dalí with Disney in terms of protoplasmic *anima* (lifeforce, soul), see Sergei Eisenstein, *Eisenstein on Disney*, ed. Jay Leyda, trans. Alan Upchurch (Calcutta: Seagull Books, 1986). Also see Keith L. Eggener, '"An Amusing Lack of Logic": Surrealism and Popular Entertainment', *American Art* 7, no. 4 (1993).
36. Salvador Dalí, 'Rêverie', *Le Surréalisme au service de la revolution* 4 (December 1931). André Breton, 'Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé', *Cahiers G.L.M.* 7 (March 1938).
37. André Breton, 'Le *Château* étoilé', *Minotaure* 8 (June 1936). This text was incorporated into Part 5 of Breton's book *L'Amour fou* (1937). On this subject, see Georges Sebbag, 'Breton rêve de Domínguez', in *La Part du jeu et du rêve: Óscar Domínguez et le surréalisme, 1906—1957: exposition au Musée Cantini de Marseille du 25 juin au 2 octobre 2005* (Paris: Hazan, 2005). Also relevant is Breton's discussion of the fixed-explosive and convulsive beauty in *L'Amour fou*. See Ramona Fotiade, *Pictures of the Mind: Surrealist Photography and Film* (Oxford: Peter Lang, 2018).
38. André Breton, *Mad Love = L'amour fou*, trans. Mary Ann Caws (Lincoln: University of Nebraska Press, 1987); emphasis in original.
39. Breton, *Mad Love = L'amour fou*. Here I am influenced by my correspondence with Arnaud Maillet.

En 1959 tuvo lugar en la Galería Cordier de Paris, la exposición surrealista dedicada al erotismo. El catálogo de la misma, titulado "Boite Alerte, Missives Lascives", se abría con una doble introducción de André Breton, la primera dedicada a los expositores y la segunda a los visitantes. Esa exposición puso en evidencia una de las tendencias constantes de la imaginación surrealista. Otras dos muestras importantes continuaron por ese mismo camino: "Le Surrealisme et L'Amour" se celebró en Paris en 1997 en Le Pavillon Des Arts. "Surrealism Desire Unbound" tuvo lugar en el 2002 como una exposición viajera entre el Tate Modern de Londres y el Metropolitan Museum de New York. Ambas fueron acompañadas de sendos catálogos profusamente ilustrados y con numerosos estudios en torno al tema del deseo y el erotismo. Sería pues imposible en un sólo ensayo, abarcar una temática tan vasta y de rico contenido. Me limitaré a acentuar pues las correspondencias que existen en el campo de esa pasión, entre George Bataille (cuya relación especial con el surrealismo merece estudio aparte), Sade, Lautréamont y varios pintores que de una manera u otra gravitaron (André Masson, Hans Bellmer, Max Walter Svanberg y Pierre Molinier), y gravitan (Marcelo Bordese) en torno al surrealismo.

En su "Aviso a los visitantes", Breton cita el libro de Bataille: "L'Erotisme" (1) para exponer sus ideas acerca del tema. Lo que más le interesó a Breton fue enfatizar como punto de partida, que *la concepción surrealista del erotismo proscribe de entrada, todo lo que pueda caer dentro del orden de lo chabacano* (2). Bataille piensa a su vez, y Breton coincide con él, que ese orden posee *un sentido inhibido del erotismo, transformado en descargas furtivas, en simulaciones placenteras, y en simples alusiones* (3). Breton le añade a estas palabras: *que su agravio inexcusable reside en haber profanado el más grande misterio de la condición humana* (4). La actitud de este poeta con respecto a las manifestaciones sexuales, y su rechazo a cualquier conducta que profanara la esencia "sagrada" del erotismo, es bien conocida. El ideal femenino para Breton estuvo representado por Gustave Moreau cuya obra tuvo ocasión de admirar desde temprana fecha, de ahí que el erotismo según él, reflejara ante todo una práctica

reveladora de la poesía, como lo manifiesta en sus libros "El Amor Loco" o "Arcano 17".

Para Octavio Paz la mujer se convierte en puente entre el mundo natural y humano. El deseo viene siendo el impulso que ayuda a cruzarlo. Bataille por su parte, había diferenciado tres aspectos fundamentales del deseo: el erotismo del cuerpo, el del corazón y el sagrado. Por otra parte, habría que señalar —y esto es importante para la comprensión de los pintores mencionados-que el término "sagrado" proviene en parte de *sacer* que conservó su definición de *santo*, así como la de *sucio*. La suciedad estuvo ligada a la visión que tuvieron Bataille, Sade y Lautréamont, de la sexualidad. Al vulnerar el ordenamiento que la limpieza impone, es fácil comprender por qué se erige como un atractivo para estos autores. Tanto Sade, Lautréamont y Bataille pensaban que esa condición constituía el secreto de su ser, como puede leerse en sus descripciones de los órganos genitales o de actos sexuales. Bellmer y Masson al identificarse con los tres, frecuentaron esa dimensión, mientras que Molinier y Svanberg crearon su propia morfología corporal cercana a ambos autores. Bordese por su parte, continúa explorándola intensamente. Habría que mencionar de paso que Dalí durante la década de los treinta, realizó una serie de cuadros que se caracterizaban por su sado-masoquismo y su gusto por lo excremencial y viscoso, cercanos a las descripciones que hiciera Lautréamont. ¿Sería acaso para ellos el cuerpo —al contrario de lo que pensaba Breton— una prisión, cara a los gnósticos, que había que hacer saltar a pedazos liberándose de la misma?

Breton siempre se opuso a que se levantara el último velo que escondiera el misterio erótico, representado en última instancia, por la belleza femenina. De ahí la hostilidad que manifestó en contra de la pornografía, como una forma degenerada de rasgar ese velo. Y, sin embargo, Breton no pudo impedir que, dentro de la expresión surrealista del erotismo, los límites se borraran a menudo, a favor de unas imágenes que sustituían lo "erótico-velado", por obras que gráficamente reproducían el acto sexual con una total desenvoltura. Ese desenfado bordeaba la pornografía, término cuyo origen griego está vinculado a la prostitución y que comenzó a ser utilizado en Francia por Restiff de la Bretonne en su tratado "La Pornographie" (1769). Todas las antiguas culturas poseyeron en sus comienzos manifestaciones que hoy pueden ser

consideradas como pornográficas. Esas manifestaciones estaban habitualmente relacionadas dentro de un concepto mágico/religioso con los ritos de fertilidad, dándole la razón a Bataille en sus indagaciones sobre el erotismo. En su "Historia de las Creencias e Ideas Religiosas" (5) Mircea Eliade expresó que *La partogénesis, los hieros gamos y la orgía sexual expresan, en planos distintos, el carácter religioso de la sexualidad.* Breton en ese sentido, se inclinó siempre a favor del carácter sagrado del erotismo y al contrario de otros surrealistas, como Michel Leiris o Bataille, rehusó entrar en los burdeles. En las encuestas sobre la sexualidad publicadas en 'La Revolution Surrealiste" (6), el autor de "Nadja" se manifestó claramente sobre el asunto. El estudio de los puntos de vista divergentes entre los surrealistas acerca de las prácticas eróticas, nos llevaría por distintos caminos, pero vale la pena mencionarlos como base para comprender las diversas actitudes que asumieron en torno a esas prácticas. Pero lo que resulta claro de la actitud de Breton, es su rechazo a cualquier prostitución del acto sexual, el cual, según él, debe estar inspirado por el amor y el culto a la belleza. Ese culto que permaneció siempre como el engranaje que movía su pensamiento, lo situaba en una posición divergente con los personajes mencionados que formaron parte de la constelación surrealista.

Volviendo a Bataille, el autor de "Madame Edwarda" nos dice que *el erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone el ser en cuestión* (7). No cabe duda entonces que para Bataille, lo que entra en juego es un mecanismo de atracción-repulsión que él fue analizando en la medida que percibió el acto sexual *como una disolución de las formas constituidas* (8). Disolución que como veremos, los pintores mencionados llevaron hasta un grado de alta tensión subversiva. La violación y desarticulación de las *formas constituidas* que la sexualidad lleva a cabo durante el ritual de la cópula, y su proceso lúdico preliminar—siguiendo el pensamiento de Bataille—se encuentra vinculado al dolor y a la muerte. En las narraciones eróticas de Bataille como "La Historia del Ojo", aparecen constantes alusiones escatológicas a violaciones, torturas, necrofilia, etc. En su otro libro sobre el tema "Les Larmes D'Eros", Bataille sondea esos lugares con la ayuda de numerosas ilustraciones. En las páginas finales de su obra, Bataille reproduce unas escenas de tortura y

crueldad indecibles: desde la gestualidad extática de un chino condenado a ser desmembrado lentamente, hasta los sacrificios humanos que aparecen ilustrados en los códices aztecas, pasando por otras escenas de ensañamiento corporal en grabados de los siglos XVI y XVII.

El atractivo que ejercen el dolor y el padecimiento sobre la libido, nos recuerda al Novalis que escribió que en la fuente del deseo yacía la crueldad. El marqués de Sade insiste en narraciones como "Justina" o los "120 Días de Gomorra", que el gusto por la crueldad debería ser compartido por todos los participantes de sus orgías sexuales, en una especie de teatralidad repulsiva. Bataille cierra pues su libro con ilustraciones de actos de tortura y sacrificio donde el éxtasis se opone, según él, a un horror extremo: *tal es, la inevitable conclusión de una historia del erotismo.* (9) La naturaleza perturbadora del acto sexual, con sus gritos, jadeos y la violencia que lo acompaña, conduce al anti-climax del orgasmo que los franceses llaman *la petite morte*, la pequeña muerte.

El erotismo es una afirmación de la vida hasta la muerte, como Bataille había pensado. El impulso hacia el amor, empujado hasta sus límites, es un impulso tanático, según este autor. Freud por su parte, utiliza el erotismo en su teoría sobre las pulsiones, para designar las pulsiones de la vida oponiéndolas a las de la muerte. Para que ese proceso ocurra, una desarticulación morfológica debe llevarse a cabo *como una muerte que vive la existencia humana* mientras que *el espíritu sólo alcanza su verdad cuando se encuentra en estado de desmembramiento absoluto.* Bataille citó esas frases de Hegel tomadas del libro de Kojeve sobre el filósofo alemán, (10) abriendo un trasfondo filosófico, que repercutió en el pensamiento de muchos surrealistas.

En sus estudios sobre las pictografías encontradas en Lascaux y otros sitios, Bataille descubre esa tensión: *Hemos visto que el hombre velludo de Neanderthal tenía conocimiento de la muerte. Y es a partir de ese conocimiento, que opone la vida sexual del hombre a la del animal, cuando aparece el erotismo... En la muerte hay una indecencia que es, sin duda, diferente a lo que la actividad sexual tiene de incongruente. La muerte está asociada a las lágrimas, y a veces el deseo sexual a la risa...* (11) ¿Por qué la risa? Porque ante lo repelente y lo grotesco el ser humano intenta disfrazarse, y una de las máscaras que utiliza como mecanismo de defensa es la risa. Breton incluye a Sade en su "Antología del Humor Negro"

como uno de los precursores del mismo. Bataille en su obra "El Erotismo" pone énfasis en una curiosa cita de los cuadernos de Leonardo de Vinci: *De esa paradoja de la suciedad que en el erotismo se encuentra en oposición a la belleza, los Cuadernos de Leonardo da Vinci dan esta expresión sorprendente: "El acto de apareamiento y los miembros de los que se sirve son de una fealdad tal, que si no hubiese la belleza de las caras, los adornos de los participantes y el arrebato desenfrenado, la naturaleza de la especie humana saldría perdiendo"*(12). Geoffrey Roche, profesor de la universidad de Auckland, en un ensayo publicado en el Internet titulado "Black Sun: Bataille on Sade" (13), se pregunta que después de esas descripciones denigrantes del cuerpo humano, cómo es posible hacer el amor. Citando a Bataille, el autor nos dice que *en cada horror se esconde la posibilidad de la tentación*, concluyendo que para Bataille, es la naturaleza *pecaminosa* de la actividad sexual lo que le brinda su atractivo. Sin la tentación de transgredir los tabúes el sexo no sería erótico. El uso deliberado de toda suerte de mecanismos alternativos para alcanzar el placer sexual, sirve de medio en el caso de Bataille o Sade, para crear espectáculos que se convierten en grotescos como consecuencia del pecado, de acuerdo con la tradición cristiana. Paradójicamente han sido los tabúes sexuales de las religiones cristianas, los que han contribuído a realzar la seducción del acto sexual. Y cuando nos sentimos tentados y a punto de cometer "el pecado", ¿acaso no nos sobreviene una risita transgresora que avizora el placer, y a su vez un temor bajo el peso de siglos de admoniciones religiosas?

Muerte, risa, belleza, fealdad, violencia, se encuentran presentes en un acto que ahora comienza a verse claramente, como un rompimiento del orden que el Cristianismo, mediante sus admoniciones, quiso imponer en el Occidente. En ese horizonte aparecen las figuras discordantes del Marqués de Sade y Lautréamont, como veremos. La profanación de la cópula como actividad dirigida a la procreación, (de acuerdo con la enseñanza cristiana), nos hace retornar a otro tiempo, al tiempo en que esa actividad poseía una fuerza mágica. El tantrismo hindú así lo atestigua. En gran medida la teoría de Fourier sobre las pasiones, que tanto influyera en Breton, se basa en ese principio. Breton al igual que Fourier rechazaba enfáticamente la idea cristiana del pecado original. Las pasiones para éste como para Sade, no están sometidas a un encadenamiento de leyes que parten de la idea

cristiana del ostracismo del Paraíso debido al pecado, por el contrario, las pasiones nos liberan de esas leyes condenatorias, conduciéndonos a su recuperación. Veremos que con respecto a Sade, esa felicidad cobraba otras peculiaridades ajenas a las que Fourier proponía. De todas formas, el autor del "Nuevo Mundo Amoroso", parte del principio que *La atracción apasionada constituye el impulso que nos regala la naturaleza con anterioridad a toda forma de reflexión, persistiendo a pesar de la oposición de la razón, deber o prejuicios.* El eros inserto en las pasiones distributivas que Fourier inventara, es, por tanto, una fuerza mágica que anula los anatemas de las religiones.

Bataille al describirnos la escena de la *muerte de un bisonte en Lascaux*, enfoca nuestra mirada hacia *la imagen de un hombre que se cae, que tiene el rostro de pájaro y muestra el sexo erguido. Este hombre está extendido frente a un bisonte herido, que va a morir, pero que, haciéndole frente al hombre, pierde horriblemente sus entrañas... sobre el hombre caído hay un pájaro, dibujado por el mismo trazo en la extremidad de una estaca... el bisonte y el hombre-pájaro parecen unidos por la proximidad de la muerte... ¿Qué decir esta evocación sorprendente, enterrada desde hace siglos en esa profundidad perdida, inaccesible?* Posteriormente Bataille le añadió a su interpretación otra nueva: *el tema de esta célebre pintura... sería la muerte y la expiación...* practicada por muchos pueblos primitivos después de la muerte de un animal... *el chaman expresaría al morir, la muerte del bisonte* (14). La noción del sacrificio cara a Bataille, aparece entonces ligada al sexo como acto religioso. La figura yaciente que aparece al lado del bisonte se encuentra en estado de erección, estableciendo de esa forma, una relación preferentemente mágico-erótica, la cual posee un indiscutible atractivo poético para los surrealistas.

La religiosidad primitiva al enfrentarse con sus propios tabúes, comenzó a sembrar la semilla de la transgresión. El Cristianismo, a su vez, imponiendo los suyos, *transgredió* esa transgresión primordial. Dentro de ese círculo vicioso el erotismo visto desde el punto de vista surrealista y de Bataille, funge como un arma de doble filo. Por una parte el Surrealismo ve la actividad erótica indisolublemente unida al amor-sublime, como reza la antología que Benjamin Péret le dedicara al tema. Por la otra, dejado a su propio albedrío, el erotismo se deja llevar por el *exceso*, sin cuidar mucho la santidad del objeto amado. Bataille y antes que él Sade,

practicaron el exceso, con todas las consecuencias que implica. Refiriéndose a Sade, Bataille escribió: *Hay en él un elemento de desorden, de exceso, que llega a poner en juego la vida de los que le siguen... la imaginación de Sade llevó este desorden hasta sus límites...* (15). Breton en cambio, convierte a la mujer amada en vehículo de sus profecías románticas acerca de su rol como liberadora, oponiéndose a su violación a favor de una actividad sexual inspirada por el deseo amoroso. Su punto de vista lo separa de Sade, para quien el acto sexual impulsa hasta el paroxismo, la humillación de la pareja. Pintores como Bellmer, Masson, Molinier, Svanberg o Bordese por su parte, introducen en sus respectivas obras, un ritual que los aleja de la visión bretoniana para acercarse a la de Bataille y Sade. Clovis Trouille, por la suya, realiza escenarios donde monjas, sacerdotes y otras figuras religiosas se encuentran participando en una orgía desenfrenada. Algo similar ocurre en la pieza de teatro "El Concilio del Amor" de Oscar Panizza, autor maldito ex comunicado por la iglesia y al cual Jorge Camacho le dedicara una serie de sus pinturas. De paso es interesante mencionar aquí otro ritual: el que Jean Beloit ejecutara a raíz de la exposición surrealista sobre el erotismo en 1959. En el catálogo de la misma Breton escribió un entusiasta artículo: "Al fin Jean Benoit nos brinda el gran ceremonial". Desde la aparición en total silencio y en penumbras de Benoit cubierto con toda suerte de símbolos eróticos, hasta la participación de una mujer desnuda, despojando a Benoit de sus aditamentos, para dejarlo semi-desnudo mostrando un inmenso falo, el ceremonial se desarrolló de acuerdo dentro de una atmósfera cargada de expectación. Como telón de fondo alguien recitaba el testamento de Sade. Al final Benoit tomó un hierro candente marcando en su pecho el nombre del marqués. Acto seguido, Matta hizo lo mismo. El efectismo del espectáculo, quiso reproducir un ceremonial dentro de un ambiente predispuesto intelectual y poéticamente a recibirlo, al mismo tiempo que ponía al descubierto el influjo subversivo de la obra de Sade. El impulso irresistible hacia la escenificación, tan presente en la obra y la vida del Marqués, fue lo que le brindó, a los ojos de Breton, un carácter de ceremonial.

PRESENCIA DE SADE | La tentación de violar los límites que se encuentran en el erotismo, fue practicada hasta la exacerbación por el Marqués de Sade, quien se convirtió en una de las figuras

principales del panteón surrealista. A pesar de ello, no es fácil establecer una empatía entre el divino marqués y el pensamiento de Breton. Las referencias a Sade fueron tempranas en el surrealismo, evocadas en primer lugar por Guillaume Apollinaire, quien había predicho que Sade se convertiría en una figura central del siglo XX. Pero no fue hasta que un marxista allegado al movimiento, Maurice Heine, publicara una antología de sus textos; que su nombre comenzó a relucir. Posteriormente otro surrealista y poeta Gilbert Lely, lanzó en 1962 la publicación de sus obras completas, escribiendo de paso una extensa biografía del autor de "Justina". Pero las diferencias entre lo que éste llevó a cabo con su vida y su obra, y lo que Breton se propuso, pronto se pusieron al descubierto. La mención que hace Breton de Sade en su conferencia "Características de la evolución moderna" publicada en "Los Pasos Perdidos" (16), se encuentra dentro de la evaluación que hace de Lautréamont y su influencia sobre la poesía moderna. Aunque el mito Sade comenzaba a surgir dentro del cenáculo surrealista, su relevancia como lo señala Sean Erik Fauskevag, estaba basada en que *la representación erótica la concebían los surrealistas como una revelación de lo maravilloso* (17).

Eventualmente lo que los acercó era el proyecto libertario que muchos surrealistas advirtieron en la conducta de Sade, proyecto avalado por el prestigio de sus largos años de encarcelación. Poco a poco su figura comenzó a rodearse del aura de la imaginación romántica, desdoblada sin embargo en una práctica que podría haberle repugnado a Breton. Si en la poesía surrealista el canto a la mujer amada no tiene nada de "sadista", en la pintura de Bordese, de Molinier o de Bellmer, (aquí podríamos incluir a otros pintores como Balthus o Schiele, por ejemplo), sí está sometida a una voluptuosidad que infringe su presencia de "salvadora" para convertirse en cómplice de una actividad perversa. La perversión pues separa a estos pintores de la imaginación amorosa de Breton, Eluard, Desnos, Péret, Aragon, y tantos otros poetas surrealistas que exaltaron la esencia femenina como fuente irradiante de la belleza liberadora. Desnos publicó un libro bajo el título emblemático de "La Libertad o el Amor", donde nos dice: *Tanto soñé contigo que pierdes tu realidad/ ¿Todavía hay tiempo para alcanzar ese cuerpo y besar sobre esa boca el nacimiento de la voz que quiero*? (18) mientras que Paul Eluard escribió "El Amor-La Poesía", títulos que tienen su

contrapartida en otro del poeta de tendencia surrealista Vicente Aleixandre: "La Destrucción o el Amor". El famoso poema-letanía de Breton "La Unión Libre", simboliza la ambigüedad existente en su visión surrealista de la mujer. Las analogías que hace el poeta entre cada zona erógena del cuerpo femenino, oscila entre imágenes como las siguientes: *mi mujer de axilas de marta y encinas/ de brazos de espuma de mar y de esclusa/mi mujer de senos de crisol de rubíes/mi mujer de muslos de lomo de cisne...* con otras: *mi mujer de lengua de hostia apuñalada/mi mujer de sexo de placer y de ornitorrinco/mi mujer de sexo de alga y de bombones viejos/mi mujer de ojos de leña siempre bajo el hacha...* (19). El contraste entre las diferentes analogías que Breton utiliza para describir el cuerpo de su mujer evidencia un cierto equívoco. Por una parte, la exalta con imágenes extraídas de su caudal romántico y por la otra ve su sexo como un *bombón antiguo...* imagen repulsiva que en el caso de Bataille podría haberlo incitado a la voluptuosidad: *Un zapato abandonado, un diente careado, una nariz demasiado corta, el cocinero escupiendo en la comida de sus señores, son al amor lo que la bandera es a la nacionalidad* (20). ¿Pero no había dicho Breton en otro de sus poemas que *el abrazo poético como el abrazo carnal/mientras duran/prohíben caer en la miseria del mundo*? En el amor, que es poesía y viceversa, la noción de la salvación de acuerdo con el ideal surrealista, se encuentra presente, a pesar de lo que Sade escribiera y practicara acerca del asunto. El amor posee la facultad de convertirse en una fuerza política, como la década de los sesenta proclamara en una de sus consignas: *Make love not war.*

Paul Eluard hace de la mujer y el amor el objeto de su ternura en su poemario "El Amor-La Poesía": *Te lo dije por las nubes/te lo dije por el árbol del mar/por cada ola de los pájaros en las hojas/ por las piedras del ruido/por las manos familiares/por el ojo que se torna rostro o paisaje... te lo dije por tus pensamientos por tus palabras/toda caricia toda confianza se sobreviven* (21). En estos versos como en los anteriores citados de Breton, la poesía es, como lo expresó René Char, *el amor realizado del deseo que permanece deseo.* Un caso aparte es el de Joyce Mansour cuya poesía de evidentes contenidos eróticos y violentos, se refleja en uno de sus versos: *El infierno de las mujeres nace en su cuerpo.* Su primer libro de poemas "Cris" (22) que fue saludado por Breton, marcó el tono de su voz: *Las ciegas maquinaciones de tus manos/sobre mis senos temblorosos/los movimientos lentos de tu lengua paralizada/en mis patéticas*

orejas/toda mi belleza ahogada en tus ojos sin pupilas/la muerte en tu vientre que devora mi cerebro/todo esto hace de mi una extraña creatura. La distancia entre lo que Sade se propuso y lo que Eluard y Breton cantaron es clara, pero en el caso de Joyce Mansour se hace más corta. Cuando la poetisa dice: *quiero mostrarme desnuda frente a tus ojos que cantan./ quiero que me veas gritando de placer/que mis miembros plegados bajo una carga demasiado pesada/te impulsen a cometer actos impíos...* abre otra dimensión por donde habrían de entrar los pintores ya mencionados de la mano del Marqués.

Eluard a pesar de su lirismo, le dedicó páginas a Sade llenas de elogios. En su ensayo "La Evidencia Poética" citado por Breton en su "Antología del Humor Negro" (23), nos dice: *Sade ha querido devolver al hombre civilizado la fuerza de sus instintos primitivos, ha pretendido liberar la imaginación amorosa de sus propios objetos. Ha creído que de ahí, y sólo de ahí, nacería la verdadera igualdad. Llevando la virtud su felicidad en sí misma, se ha esforzado, en nombre de todo aquello que sufre, en rebajarla y humillarla, en imponerle la suprema ley de la desdicha, contra toda ilusión, contra toda mentira...* La diferencia entre lo que aspira Eluard en su poesía, y lo que dice admirar en Sade es evidente, creando una tensión entre las aspiraciones sadistas y las surrealistas. Juan Eduardo Cirlot citando al Sade en sus "120 Journées de Sodome": *No es la tentación del libertinaje la que nos mueve, sino la idea del mal*, añadiendo que de su lectura atenta *Se desprende que su asimilación del placer sexual a la crueldad era verdadera y profundamente integrada a un sistema filosófico que podíamos reducir a varios puntos: materialismo absoluto, pesimismo, pluralismo exacerbado.* (24).

Lo segundo, el pesimismo, es incompatible con la aspiración surrealista de liberación a través de la poesía y del amor. Sade podrá representar una insurrección contra un sistema de origen cristiano, que coarta la imaginación sexual, pero al hacerlo cae en un nihilismo promovido por el mero goce de la crueldad. Los románticos y posteriormente los surrealistas, reconocieron en el amor sublime la cristalización del deseo en el cuerpo de la amada (siguiendo en algo la idea de Stendhal), cuerpo que lejos de ser una cárcel del espíritu, es también el espíritu hecho carne. La serie de fotos/collages que Floriano Martins ha ido realizando promueve un espacio erótico, donde el cuerpo femenino se manifiesta como anunciador de una realidad que subvierte el contenido nihilista en

Sade. En las esculturas de Virginia Tentindo, observamos también la integración de la gestualidad erótica, en algunos casos asumiendo una hibridez con figuras mitológicas, unida a lo más constante de la tradición surrealista de brindarle al eros su función de *conocimiento* que la tradición hebrea llevó a los relatos bíblicos.

Es posible que tanto Breton como otros surrealistas hayan continuado en la dirección iniciada por Freud de distinguir entre la sexualidad normal y la depravada, cuyo inventario ya Havelock Ellis había iniciado en el siglo XIX. Breton rechazaba el homosexualismo con vehemencia y en ese sentido continuó dentro de la línea freudiana que lo veía como una conducta atípica (perversa) para obtener el placer sexual. De nuevo habría que consultar las diferentes respuestas de los surrealistas a la encuesta sobre la sexualidad, llevada a cabo en la "Revolution Surrealiste". El principio del placer que tiene como fin alcanzar la felicidad evitando el desplacer de acuerdo con Freud, se diferencia del que Sade se propuso, acercándose al que Breton situara como centro de su utopía. La utopía de Sade se encuentra más bien en el desorden que rompe con la coherencia que Breton ve en la figura amada. Por otra parte, la utopía de Sade parece una coreografía minuciosamente concebida dentro de una estructura racionalista. Para Sade de acuerdo con Roland Barthes: *sólo hay erótica si se* razona el crimen, (25). Una lectura de los "120 Dias de Gomorra" le dará la razón.

Entre el desorden y la coherencia se extiende un terreno que fue labrado por el Cristianismo, quien vio en lo segundo una condición para que aparezca la belleza. El desorden (que es el dominio del diablo), es lo contrario de lo hermoso, porque rompe con la estética de la proporción, en eso todos los teólogos concuerdan. Si podemos percibir en la obra de Sade una autosatisfacción, es porque se encuentra basada en la conciencia que está practicando el crimen, que incita al desorden. Creo que en ese sentido Sade se encuentra dentro de una línea de autores como Pietro Aretino, que en pleno Renacimiento, rompió con la interpretación cristiana (representada en cuadros como las anunciaciones), a favor de una visión pagana de lo sexual. En sus famosos sonetos "Los 16 Placeres", la descripción orgiástica del acto sexual alcanza una expresividad que posteriormente Sade asumió en sus obras. Las ilustraciones que Giulio Romano hiciera para esos sonetos así lo

atestiguan. Carlos Enríquez en Cuba siguiendo la línea del grabador renacentista, realizó una serie de dibujos con el mismo tema, que hubiesen sido objeto de la admiración de los surrealistas. Sade, para satisfacción de éstos, rompe radicalmente con la tradición cristiana, como lo hicieran el Aretino o numerosos pintores renacentistas, los cuales comenzaron a introducir espectáculos paganos en cuadros con temas bíblicos. Bataille pudo entonces decir lo siguiente de Sade: *excluyéndose de la humanidad, Sade sólo tuvo en su larga vida una ocupación, que decididamente se apoderó de él, la de enumerar hasta el agotamiento, las posibilidades de destruir los seres humanos, y gozar con el pensamiento de su muerte y de su sufrimiento* (26). Breton y los demás surrealistas no llegaron a tanto, apartándose de ese legado "sadista", para elaborar una imagen mítica del autor de "Justina", que les proporcionó una base para elaborar su teoría de la rebelión.

LAUTRÉAMONT | La estrella del famoso conde de origen uruguayo, nunca se ha apagado en la constelación surrealista. La lectura de sus "Cantos" conserva aún un carácter inquietante a pesar de su estilo declamatorio, muy afín al romanticismo del siglo XIX. Además de la trama, que ha estado sujeta a numerosas interpretaciones, dos aspectos de su obra relucen en la misma: su violencia erótica y su bestiario. Sobre lo primero haremos mención en este trabajo. Como bien nos dice Aldo Pellegrini en su introducción a las obras completas de Lautréamont (27) *Todo el libro consiste fundamentalmente en un relato de la lucha de Maldoror con Dios.* En efecto nada más contrario a la complacencia divina con su creación, según nos relata el Génesis, que las descripciones escatológicas que Lautréamont pone en boca de Maldoror. Los puntos claves que visualiza en las mismas, se encuentran centrados en actos de una violencia que sobrepasan en algunos casos a los de Sade. Esa violencia es impulsada por un eros que sirve de imán al vicio y al ensañamiento contra los seres que Maldoror va encontrando en sus andanzas. La fuerza del erotismo en Lautréamont es destructiva como nos dice Maurice Blanchot en su obra "Sade et Lautréamont" (28). De ahí se deriva una concepción pesimista de la condición humana que contrasta con la que Breton poseía. La rebeldía de Lautréamont, que los surrealistas valoran al mismo nivel que la de Sade, contiene sin embargo algunos elementos banales, de acuerdo

con lo expuesto por Albert Camus en su libro "El Hombre Rebelde", libro que los surrealistas consideraron como un ultraje a su memoria. Esto hace que Lautréamont se haya convertido en un personaje controvertido, desdoblado en ese Maldoror de su invención, que como un ángel exterminador anduvo vagando por las aguas primordiales. Veamos, canto por canto, algunos ejemplos donde eros y violencia se dan de la mano.

Después de ponernos sobre aviso acerca de sus intenciones, Maldoror entra de lleno en su mundo desapacible, *¡Quién lo hubiera dicho!, cuando besaba a un pequeñuelo de cara rosada, sentía el deseo de rebanarle las mejillas con una navaja* (29)... *¿No puede el genio aliarse con la crueldad en los secretos designios de la Providencia?* (30)... *Hice un pacto con la prostitución para sembrar el desorden en la familia...* (31)... *Una noche se encaminó al cementerio, y los adolescentes que encuentran placer en la violación de bellas mujeres recién fallecidas...* (32). El telón que levanta el Primer Canto va a mostrarnos la trama que continuará en los siguientes donde la incontinencia de las perversiones irá cobrando más intensidad. En el Segundo canto el Creador que ejercía el poder *sobre un trono formado de excrementos humanos y de oro* (la relación con la alquimia se hace obvia, como podemos leer en los sueños que Jung relata en sus memorias), *tenía en la mano el tronco podrido de un hombre muerto y lo llevaba alternativamente de los ojos a la nariz y de la nariz a la boca: una vez en la boca, puede adivinarse qué hacía...* La imagen nos recuerda los emblemas alquímicos que representan a Saturno devorando a sus hijos. El relato continúa describiendo el banquete divino con cabezas, pies bañados de sangre, hasta exclamar: *Os he creado, por lo tanto, tengo el derecho a hacer con vosotros lo que quiera... os hago sufrir para mi propio placer...* (33). Este Dios sádico deshace la bondad de su creación, devorando pues como Saturno, a sus propios hijos. El relato prosigue hasta que sucede la primera de las dos cópulas que sobrepasan la imaginación del Marqués. El piojo *de pupilas contraídas* aparece como un animal infernal al cual Maldoror no puede resistirse, desatando un impulso lujurioso: *Saqué un piojo hembra de la cabellera de la humanidad. Me han visto acostarme con ella por tres noches consecutivas, y luego la eché en el foso. La fecundación humana, que hubiera sido nula en casos parecidos, fue aceptada esta vez por la fatalidad, y al cabo de algunos días, millares de monstruos, bullendo en una maraña compacta de materia, surgieron a la luz* (34)... *Si la tierra estuviera cubierta de piojos*

como granos de arena la orilla del mar, la raza humana sería aniquilada, presa de terribles dolores. ¡Qué espectáculo! ¡Y yo, con cara de ángel, inmóvil en los aires, para presenciarlo! (35). De ese animal inmundo, pasamos al tiburón, rey de las aguas. Aquí se produce entonces el segundo encuentro erótico. Maldoror se enfrenta al tiburón hembra y *de pronto, sin ningún esfuerzo, se dejaron caer el uno sobre el otro como dos amantes... los deseos carnales siguieron de cerca esa demostración amistosa. Dos muslos inquietos se adherían fuertemente a la piel viscosa del monstruo como dos sanguijuelas, y los brazos y las aletas se entrelazaban alrededor del cuerpo del objeto querido al que rodeaban con amor... transportados por una corriente submarina como en una cuna, rodando sobre sí mismos hacia las profundidades abismales, se unieron en un acoplamiento prolongado, casto y horroroso... ¡Por fin había encontrado alguien que se me pareciera!... ¡En adelante ya no estaría solo en la vida!... ¡Ella tenía las mismas ideas que yo!... ¡Me encontraba frente a mi primer amor!* (36). Ese tránsito entre el minúsculo insecto y el inmenso pez, ambos de apetito insaciable, que le despiertan a Maldoror sus deseos lascivos, no aparece en la concepción surrealista del amor. Ni siquiera Sade se atrevió a tanto. En el Canto tercero Maldoror paseando con su bulldog *Ve a una chiquilla que duerme a la sombra de un plátano: la confunde al principio con una rosa. No podría decirse qué fue lo primero que surgió en su espíritu, si la visión de aquella niña o la resolución que tomó al verla. Se desnudó rápidamente, como un hombre que sabe lo que quiere. Desnudo como una piedra se arroja sobre el cuerpo de la niña y le levanta el vestido para cometer un atentado al pudor...* Después de haberlo cometido *... ordena al bulldog que estrangule con la presión de sus quijadas a la niña sangrante... El cumplimiento de esta orden pudo parecer severo al bulldog. Creyó que le exigían lo que ya se había realizado, y se limitó, ese lobo de hocico monstruoso, a violar a su vez la virginidad de la niña delicada* (37). Aparece aquí la bestia cómplice de un acto de pedofilia, como el mismo bulldog que Jean Benoit, reprodujera con sobrecogedora veracidad en una de sus esculturas/objetos. El desmembramiento de la niña por el animal, que esparce sus órganos por los suelos, es la culminación de sus deseos lúbricos. La mujer-niña o mujer-hada que Breton cantara, o la Sofía de Novalis, nunca podrían haber sido objeto de semejante transgresión. La violación de su pureza hubiese trastornado el

orden de una belleza, que constituye uno de los pilares sobre el cual se erige la cosmovisión surrealista.

Canto cuarto. El hombre, la piedra o el árbol que lo comienza termina convirtiéndose en un ser repugnante: *Soy sucio. Los piojos me roen. Los cerdos vomitan al mirarme. Las costras y las escaras de la lepra han convertido en escamosa mi piel cubierta de pus amarillento... bajo mi axila izquierda una familia de sapos ha fijado su residencia... una víbora maligna ha devorado mi verga para tomar su lugar... dos pequeños erizos que no crecen más, arrojaron a un perro, que no los rehusó, el contenido de mis testículos... el ano ha quedado obstruido por un cangrejo...* (38). Artaud pudo haberse sentido cerca de esa descripción que degenera la imagen del cuerpo en una enfermedad inmortal. ¿Es posible, como ya se había preguntado acerca de Bataille, hacer el amor con semejante creatura? En el Canto siguiente continua conjurando su bestiario repulsivo, cómplice de sus libertinajes, para entrar en el tema tabú: el homosexualismo: *¡Oh pederastas incomprensibles!, no seré yo el que lance denuestos contra vuestra gran degradación; no seré yo el que acuda para arrojar el desprecio en vuestro ano infundibuliforme... Basta con que las enfermedades vergonzosas y casi incurables que os asedian lleven consigo su infaltable castigo* (39), Prosiguiendo entonces para decirnos: *¡Oh! si en lugar de ser un infierno, el universo no hubiera sido más que un inmenso ano celeste, observad el ademán que hago en el lugar de mi bajo vientre: sí, yo hubiera hundido mi verga a través de su esfínter sangrante, destrozando con mis movimientos impetuosos las propias paredes de su recinto.* (40). Ante un espectáculo como éste, el Creador no parece desatar sus iras pues *en una noche de invierno... mientras el cierzo silbaba sobre los abetos, el Creador abrió su puerta en medio de las tinieblas, e hizo entrar a un pederasta.* (41) ¿Lo hubiese hecho Breton? El próximo canto —el sexto— no nos ofrece escenas eróticas, aunque la aparición de cangrejos y otras alimañas no faltan. En este canto abundan los *bellos como* que serán objeto de estudio en otros ensayos.

El Conde pues se sitúa dentro de una línea trazada por el Marqués, pero dándole otro contenido. Los cantos prosiguen, más bien, la línea de las novelas góticas iniciada por Horace Walpole en su "Castillo de Otranto" en 1764 estudiadas magistralmente por Annie Lebrun en su libro "Les Chateaux de la Subversion". A partir de esa obra se sucedieron otras que influyeron en el surrealismo, sobre todo en Breton: "el Monje" de Matthew G. Lewis (1796), Mary

Shelley: "Frankestein" (1818), Charles Robert Maturin: "Melmoth" (1820), (sobre el cual Breton escribió un ensayo), Edgar Allan Poe "La caída de la Casa Usher" (1839), Robert Louis Stevenson: "El Extraño Caso de Doctor Jekyll y Mr. Hyde" (1886), Bram Stoker: "Dracula" (1897). Si en muchas de estas novelas las orgias y las apariciones ocurren en recintos en su mayoría cerrados, Maldoror realiza las suyas al descampado, dentro de las aguas y fuera de ellas, rodeado por un bestiario infernal. Mientras que Lautréamont desataba su monstruo sobre la faz de la tierra, Maria Shelley le dio vida al suyo haciendo lo mismo. Frankestein otro híbrido de la imaginación romántica, retó la idea de la creación del hombre a lo divino, matando a una niña. Maldoror se rebeló contra su creador, no llegándolo a asesinar como años más tarde una muchedumbre lo hiciera frente a Nietszche, mientras un loco se preguntaba sobre las ceremonias que habrían de ocurrir después de su muerte. Breton en medio de estos aquelarres optó, sin embargo, por un amor que trascendía las perversiones, para hacer del mismo un poder de liberación, mediante sus propias ceremonias. Paradójicamente dos de las figuras tutelares del surrealismo, Sade y Lautréamont plantearon una noción de la existencia contra la cual los surrealistas se rebelaron. El libertinaje que ambos practicaron, no fue la libertad que ellos intentaron alcanzar.

BELLMER, BORDESE, MASSON, MOLINIER, SVANBERG | De los cinco pintores mencionados, cuatro estuvieron cercanos al círculo de Breton: André Masson (1896-1987) Hans Bellmer (1902-1975), Pierre Molinier (1900-1976), y Max Walter Svanberg (1912-1994), mientras que Marcelo Bordese (1962-) se ha mantenido cerca de los grupos surrealistas argentinos. Masson fue el que tuvo relaciones más cercanas (y a la vez conflictivas) con Breton, hasta alejarse definitivamente del grupo con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. En medio de idas y venidas, fue madurando su amistad y colaboración con Bataille y con otros surrealistas disidentes como Michel Leiris, cuando editara en 1930 la revista "Documents". En 1936 Bataille fundó otra junto con Masson, "Acephale**",** diseñando el emblema de la portada: un hombre decapitado cuya cabeza enmascara su sexo. Nada de esto impidió que Breton escribiera sobre él con la penetración poética propia de sus ensayos. Bellmer no perteneció al círculo interior de Breton, y este poeta no escribió un ensayo sobre él, aunque sí fue invitado a

participar en numerosas exhibiciones del grupo, desde sus primeros contactos a partir de la década de los treinta. La portada del número cuatro de la revista "L'Surrealisme Meme" (primavera de 1958), reproduce la foto de un objeto de su confección: el dorso de Unica Zurn envuelto en una sábana amarrada con sogas. Por otra parte tampoco mantuvo una relación estrecha con Bataille, aunque ilustrara su obra "La Historia del Ojo" con unos magníficos grabados. Bellmer sin embargo, junto a su compañera la también pintora y escritora Unica Zurn (que padecía de esquizofrenia y terminó suicidándose), siempre fue considerado como un surrealista, y así aparece en todos las historias de ese movimiento. Pierre Molinier entró en contacto con Breton en 1955 quien lo exhibió en la galería "L'Etoile Scelée". Después de haber pertenecido al grupo Imaginista cercano a CoBrA, Max Walter Svanberg fue descubierto por los surrealistas. En 1955 también exhibió en "L'Etoile Scelée" y la revista "Medium" le dedicó su número 3. Por último, Marcelo Bordese ha participado en varias exposiciones de corte surrealista, y en más de una ocasión, los críticos han señalado su identificación con la obra de Bataille, Sade y Bellmer.

¿Cuál es la conexión de estos cinco pintores con el Surrealismo, Bataille, Lautréamont y Sade? Creo que comparten cada uno a su manera, su carácter convulsivo bajo la óptica de la *evidencia surrealista*. Explorando dimensiones enunciadas por Breton, los cinco se aprovecharon de la libertad que brindó el surrealismo para redimir las represiones encerradas en el inconsciente. La atracción que ejercieran Bataille, Lautréamont y Sade sobre sus respectivas obras, confirma la fuerza con que estos pintores crearon un escenario donde las pasiones pudieran expresarse sin inhibiciones. Sus obras ponen en movimiento el mecanismo de la transgresión, utilizando imágenes visuales cargadas de agresividad. Las escenas de sacrificio relatadas en los tres autores, y llevadas a la imagen por los pintores mencionados, nos remiten a la íntima relación existente entre la sexualidad y la violencia. En algunos de sus cuadros, un cierto espectáculo carnavalesco que rompe con las prohibiciones establecidas, posee sus raíces en los ritos paganos. Sabemos, por ejemplo, que durante toda la Edad Media se ofrecía una misa por los días de Pentecostés, llamada la "Misa del Burro", donde los creyentes rebuznaban, leían los Evangelios al revés, y se

tiraban pedos. La violación de las buenas costumbres y el desenfreno que le sigue, representa pues una fuente donde "mana y corre" (pero en dirección opuesta a la que San Juan de la Cruz le brindara), la savia que va a alimentar la concepción del mundo que Bataille, Lautréamont y Sade poseían, concepción que encontró su contrapartida plástica en Bellmer, Masson, Molinier, Svanberg y Bordese.

La profanación de todo lo sagrado puede transformarse a su vez, en una ceremonia sagrada. En la pintura, objetos y fotos de Bellmer vemos un desmembramiento metódico del cuerpo humano, como posible reminiscencia del mito de Isis y Osiris. En Masson, Molinier y Svanberg el furor se apodera de sus personajes. En Bordese ese mismo furor adquiere la dimensión de un realismo grotesco y en una especie de teratología portentosa. Los cinco practicaron, por tanto, una liturgia sobre el cuerpo humano que parece oficiada siguiendo los dictados de los tres autores mencionados. Esas constantes deformaciones del cuerpo, y la sensación de voluptuosidad que las acompañan, van más allá de lo físico, para penetrar en otras zonas del espíritu donde se produce una transformación contraria al orden cristiano que sanciona la congruencia entre las cosas. Vale la pena mencionar aquí que la imaginería que los alquimistas utilizaban para describir el proceso de la obra, conlleva también escenas de erotismo, violencia y desmembramiento. En la "Atalanta Fulgiens" de Michel Maier, en el "Rosarium Philosophorum" o en el "Splendor Solis" muestran que durante el proceso de la obra, es necesario el acoplamiento o el descuartizamiento para lograrla.

BELLMER | El importante libro de Pierre Dourthe dedicado a Hans Bellmer (42) se abre con las siguientes palabras: *Las múltiples figuras del deseo organizan el universo obsesivo de Hans Bellmer. Cada representación está sometida a una violencia sin freno bajo el efecto de la cual toda distinción entre lo real y lo imaginario desaparece. De esa forma se abre un territorio donde lidian y se superponen lo posible y lo inconcebible, definiendo el conocimiento del objeto del deseo, en una actualización que confronta el ser al desastre...* Bellmer, por tanto, desarticula y recombina los diferentes elementos de la anatomía para crear una imagen surgida de su líbido. No fue por gusto que se fijara en el célebre ensayo de Kleist sobre las marionetas para ilustrarlo. En "La Poupée" (las fotos

coloreadas a la mano, fueron publicadas en Francia con unos textos de Paul Eluard), Bellmer desmonta una muñeca para crear una nueva geometría corporal. La primera iluminación se produjo para él, cuando supo que Kokoshka a raíz de su crisis con Alma Mahler, le pidió a la creadora de muñecas Hermine Moos, la confección de una de tamaño natural, para guardarla como un fetiche. Me pregunto si Bellmer supo que René Descartes había hecho algo similar, guardando su muñeca en un baúl que siempre llevaba consigo. Las detalladas instrucciones que Kokoshka escribiera acerca de los distintos elementos que habrían de formarla, impactó la imaginación de este pintor. La segunda iluminación se produjo tras haber asistido a una representación de los cuentos de Hoffmann, donde aparece la muñeca Coppelia. Pero a diferencia de Hoffman, Bellmer la toma como modelo para ir desmontando minuciosamente las distintas partes de su cuerpo, develando en ese desmembramiento el origen de una lascivia agresiva. El hechizo erótico del cuerpo se inserta pues, dentro de un acto puramente provocador. Por otra parte, la obra de Bellmer proviene de la atracción que los personajes sometidos a toda suerte de desfiguraciones, pintados por Hans Baldung Grien, Matthias Grunewald, o Lucas Cranach ejercieron sobre su imaginación. En un cuadro de este último "Hércules y Anteo" (1520-30) ambos personajes en contraposto se funden en una sola figura, creando un escenario erótico y violento. Veremos que por otras vías Marcelo Bordese o Pierre Molinier también llegan a beber de esas fuentes, donde la figura humana se encuentra sometida a distorciones alucinantes.

La muñeca de Bellmer formó parte de los íconos surrealistas. Tanto esa muñeca como sus grabados, dibujos y pinturas, pertenecían al mundo de Bataille y Sade. Bellmer ilustró a Bataille con una imaginación desencarnada, siguiendo minuciosamente los libertinajes sexuales que este autor describiera en su "Historia del Ojo" y "Madame Edwarda". En 1944 Bellmer compuso seis aguafuertes para **"**La Historia del Ojo**"**. La precisión de los mismos contiene un doble elemento: el primero realista y el segundo imaginario. De la combinación entre ambos, se derivan efectos degradantes, como el que reproduce la manía de uno de sus personajes, Simone, de aplastar huevos con su culo. Aquí la imaginación surrealista da rienda suelta a un tratamiento de las formas que terminan evocando escenas de placer sexual presentes

en todas las viejas culturas. Cada trazo de Bellmer prosigue ese recorrido buscando el centro de gravedad del sexo que excita su imaginación de "Voyeur". En sus "Etant Donneés" sorprendemos cómo también Duchamp nos incita a ver a través de un resquicio un escenario diseñado a excitar la imaginación erótica.

Los cambios a los cuales Bellmer sometió el cuerpo femenino, creó una identidad equívoca del mismo. Sus imágenes múltiples se reflejan simultáneamente en zonas corporales, como en uno de sus grabados donde aparecen rostros superpuestos a una nalga. En otro un falo en erección surge de la vulva de una adolescente, estableciéndose un diálogo obsceno entre los dos. Los dibujos de Bellmer crean una analogía perversa entre el cuerpo masculino y el femenino. Esos personajes hermafroditas de Bellmer, junto con otros andróginos de su invención, se insertan dentro de la aspiración surrealista de raíz hermética, de la "unidad de los contrarios", figurados en numerosos emblemas de los alquimistas. El impacto que producen todas esas imágenes, proviene de una línea de pensamiento cuyo origen se encuentra tanto en su personalidad turbada, como en las fuentes mencionadas donde encuentra su inspiración.

En la "Historia del Ojo" Bataille hace la siguiente descripción de la Vía Láctea: *extraño agujero de esperma astral a través de la bóveda craneana de las constelaciones*, que nos trae a la memoria el coito de Maldoror con el planeta. Además de sus referencias alquímicas, la versión de Bataille corresponde a una cosmología erótica que transforma la naturaleza en un delirio sexual. Pero mientras que Bataille, Lautréamont, Sade y pintores como Masson, hacen de la naturaleza un cómplice de sus apetitos sexuales, Breton la contempla como inspiradora del amor: *La naturaleza sólo está sujeta a iluminarme o apagarse, a servirme o perjudicarme en la medida en que para mí se levantan o menguan las llamas de una hoguera que es el amor, el único amor, el de* un *ser* (43). Masson utilizará esa cosmología trayéndola a la tierra. Sade por su parte, se excitó en su "Justina", frente a las lavas de los volcanes, viéndolas como eyaculaciones telúricas. Lautréamont la hizo partícipe de las andanzas lujuriosas de Maldoror. Algo distinto, sin embargo, sintió Breton frente al volcán Teide cuando describiera su experiencia en el "Amor Loco". Un pansexualismo recorre pues la obra de Bellmer quien somete la figura humana a una constelación de zonas erógenas, donde vulvas,

falos, senos, y nalgas se amalgaman entre sí para conformar su onirismo erótico.

La atracción que Sade ejerciera sobre Bellmer fue el corolario lógico de sus pasiones eróticas. Del "ojo anal" de Bataille pasamos a los orificios fecales de Sade y su idea de la suciedad (y de lo sagrado) como desorden, y de éstas entramos en el panorama degradante de Lautréamont. Antes de tomar contacto oficial con los surrealistas, ya Bellmer había mostrado interés por la obra de Sade a principios de los años 30. Sus ilustraciones a los "120 Journées de Sodome" representan en su caso, el ápice de una larga labor como ilustrador que marcó su obra. Todas las imágenes que realizó en torno al Marqués, constituyen un abigarramiento de formas que juegan depravadamente entre sí. Los grabados titulados "A Sade" compuestos en 1961, poseen esa cualidad desconcertante que significa la desaparición de una forma en otra, creando una nueva aún más agresiva y grotesca. Con anterioridad en 1955 había ilustrado el "Jules Cesar" de Joyce Mansour con cinco grabados que de acuerdo con Pierre Dourthe (44), representan una perfecta *equivalencia entre las zonas erógenas, tema central de su arte y de la obra de Sade.* Para Bellmer, como para Sade, el cuerpo era sencillamente un objeto proclive a ser compuesto y descompuesto tantas veces como el deseo lo pidiera. Las auto penetraciones y felaciones, van más allá de lo usualmente practicable, como podemos ver en las extraordinarias imágenes esculpidas en las fachadas de los templos hindúes. La sexualidad pues se extralimita físicamente al querer transcenderse en la imaginación.

ANDRE MASSON | André Masson fue durante dos etapas específicas 1923-29 y 1936-43, uno de los pintores centrales del surrealismo. De entrada, practicó el automatismo directamente en sus dibujos. Max Ernst por su parte, había explorado esa técnica mediante su observación de los diseños que se producen en la hoja de un árbol, o en un pedazo de madera. Pero Masson le imprimió al automatismo una dinámica que estaba implícita en su gestualidad como dibujante. Masson mantuvo estrechas relaciones con Bataille, Leiris y George Limbour quienes habían tomado rumbo aparte como resultado de sus desavenencias con Breton. Uno de sus desacuerdos con el poeta tuvo que ver con la afición que Masson siempre sintió por la filosofía de Nietszche, filósofo también

allegado a Bataille, cuya distinción entre lo apolíneo y lo dionisíaco fue una de las claves de su pensamiento. Desde temprana fecha a partir de su establecimiento en Paris en 1920, Masson comenzó a trabajar con las fuerzas primordiales que Freud había designado como Eros y Tanatos. Breton lo acoge entonces en el seno de su grupo, convirtiéndose en perspicaz comentador de su pintura. Pero a medida que fue alejándose de las actividades surrealistas, se acercó a Bataille y Leiris, cuyo interés por la mitología y la etnología era compartido por él. De esa relación surgen una serie de dibujos como **"**Masacres", "Los Sacrificios", "La Mitología del Ser" y "Mitología de la Naturaleza". El complejo simbolismo de los laberintos, como el de Minos, ocupará su interés durante distintos períodos de su carrera, pintando varios cuadros en torno a ese tema. La aparición del toro en la "Historia del Ojo" posee un fuerte simbolismo erótico y sado-masoquista, que Masson aprovechará para elaborar su propia mitología pictórica. Uno de los libros que ilustró sobre ese tema fue el de Michel Leiris "Miroir de la Tauromachie". Otra importante ilustración fue la que hiciera para el Canto V de los Cantos de Maldoror.

Masson vuelve a reconciliarse con Breton a fines de los 30. Ambos compartieron el viaje hacia la América desde Marsella, donde colaboró en el Tarot, que los surrealistas confeccionaron en esa ciudad. A Massón le tocó ilustrar las láminas dedicadas a Novalis y a la Religiosa Portuguesa. A su llegada a la Martinica, Masson continuó elaborando su "*mitología de la naturaleza*", con unos dibujos que reproducen una vegetación sexualizada y visionaria. Esos dibujos formaron parte de la obra que posteriormente publicara Breton en 1948 titulada "Martinique Charmeuse de Serpentes". Debemos señalar aquí que dos pintores cubanos, uno perteneciente al cónclave surrealista: Wilfredo Lam, y el otro creador de su propio surrealismo criollo, Carlos Enríquez, también sexualizaron la naturaleza caribeña con pinturas de alto contenido erótico durante esa misma época. La exaltación del paisaje americano, conjura en la obra de Masson, todos los elementos que anteriormente habían figurado en sus series de dibujos, añadiéndole otros nuevos, relacionados con los mitos de los indios americanos. Refiriéndose a sus dibujos y a la preferencia del pintor por los mitos, Michel Leiris escribió: *Sus primeros dibujos conocidos... son dibujos eróticos: abrazos edénicos anteriores al edicto de todo pensador y*

de toda regla, cuerpo a cuerpo femenino evocando cosmogonías... ¿Qué quiero decir cuando afirmo que los dibujos automáticos de Masson desembocan en los mitos? Para no abusar de este término —como a menudo se abusa de la palabra sueño— ¿no sería mejor hablar, simplemente de creación poética? (45)

La creación poética de Masson se entrelaza con la concepción surrealista de la magia y los mitos. Esa concepción era un "ars combinatoria" de elementos eróticos, maravillosos, míticos y esotéricos, sólidamente unidos entre sí. De ahí que la simpatía inicial que se estableciera entre él y Breton, se ramificó necesariamente a otros poetas y pensadores como Bataille y Leiris. Este último formó parte del grupo de la rue Blomet donde se reunían en un ambiente intelectual festivo personajes como Max Jacob, Roger Vitrac, Antonin Artaud, Robert Desnos, Georges Limbour y Joan Miró. Apartados de la férula que ejercía Breton sobre el grupo surrealista, las lecturas que se hacían iban desde Heráclito hasta Dostoyesky, pasando por Nietszche, Paracelso... y el Marqués de Sade, sobre todo su "120 Jornadas de Sodoma", libro de escasa divulgación en aquella época. Las lecturas de Masson de los textos de Sade provienen de esa atmósfera y de su amistad con Bataille y Leiris. Años más tarde, Masson evocó esa influencia cuando en un artículo publicado en "Critique" en 1963, recordó que Breton le había confesado que *George Bataille era entre todos nosotros quien se encontraba más cerca de Sade* (46).

En 1928 Masson realizó unos dibujos a lápiz basados en la *Historia del Ojo*, libro publicado por Bataille bajo el pseudónimo de Lord Auch ese mismo año. En esos dibujos algo más contenidos que las ilustraciones que Bellmer hiciera posteriormente, se descubre la manera que Masson va a tratar el tema erótico en su obra. Aunque inspirados en Bataille, la violencia del trazo que caracteriza los dibujos de Masson, nos hace pensar en los brutales y bien organizados escena— rios de las orgías de Sade. Su serie sobre las "*Masacres*" convierten el crimen colectivo en una coreografía sádica, aunque fueron en gran medida inspirados por los acontecimientos políticos que vieron nacer el auge del fascismo. Había que remontarse a las diversas versiones de las "masacres de los inocentes", pintadas por Peter Brueghel el Joven, Daniele da Voterra o Rubens, durante los siglos XVI y XVII, para encontrar escenas como éstas.

En otra serie de dibujos, aparece orinando una figura femenina cuyo cuerpo se metamorfosea en una montaña, u otra con la vulva convertida en caverna por donde penetra un hombre. La idea de sexualizar el paisaje, en este caso la piedra, se encuentra anclada en viejas creencias míticas que seguramente Masson conocía. En Francia aún se conserva la costumbre entre ciertas doncellas, de restregar su cuerpo contra una roca para adquirir la fertilidad. La fecundación de las rocas por los seres humanos era conocida en Grecia. Zeus fecunda una piedra llamada Agdos, engendrando un monstruo hermafrodita: Agditis. Un pintor de mediados del siglo XVII, Matthaus Merian, realizó paisajes antropomórficos basándose en la creencia hermética de la unión natural entre el cuerpo humano y la naturaleza. Por su parte, los surrealistas habían definido el coito como *una ceremonia fastuosa dentro de una caverna*. De ahí surge una nueva morfología, donde el erotismo actúa como un vehículo de metamorfosis entre los distintos reinos vegetales, minerales o animales. El erotismo de Masson modifica la relación que existe entre el hombre y la naturaleza a favor de una representación primitiva de la misma. La maravilla de los primitivos es que mezclan lo animal y lo vegetal, sin distinguir lo uno de lo otro, como lo ha probado el etnólogo Phillipe Desola en sus estudios sobre los indios Jíbaros del Ecuador. Masson es el maestro de las metamorfosis eróticas que logra permutar en un juego constante de formas, un ordenamiento cuya armonía no consiste en su aparente aseidad, sino en su disponibilidad para convertirse en una naturaleza surrealista.

PIERRE MOLINIER | Adam Biro y Roger Passeron en su "Dictionnaire General Du Surrealisme et de ses environs" (47), describen a Pierre Molinier como *Fetichista, trasvestista, hermafrodita, que pintaba con su propia esperma, incestuoso y necrofílico. Su pintura escandalosa, su muñeca turbada y perturbadora (como la de Bellmer), sus fotografías y su vida, retratan a un "maestro del vértigo" (Breton)*. Molinier nació un Viernes Santo lo que parece marcar una vida destinada a la blasfemia. Cuando Breton lo descubrió en 1955, escribió sobre él palabras elogiosas como éstas: *No habíamos visto aparecer el rayo en la pintura después de "La Semele" de Gustave Moreau y que puede pasar como su testamento poético, y quizás en la admirable "Puberté" de Munch. Pierre Molinier al renovar su pacto con éste, (nos obliga) a deshacernos de todas las*

costumbres y convencionalismos que rigen en nuestros días, (que nos fuerzan) a una manera de ver cada vez más sometida ciegamente a la moda. (48). De la misma forma que los dos pintores arriba mencionados nos obligan a lo mismo, la pintura de Molinier le propone al surrealismo un cambio de actitud con respecto al sexo y al cuerpo femenino en especial. Las anomalías que se producen en los aparejamientos entre las mujeres que aparecen en sus cuadros practicando actos de lesbianismo frenético, rompen con el concepto negativo del homosexualismo que Breton siempre proclamó. Molinier que introduce en algunos de sus cuadros un alfabeto de su invención, con indiscutibles referencias herméticas, se extasía en reproducir agresivamente escenas de sodomía con colores brillantes y carnales. Si en los "Jeux de la Poupée" de Bellmer el elogio de las articulaciones parecen venir de un Jerome Cardan, en Molinier el abigarramiento de las figuras las disuelve fundiéndolas en una masa compacta de cuerpos que se aglutinan en un safismo andrógino. Pintor de rituales orgásmicos e ilustrador de la poesía de Joyce Mansour, la magia erótica que se desprende de sus cuadros nos obliga a participar en el goce de unas mujeres/muñecas que juegan a ser a la vez íncubos y súcubos.

MAX WALTER SVANBERG | La pintura de Max Walter Svanberg representa otra vertiente obsesiva sobre la mujer. En el mismo año que Molinier expuso en la galería surrealista "L'Etoile Scellée", André Breton le abrió sus puertas al pintor sueco. El contraste entre ambos es evidente. Si Molinier no se detiene ante ningún prejuicio en sus representaciones de la mujer, Svanberg prefiere revestirla de un carácter más lírico. Las analogías que Breton utiliza para hablar de su pintura, evidencian su intención en crear otro tipo de fetichismo con respecto a sus ornamentadas figuras femeninas. Más cercanas a las de Moreau, las de Svanberg se transforman en pájaros, mariposas o peces, y como resultado de esas metamorfosis, surge una figura mítica en el panteón surrealista. Emmanuel Rubio en su ensayo "Androgynie et Kabbale chez Bellmer, Brauner, Molinier et Svanberg" (49), expresa que *La mujer en este pintor surrealista se encuentra sujeta a permutaciones: orejas como brazos, rodillas, pechos o nalgas transformadas en rostros, el deslizamiento erótico se apodera del conjunto del cuerpo, como lo atestigua la multiplicación de los ojos... ella es la que Breton cantaba en la "Unión Libre" el*

microsmos definitivo. La androginia también aparece en la obra de este pintor, pero con otro sentido. Emmanuel Rubio continúa diciendo al respecto: *En el cuadro de Svanberg "Chevauchée du Reve" aparecen dos doncellas de espaldas la una de la otra sobre una montura maravillosa que hace de caballo y pájaro... esta simbología astral, ese encuentro simbólico entre el sol y la luna recuerda explícitamente el combate de éstos en una de las figuras de la "Aurora Consurgens" donde montados sobre un león y un águila, el sol y la luna se enfrentan en duelo... el desliz del encuentro astral a la unión sexual, aparece descrito fácilmente en el cuadro de Svanberg. El hipogrifo nos ofrece un ojo netamente solar, como también la montura, además de su cola en forma de luna* (50). La interpretación que este autor hace del cuadro de Svanberg sitúa su pintura dentro de otro contexto. Pero aparte de las relaciones que existen entre la tradición hermética y las representaciones femeninas de Svanberg, lo que sobresale es su erotismo transfigurado en senos puntiagudos o en cuerpos zoomorfos que sugieren una fusión sexual lujuriosa. Svanberg nunca escondió lo que él llamó su "obsesión por la mujer": *La mujer representa a mis ojos un mundo superdeterminado, en donde todas mis ideas de belleza, de poesía, de agresión, en donde mi alegría de vivir y su compañero inseparable —el terror de lo efímero— la han tallado en las innumerables facetas de la nostalgia de la belleza... Ella es una visión de metamorfosis... ella se desliza entre arcos encorvados... el ojo se convierte en un pez con la forma de un huso, el iris de su ojo se ha deslizado en tanto y forma la cabeza. El pez vuelve a ser una mujer con caderas redondas, la cabeza es un sol que lentamente se libera, para de nuevo resplandecer como el retrato eterno de mi mujer* (51). El contraste entre las figuras retorcidas de Molinier y la presencia de estas mujeres-hadas al gusto de Breton, es evidente. Ambos sin embargo representan dos caras del erotismo que el surrealismo cantó como una fuerza liberadora.

MARCELO BORDESE | Al entrar en la obra de Marcelo Bordese lo primero que nos encontramos, es que, a diferencia de los otros pintores mencionados, éste *proviene sobre todo* del espíritu de Sade, aunque los rasgos de Lautréamont aparecen también en su obra. Mientras que las expresiones eróticas de Bellmer, Masson, Molinier y Svanberg se producen dentro del círculo surrealista parisino, la de Bordese surge fuera de la égida del grupo, con sus polémicas y defecciones acostumbradas. Los impulsos instintivos de Bataille o

Sade inspiraron a Bellmer y a Masson, a desarrollar un discurso erótico que se asemejaba a las obras de ambos escritores. Molinier se adentra en el mundo de Sade vía el safismo. Svanberg busca en la poesía (sus ilustraciones de las Iluminaciones de Rimbaud, fueron en ese caso, significativas), un apoyo para su canto a la mujer. Por vías distintas y asumiendo una tradición cuyas raíces pueden ser trazadas hasta la Edad Media como veremos, la pintura de Bordese aún situándose dentro de la tradición surrealista, la reinterpreta bajo otra mirada. Su pintura da la impresión que surge de Bataille y de Sade contaminada por sus alucinaciones lascivas, ocurriéndole entonces algo similar al famoso retrato de Dorian Grey, que iba desfigurándose a medida que su dueño se complacía en la maldad. En este caso la teratología de Bordese crea un espectáculo donde se realizan los actos más repulsivos. Repulsivos y atrayentes al mismo tiempo, de ahí la extraña fascinación que ejercen.

Marcelo Bordese no excluye la poesía como fundamento de su obra. Ahí están los dibujos que realizara basados en los *Poemas de la Locura* de Holderlin para confirmarlo. Pero este pintor no prosigue verso tras verso ilustrando su sentido literal, sino capturando su contenido latente. Lo mismo hace con el resto de sus pinturas, incluyendo la serie dedicada al Marqués de Sade. El surrealismo de Bordese se manifiesta en su captura de la esencia de un lenguaje erótico, para transgredirlo mediante imágenes escatológicas. Más allá de ese lenguaje aparecen sus monstruos. ¿De dónde provienen? Un breve recorrido por la Edad Media —desde el Románico hasta el Gótico tardío nos irá descubriendo una rica imaginería teratológica, (y de paso erótica), hasta llegar a lo obsceno. San Isidoro de Sevilla (560-636) en sus "Etimologías" cita al escritor romano Varron (116-27 AJ) en su capítulo dedicado a los seres prodigiosos, para quien los portentos *Nacen contra la ley de la naturaleza* (52). En el caso de la pintura de Bordese, las leyes que rigen el ideal de una armonía natural, son infringidas a favor de un delirante espectáculo que niega las leyes naturales.

La idea del *portentum* sienta las bases para la definición de lo monstruoso que habrá de adoptar el Cristianismo. El hecho de ir contra las leyes de la naturaleza estimula el prodigio de lo maravilloso. Dentro de ese cuadro conceptual, la Edad Media comenzó a reproducir a los monstruos como seres que amenazaban el orden, al establecer un sistema que distorsionaba la realidad

creada a la ima— gen y semejanza de Dios. De ahí que todo ser deforme estaba destinado a entrar en la órbita de Satán y fuera del dominio natural, deviniendo símbolo del mal. Las iglesias, conventos y catedrales medievales se ornaron pues con imágenes de seres monstruosos, muchos de los cuales adoptaban posturas grotescas y obscenas.

No es necesario ir más lejos para darnos cuenta que entramos en el dominio de los autores y pintores citados, y en especial en la obra de Marcelo Bordese. Este pintor también busca su apoyo en la poesía como lo atestiguan sus magníficas ilustraciones a los "Poemas de la Locura" de Holderlin llevando hasta el paroxismo las consecuencias que se desprenden de los mundos inventados por Bataille y Sade. Prosiguiendo por esa ruta le ha sido fácil a través de su recorrido, encontrar otros pintores que continuaron reproduciendo la teratología escatológica de los artistas medioevales. A las escenas de masacres que hemos mencionado con respecto a Masson o las obras de Hans Baldung Grien y de Brueghel relacionados con Bellmer, habría que añadir otras. Las distintas versiones de las "Tentaciones de San Antonio" tan comunes durante el siglo XVI, los cuadros visionarios de Bosch o el cuadro "La Justicia de Cambises" del flamenco Gheeraert David, donde aparece un condenado durante el proceso de ser desollado en vivo, pertenecen a la línea de sus antepasados, encontrándose dentro de la concepción de Bataille. Esos mundos pesadillescos encuentran un buen intérprete en los cuadros de Bordese donde mezclados a monstruos, personajes ictifálicos, vulvas y partes cercenadas de cuerpos, leemos formularios herméticos, acercándose de esa manera a los alfabetos cabalísticos de Molinier. Dentro de esa corriente Marcelo Bordese teje su imaginería, renovando de paso la del surrealismo.

NOTAS

1.— Les Editions du Minuit, Paris, 1959. Existe traducción al español por Maria Paula Sarrazin, Ediciones Tusquet, Barcelona 1993, la cual tomamos como referencia.
2.— Catálogo de la Exposición "Boite Alerte" Galerie Cordier, Paris, 1959.
3.— Ibid.
4.— Ibid.
5.— Editorial Cristiandad, Madrid, 1978, Traducción de J. Valiente Malla.
6.— "La Revolution Surrealiste", *Reserches sur la Sexualité* No. 11.

7.— "El Erotismo" ibid.
8.— Ibid.
9.— George Bataille: "Les Larmes D'Eros", J. J Pauvert Editions, Paris 1961.
10.— Citado en Gilles Mayne "Eroticism in George Bataille and Henry Miller," Summa Pubications, Birmingham, Alabama, 1993.
11.— 'Las Lágrimas de Eros" Ediciones Signos, Córdoba, Argentina 1968, varios traductores.
12.— Ibid.
13.— Puede buscarse bajo el nombre del autor en el Internet.
14.— "Las Lágrimas de Eros", Ibid.
15.— George Bataille, "La Literatura y el Mal", Taurus Ediciones, Madrid, 1959. Traducción de José Vila Selma.
16.— "Los Pasos Perdidos" Alianza Editorial, Madrid, 1972. Versión de Miguel Veyrat.
17.— "Sade Dans le Surrealisme", Editions Privat, Toulouse.
18.— Tomado de Aldo Pellegrini: "Antología de la Poesía surrealista", Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.
19.— André Breton "Poemas" Visor, Madrid, 1978 edición bilingüe, versión de Manuel Alvarez Ortega.
20.— George Bataille: "El Ojo Pineal", ediciones Pre-Textos, Valencia, 1979. Traducción M. Arranz Lázaro.
21.— Paul Éluard "Poemas" Plaza y Janés Editores, Edición bilingüe, versión de Jorge Urrutia.
22.— Andre Breton "Antología del Humor Negro" artículo sobre Sade, Pag. 34, Ediciones Anagrama, Barcelona 1966, traducción de Joaquín Jordá.
23.— Incluido en "Prose et Poesie", Actes du Sud, Paris, 1991.
24.— Juan Eduardo Cirlot: "Introducción al Surrealismo", Revista de Occidente, Madrid, 1951.
25.— Roland Barthes "Sade, Fourier, Loyola", Cátedra, Madrid, 1997, traducción de Alicia Martorell.
26.— George Bataille, "La literatura y el Mal" ibid.
27.— Conde de Lautréamont "Obras Completas" Traducción y prólogo de Aldo Pellegrini, Editorial Argonauta, 2007, Buenos Aires.
28.— Maurice Blanchot, "Les Editions de Minuit" Paris, 1949.
29.— Lautréamont op. Cit.
30.— hasta 41.— Ibid.
42.— Pierre Dourhte: "Bellmer, le principe de perversion". Jean Pierre Faur, editeur, Paris, 1999.
43.— André Breton "El Amor Loco" Editorial Joaquín Mortiz, México 1967. Traducción de Agustí Bartra.
44.— Pierre Dourthe Ibid.
45.— Michel Leiris introducción al libro "Massacres et autres Dessins", Harmann Editeurs, París, 1971.

46.— Incluido en "André Masson: Le Rebelle du Surrealisme", Harmann Editeurs, Paris, 1976.
47.— Presses Universitaires de France, Paris, 1982.
48.— "Le Surrealisme et la Peinture", Gallimard, Paris, 1965.
49.— Publicado en 'Melusine" No. XXVI "Metamorphose", Collection L'Age d'Homme". Laussane, 2006.
50.— Ibid.
51.— Tomado de "La Mujer" Actas Surrealistas, traducción de Braulio Arenas, Santiago de Chile, Editorial Nacimiento, 1974. Le debo a Oscar Jairo González este dato.
52.— San Isidoro de Sevilla, "Etimologías", Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

EDUARDO BRAVO PEZOA | *Cartas a* Madre-Tiniebla —
Correspondencia entre Enrique Gómez-Correa y Ludwig Zeller (1974-1978)

Fue en 1974 cuando Enrique Gómez-Correa le envía a Ludwig Zeller, a su vez en Ontario, Canadá, un cuaderno escolar de 44 páginas manuscrito en lápiz pasta azul con el poema *Madre-Tiniebla*. Una ofrenda de modestia que Zeller recibe expectante. La intención de Gómez-Correa de publicar en inglés *Mother Darkness*, comenzaba así a tomar forma.

A decir de Stefan Baciu Enrique Gómez-Correa es uno de los escritores más relevantes de la generación surrealista latinoamericana formada intelectual e ideológicamente en la antesala de la Segunda Guerra Mundial.

Gómez-Correa nace en Talca, al sur de Santiago, en el centro de Chile, el 15 de agosto de 1915 y fallece a los 79 años en la capital del país el 27 de julio de 1995.

En Talca, ciudad volcánica, que en voz araucana significa Trueno, es donde asiste al primer terremoto de su vida en 1928 y cuatro años más tarde a la erupción del volcán Quizapu. Así como al poeta Gonzalo Rojas lo marca el relámpago, a Gómez-Correa lo sellan los terremotos y la violencia telúrica, tanto estética como material.

Poeta, abogado, diplomático, estudió en el Liceo de Talca donde trabó amistad con Braulio Arenas y Teófilo Cid y juntos fundarán La Mandrágora. Del liceo egresa en 1932 a la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Los sucesos políticos y poéticos se desplazan con rapidez en Santiago. Antes había sido editor en el Liceo de la revista *Dirigible*. Este centro educativo talquino representó una manera de trabajo diferenciada del resto de los planteles chilenos, su rector Enrique Molina Garmendia y el vicerrector Alejandro Venegas propiciarán una apertura significativa y serán un factor determinante para el surgimiento de La Mandrágora y de la poesía negra.

Se licenció en Ciencias Jurídicas por la Universidad de Chile con la tesis de grado "Sociología de la locura", donde analiza jurídicamente los estados de salud y de enfermedad. Atraído por las vanguardias visita París donde se queda desde 1949 hasta 1951 y entra en contacto con los principales representantes del surrealismo francés, especialmente con André Bretón y los pintores

Jacques Hérold y René Magritte. Como un homenaje a la pintura de este último escribió, en 1948, *El espectro de René Magritte*, reeditado en 2013 por Marcelo Mendoza.

El poema *Madre-Tiniebla* se imprime por primera vez en la antología *Poesía Explosiva*, que reúne las obras de Gómez-Correa desde 1935 a 1973. Publicado en 1973 por Mandrágora Ediciones "Aire Libre", Santiago de Chile con prefacio de Stefan Baciu, Armando Menedi, editor, la antología reproduce el dibujo "Enrique Gómez-Correa visto por René Magritte, 1953".

Fue en 1974 cuando Gómez-Correa le envía a Ludwig Zeller, a su vez en Ontario, Canadá, un cuaderno escolar de 44 páginas manuscrito con lápiz pasta azul. Una ofrenda de modestia que Ludwig recibe expectante. La intención de Gómez Correa era publicar su poema en inglés. Mother Darkness comenzaba así a tomar forma. El cuaderno y las cartas están hoy en el Centro de Documentación Patrimonial de la Universidad de Talca, donde fueron adquiridas por esta universidad para la ciudad de La Mandrágora en un acto de reivindicación e insumo poético. El poema de 22 partes se extiende por todo ese cuaderno que sobrevive como un objeto de archivo para la investigación. *Madre-Tiniebla* fue reeditado por Marcelo Mendoza en 2013 con collages de Zeller y la reproducción facsimilar de este tesoro espeso que sostengo en mis manos y que solo suelto para escribir este artículo.

El crítico al trabajar con el archivo hace hablar otra vez al autor, dice Sebastián Schoennenbeck, no solo porque el lector recibe nuevos datos informativos, sino también porque aquel que enuncia, en el caso de Gómez-Correa y también de Zeller, están muertos. Esta voz fantasma nos entrega ciertas claves. Las cartas del archivo permiten oír la voz de Gómez-Correa y de Ludwig Zeller, un resumen de esta correspondencia es compilada por el presente artículo, y muestra las decisiones íntimas, las confesiones y estados de ánimo de ambos, editor y poeta, aunque solo tuvimos acceso a una carta de Zeller porque la mayoría son las que recibió de Gómez-Correa, esto debido a que las cartas pertenecen al archivo de Ludwig Zeller y Susana Wald que tuve el honor de compilar en cajas para su traslado desde Oaxaca, en 2019. En México, el matrimonio de surrealistas vivió desde comienzos de los años 1990 luego de una prolífica estadía en Canadá. Bautizada como *El callejón luna*, su casa taller se ubica a 20 minutos de Oaxaca en San Andrés

de Huayapam, un desierto convertido en jungla que tras la partida física de Ludwig Zeller, sirve hoy de refugio creativo para Susana. Guillermo García, Pedro Zamorano y Álvaro Rojas, éste último exrector de la Universidad de Talca, fueron los gestores y cómplices paraque este fabuloso archivo pueda ser consultado hoy http://portaldelpatrimonio.cl/archivo-zeller-wald/

Una parte de la historia de *Madre-tiniebla* está contada a través de la correspondencia de los chilenos, la otra es narrada en primera persona por Susana Wald en el prólogo a la reedición de Mendoza de 2013. El envío del cuaderno desde Guatemala a Ontario fue una prueba de la amistad entre Ludwig y Enrique, explica Susana. Una ofrenda de confianza y desapego es que Gómez-Correa no envió una copia, sino el original con su poema manuscrito, el que podría haberse extraviado debido a la inestabilidad del correo postal, pero que, por alguna razón, llegó a destino y sigue intacto hasta el presente. Aquí y ahora, está frente a mis ojos, como parte del archivo de Talca cuando escribo este breve texto en octubre de 2024.

Al compilar estas cartas me anima el interés por amplificar el trabajo que hicieron Zeller y Wald en Oasis, tanto como destacar la biografía y peso literario de Enrique Gómez-Correa, el que sin duda requiere una nueva antología más allá de *Poesía Explosiva*. También, por cierto, la resignificación del género epistolar como engrane para nuevas lecturas, lo cual ha puesto en boga una nueva mirada desde los archivos como aporte a la memoria y a la historia de nuestra literatura. A decir de Aurora Bernárdez, es imposible excluir las cartas de la obra: "pese a su espontaneidad, y, a veces, a su carácter circunstancial, forman el revés de la trama de la vida y la escritura del autor".

Sobre la edición de Mother Darkness

El libro *Madre-Tiniebla* fue finalmente impreso como *Mother-Darkness* en 1975, en Canadá, bajo el sello de Oasis. Zeller ilustró el poemario con 12 de sus collages. Cuando los Zeller-Wald lograron cierta estabilidad económica comenzaron a publicar libros, no sólo los propios, sino también los de una vasta red de escritores surrealistas por todo el mundo, entre ellos Enrique Gómez-Correa.

Fue idea de Ludwig publicar un libro con un poema de Enrique Gómez-Correa en inglés. Sospecho que Enrique tenía este poema en sus archivos desde antes y anhelaba su publicación. Que fuera en inglés era muy atrayente, tendría lectores en Canadá y en Estados Unidos. El trabajito de la traducción fue a parar a Susana.

Para hacer el libro, relata Susana Wald, se emplearon *off-cuts*, o papeles de descarte cuyo corte por alguna razón resultaba mal hecho. Eran papeles de gran calidad sobrantes de las imprentas que iban reciclando de manera mágica. Esto explica por qué es tan difícil encontrar entre los títulos de Oasis dos que sean del mismo formato. Para cada libro había que ajustarse al papel disponible lo cual también definía el tiraje. Susana explica un detalle importante: "Para los curiosos de asuntos técnicos vale la pena mencionar que a Zivo Belic (impresor) le gustaba experimentar, jugar con las ediciones, tanto como a nosotros. El tono rosa mexicano en que imprimió Zivo el nombre del autor y el título de *Mother Darkness* procede de una tinta que originalmente había sido fabricada para imprimir textos en tubos de pastas dentríficas. Nos deleitó a los tres ver el resultado que daba sobre la exquisita cartulina de la cubierta del libro".

La correspondencia

Este ensayo pretende abrir nuevas puertas a la investigación epistolar entre Ludwig Zeller y Gómez-Correa que fluye entre 1974 y 1978 "entre la esperanza y el goce del correo", y no termina sólo con la publicación de *Mother-Darkness*, sino que continua con *Homenaje a Mayo*, otro poemario del surrealista talquino que editará la factoría de Oasis en Canadá. Entre las cartas solo encontramos una única respuesta de Zeller al fundador de Mandrágora. Imaginamos el resto. En la correspondencia de Gómez-Correa subyacen el miedo, la censura de su obra y la cobardía de los críticos. Nunca lo dice, pero es evidente que se refiere a la dictadura chilena que comienza en 1973 y que se extenderá hasta 1988. También la incertidumbre que lo subsume en una nueva etapa de vida, automarginado del servicio diplomático.

A esta oscuridad se opone, sin embargo, la luz de la colaboración y la cofradía intelectual tan propia de los surrealistas. Sirvan estas

líneas como una entrada para profundizar en lo que Gómez-Correa designa con esta frase a Zeller: "...es una lástima que en tiempos activos de Mandrágora no te hayas incorporado al grupo (...) pero todavía es tiempo de recuperar el tiempo perdido. Y es necesario siempre estar recomenzando".

En su carta a Ludwig Zeller del 17 de mayo de 1974, (que reproducimos íntegramente más adelante) Enrique Gómez Correa le propone esta suerte de edición de su poema:

> *...en 1972, durante mi corta estada en Chile, habíamos proyectado con Alberto Cruz (que hizo la edición de lujo de Veinte Poemas de Tagore y una Canción desesperada de Neruda) editar mi poema* Madre-Tiniebla *con ilustraciones de Mario Toral o de Zañartu o de otro pintor. La edición sería en papel muy fino, de lujo y muy reducida. Se interrumpió por la falta de papel de calidad en Chile en esos momentos. Y yo tuve que viajar a Guatemala, sin que el proyecto llegara a ser realidad. El tema de ese poema es la muerte de mi madre, quien, desde el instante de su fallecimiento establece un diálogo conmigo en el que ella me describe el mundo invisible, concordando en su relación, en términos generales, con el simbolismo de los 22 Arcanos Mayores del Tarot o Libro de Thot según los antiguos egipcios y con el Apocalipsis de San Juan. Quizás ahora podríamos revivir la idea y el texto traducirlo al inglés o francés (la traductora de tus poemas, Estela Lorca, me parece magnífica) y tú ocuparte de las ilustraciones y tal vez de la edición misma. Si te parece bien la idea, podríamos profundizarla para hacerla realidad.* (Archivo Centro de Documentación Utalca).

FRAGMENTO DE MADRE-TINIEBLA

18 En el tercer cielo donde habito
Ya la ciudad fue devastada por el mar de tinieblas
A cuyo oleaje todo ha sucumbido
Y aún la bella catedral fue corroída por el ácido de la noche
Pues sabrás que la tiniebla quema más que la luz
La soledad más que la ceniza de la luna
Más que el escorpión que será el único sobreviviente
del naufragio
En el que la muy bella es condenada

Al amor perpetuo
(*Madre-Tiniebla*, in *Poesía explosiva*)

...El triunfo es del ojo
No hay justicia sin ojo
El ojo devastador
El ojo que atrapa la imagen del mismo espejo
De un sorbo.

...Tu nobleza a prueba de soledad
De hilo azul que se corta
Para abandonarme
Cielo abajo tierra arriba
Grito como los marineros perdidos en el océano
Madre Tiniebla.

Ciudad de Guatemala, agosto de 1972.

Anexo: Cartas

EMBAJADA DE CHILE GUATEMALA
Guatemala, 15 de abril de 1974.
Mi estimado Ludwig:

Tu carta del 26 de febrero la recibí oportunamente y te doy las gracias por la opinión que te ha merecido mi libro *Poesía Explosiva*, recientemente publicado. Diré como balance hasta aquí: más bien una explosión subterránea, porque a la verdad de cosas ha habido cobardía de parte de los *críticos* hasta para mencionarlo. Piensa que en Chile ni siquiera se ha dado hasta ahora la mención bibliográfica de las publicaciones *El Calor Animal* y *Poesía Explosiva*. Mejor. Se transformarán en *Libros secretos* y circularán en *Secreto* entre los *adeptos*.

Aquí en Guatemala cumplo mis labores burocráticas de Consejero de la Embajada y de Cónsul General hasta nueva orden. El país es muy hermoso y los pueblos mayas fascinantes. Hay actividad cultural, pero en poesía no se ha llegado todavía al *desarrollo* alcanzado en nuestro país. Vendrá en julio próximo

nuestro común amigo Stefan Baciu. Será un encuentro interesante, ya que compartimos muchos puntos de vista.

Mi esposa —Wally— ha publicado una novela psicológica cuya circulación, según me informan, acaba de ser prohibida por *inmoral* en nuestro país. Es una buena carta de recomendación. Pediré confirmación del hecho. Te mandaré un ejemplar. Ella vuelve a Guatemala a fines de esta semana.

Tus textos y collages me interesan mucho. Los encuentros magníficos, a pesar de que conozco sólo el catálogo que me enviaste recientemente y lo publicado en *Mele*. Nada de lo otro he recibido y si tienes ejemplares disponibles, mucho te agradeceré que me envíes. Es una lástima que en los tiempos activos de Mandrágora no te hayas incorporado al grupo.

Textos míos —que yo sepa— aún no han sido traducidos al inglés y me gustaría que alguien lo hiciera. Podrías estudiar la publicación de alguno de ellos en ese idioma con collages tuyos. En fin, estudia la posibilidad. Stefan Baciu ha traducido algunos poemas míos al rumano y al alemán, que hace algún tiempo se publicaron en Europa. También *Brumes blondes* —publicación surrealista belga— ha publicado una traducción al francés de un fragmento de *El Calor Animal*. Es todo.

Me interesan mucho tus actividades intelectuales que desarrollas allá en este momento, por lo que no tardes en escribirme.

Un abrazo de tu amigo,
Enrique Gómez Correa

EMBAJADA DE CHILE GUATEMALA
Guatemala, 17 de mayo de 1974
Querido Ludwig:

Con gran alegría recibí tus libros *Las Reglas del Juego* y *Los Placeres de Edipo*. Me parecen estupendos, tanto en lo que se refiere a los textos como a sus ilustraciones. Una vez más pienso cómo fue posible que no te hubieras incorporado en pleno a las actividades de la Mandrágora en vez de despilfarrarse en batallas sin importancia ni trascendencia. Pero todavía es tiempo de recuperar el tiempo perdido. Y es necesario siempre estar recomenzando. Ahora mismo acabo de recibir, también, de parte de la Editorial mexicana Joaquín Mortiz, un ejemplar del libro de Stefan Baciu,

Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana. Lo estoy hojeando. Aparecen nombres conocidos y bien destacada la actividad del grupo Mandrágora. Encuentro tu nombre citado en algunas páginas. La edición, por otra parte, es muy pulcra. Esta noche lo leeré de un *round*. Te hablaré de él más adelante.

No sé si en mi carta anterior te conté que, en 1972, durante mi corta estada en Chile, habíamos proyectado con Alberto Cruz (que hizo la edición de lujo de Veinte Poemas de Tagore y una Canción desesperada de Neruda) editar mi poema *Madre-Tiniebla* con ilustraciones de Mario Toral o de Zañartu o de otro pintor. La edición sería en papel muy fino, de lujo y muy reducida. Se interrumpió por la falta de papel de calidad en Chile en esos momentos. Y yo tuve que viajar a Guatemala, sin que el proyecto llegara a ser realidad. El tema de ese poema es la muerte de mi madre, quien, desde el instante de su fallecimiento establece un diálogo conmigo en el que ella me describe el mundo invisible, concordando en su relación, en términos generales, con el simbolismo de los 22 Arcanos Mayores del Tarot o Libro de Thot según los antiguos egipcios y con el Apocalipsis de San Juan. Quizás ahora podríamos revivir la idea y el texto traducirlo al inglés o francés (la traductora de tus poemas, Estela Lorca, me parece magnífica) y tú ocuparte de las ilustraciones y tal vez de la edición misma. Si te parece bien la idea, podríamos profundizarla para hacerla realidad.

Espero tus noticias.

Un abrazo tu amigo,
Enrique Gómez-Correa

P.S.— Hace algunos días te envié dos ejemplares de la novela de mi esposa, WALLY, quien te envía saludos. A *Gabriela* se ha prohibido su circulación en nuestro país, por considerarla *inmoral*. Tonificante, ¿verdad? — VALE.

EMBAJADA DE CHILE GUATEMALA
Guatemala, 5 de junio de 1974
Querido Ludwig:

Hoy he recibido la cinta magnetofónica y la he escuchado de inmediato. Te contestaré en igual forma en los próximos días, pero,

para no retardar la acción, he preferido escribirte estas líneas previas.

Estoy completamente de acuerdo con lo que tú me propones de viva voz sobre la edición de *Madre-Tiniebla*. Tanto en lo que se refiere a que la traducción la haga tu esposa Susana cono con respecto al financiamiento. Tú me dirás como partiremos.

Pero desde ya puede trabajarse en las ilustraciones y en la traducción. Estoy de acuerdo en dar el texto bilingüe. La edición es preferible hacerla en Canadá, por contar con más elementos y estar al cuidado directo tuyo. En el otro país, puede correrse el riesgo de declarar inmoral al mundo invisible.

Baciu vendrá a Guatemala en los primeros días de julio próximo. Acabo de recibir el texto de la entrevista que me hizo y que fue publicado en La Paz. Doy por sentado que te enviará una copia.

Mi esposa Wally te da las gracias por las referencias que haces de ella en la magnetofónica. Te envía sus cordiales saludos e igualmente para Susana. Yo hago otro tanto.

Corto esta carta, para no desvirtuar su objetivo principal, cual era darte mi aceptación a lo propuesto. Más detalles irán en la respuesta hablada.

Recibe un caluroso abrazo de tu amigo,
Enrique Gómez-Correa

REPUBLICA DE CHILE
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
Santiago de Chile, 22 de octubre de 1976.
Estimado Ludwig:

Muchas gracias por tu carta y los envíos de *Phases* # 5 y del Catálogo de la Exposición Surrealista de Chicago. Todo de primer orden. Recibe mis felicitaciones y mi adhesión a los textos tuyos.

No te había escrito antes como eran mis deseos por una serie de razones. Primeramente, estuve de viaje en Buenos Aires más bien en tren de descaso que de trabajo. Necesitaba orgánicamente desplazarme. Y por eso lo hice.

He vuelto a mi casa que la tenía arrendada lo que me ha dado un gran trabajo y una gran satisfacción, porque he podido montar de nuevo mi biblioteca empacada durante muchos años.

Esto significa que puedo disponer de gran número de documentos relativos al periodo de la Mandrágora y que en estos

tiempos son muy difíciles de ubicar. Desde luego la obra de Cáceres. Indícame lo que tienes allá, para remitirte —a título de préstamo— lo que te falta. Te digo a título de préstamo porque es necesario ver las ediciones originales y copiarlas. Espero que no se extraviarán en los correos.

También escribiré un corto prefacio para la proyectada edición. Pienso que habría sido interesante poner como prefacio la Carta-Elegía a Jorge Cáceres con unas líneas explicatorias. Estos días hice en unos de los acápites de la Conferencia que di sobre la Mandrágora en Filadelfia. En fin, lo importante es que tenemos la documentación y que está disponible.

Te escribo estas líneas para digamos *interrumpir la prescripción*, pues pienso hacerlo un poco más largo más adelante.

Mis felicitaciones a Susana por sus trabajos junto a mis saludos.

Te abraza tu amigo,
Enrique Gómez-Correa

REPÚBLICA DE CHILE
MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
Santiago, 12 de enero de 1976.
Querido Ludwig:

Saludos en vísperas de extinguirse el año 1975. Recibí tu carta del 8 de diciembre, conjuntamente con 3 paquetes conteniendo 10 ejemplares cada uno de *Mother-Darkness*. Me explico la tardanza a causa de la prolongada huelga de correos en Canadá. Faltan, según entiendo, que lleguen 2 paquetes más si es que esos 2 paquetes restantes no se han *extraviado*, cosa frecuente por estos lados.

Para decirte la verdad, al recibo de los ejemplares de *Mother-Darkness*, he proferido un enorme alarido de alegría. La edición ha salido impecable: de primera calidad la traducción de Susana, de primera calidad las ilustraciones tuyas, de primera calidad tanto el papel como la impresión. Mil gracias a Susana por la traducción, mil gracias a ti por las magníficas ilustraciones y por ocuparte de la bellísima edición.

Te confieso que fue para mí un momento de extraordinaria felicidad recibir *Mother-Darkness*, tanto más porque venía a contrastar con otros momentos sumamente desagradables por los que atravesaba y que han determinado para que tome la resolución de renunciar a mi cargo en el Servicio Exterior, renuncia que

materializaré a fines del presente mes. En estas condiciones, a partir del próximo mes quedaré *cesante* y tendré jornada completa para ocuparme exclusivamente de labores espirituales y en disposición para viajar y dictar algunas conferencias que prepararé.

Te informo que en estos momentos se encuentra en Santiago el poeta Juan Liscano, a quien tal vez tú conoces y que, actualmente, es vicepresidente de la Editorial Monteávila de Caracas. Me ha ofrecido sus puertas. Veremos si algo puede concretarse. Espero que los 2 paquetes perdidos aparezcan en el futuro y su no llegada a su destino se deba a efectos de la huelga de correos.

Por el momento esta carta tiene por objeto fundamental expresar tanto a Susana como a ti mis más profundos agradecimientos por la realización de la versión inglesa de *Madre-Tiniebla*. Más adelante te escribiré sobre mis proyectos para el futuro.

Te agradeceré indicarme las personas que a tu juicio es necesario enviarle un ejemplar. Gracias asimismo por la plancha del collage de la portada y por la edición del hermoso poema de Rosamel.

Reciban Susana y tú un fuerte abrazo de Wally y de su eterno y agradecido amigo,
Enrique Gómez Correa

REPÚBLICA DE CHILE
MINISTERIO RELACIONES EXTERIORES
Santiago, 13 de mayo de 1976.
Querido Ludwig:

Hace algunos días recibí tu carta del 26 de abril último en la que me acompañaste dos ejemplares de tu poema *A Aloyse*, me ha gustado mucho tanto el poema como las ilustraciones de Susana y la edición misma.

Todo es bellísimo y les felicito de todo corazón, toda vez que resulta estimulante para nosotros que vivimos en una pobreza alarmante en todo sentido. Es posible que mi destino quede definido dentro del mes en curso o, a más tardar, en el próximo.

Con Braulio Arenas hablé por teléfono y le trasmití tus peticiones. Quedó de juntarte los poemas en prosa y enviártelos. Me dice que es difícil de conseguir actualmente Antologías de la obra de V. Huidobro. Tanto la de Anguita como la de Braulio son ahora inencontrables.

La que hizo Antonio de Undurraga fue editada en España por Aguilar y tampoco se encuentra en Santiago. No obstante, trataré de encontrar algo en librerías de viejo y te lo haré llegar oportunamente. Igualmente, te haré llegar un ejemplar de *Actas Surrealistas* de B. Arenas.

Vicente Gerbasi me ha pedido colaborar en la Revista Nacional de Cultura que dirige en Caracas. Le enviaré algo.

En la presente te incluyo una copia de textos de Jorge Cáceres, en su mayoría inéditos. Muy bueno sería una edición, ya que ha sido tan injustamente retardada la edición de sus obras como asimismo su conocimiento.

Copia de los mismos textos le había enviado a Baciu, antes, a su pedido. A Baciu le escribí y me tenía sorprendido de no recibir noticias suyas. Saludos afectuosos a Susana y mis felicitaciones por sus dibujos. Otro tanto a ti.

Te abraza tu amigo de siempre,
Enrique Gómez-Correa

Santiago, 5 de mayo de 1977
Querido Ludwig:

Recibí tu carta junto con las publicaciones anexas. Muchas gracias por todo. Te escribo poco antes de partir. Pienso estar en los Estados Unidos (Miami, Washington, New York) hasta el 25 del mes para seguir directo a Paris. En Estados Unidos no sé en qué hoteles me hospedaré. En París estaré todo el mes de junio. Mi dirección en esa capital es Veronica Honnoré (para entregar a E. Gómez Correa). 66 Rue Championnet. Paris 75018. Con Braulio Arenas me encontré. Acaba de llegar de Venezuela. Estuvo con Gonzalo y otros chilenos. Fue invitado por escritores venezolanos. Reeditará algunos libros en Caracas. Lo importantes acabo de obtener manuscritos de Cáceres, cuyas copias te incluyo en la presente. Por otra parte, en paquete separado, en esta misma fecha, te envío: *El AGC de la Mandrágora*, *René o le Mecánica Celeste*, de jorge Cáceres y el No. 1 de la revista *Mandrágora*. Espero que todo llegue correctamente.

Yo salgo de Santiago el martes 10 de mayo. Te escribiré de Nueva York, tan pronto llegue. Ojalá pudiéramos encontrarnos.

Muchos saludos a Susana y tú recibe un cordial abrazo de tu amigo,

Enrique Gómez Correa

P.S.— Miento tanto mi dirección en Nuera York: 400 East 56 ca Sheet Off. 26-0 8329727 Manhattan.

Santiago, 11 de julio de 1978.
Querido Ludwig:

Poco después de haber despachado mi carta en que te incluí algunas fotos de Cáceres —que espero haya llegado a tus manos— recibí tu carta de fecha 20 de junio pasado. Muchas gracias por las noticias que me das en relación con futuras publicaciones y sobre los conceptos vertidos con respecto a los textos que te envié.

Estuve con Mercedes Cáceres (habita a cien metros de mi casa), a quien le entregué las fotos que me había prestado. Aproveché para pedirle que te enviara una fotocopia del texto que escribió André Breton con motivo de la muerte de Jorge Cáceres. Estimo que dicho texto debe reproducirse en facsímil en la edición que te propones sacar a la publicidad. Puede ir luego después del prólogo mío o al final, luego de los poemas y antes del índice. En fin, tú sabes mejor que yo de estas cosas.

Lo esencial es que te lo haya mandado, ya que yo no lo tengo.

Acá no hay mayor actividad en relación a lo que me interesa. Publicación de libros sin mayor interés ni trascendencia, nada de revistas. El cuadragésimo aniversario de la fundación de Mandrágora (lectura de poemas y declaraciones en la Universidad de Chile el 12 de julio de 1938) fue recordado en el almuerzo del sábado último que se celebró en la casa de la Sociedad de Escritores, convocado por el Grupo Fuego de la Poesía. Relativa concurrencia. Asistimos Arenas y yo. Hicimos uso de la palabra los dos.

Para Arenas Mandrágora fue una etapa. Para mí lo ha sido todo. Y lo sigue siendo. Expresé entre otras cosas que el silencio de tanto en tanto sume a los poetas y la obra de la mandrágora en hibernación, para luego después despertarse con igual vigor. Recordé la obra que realizas en el extranjero y a las ediciones que publicas anunciando la edición de los textos de Cáceres y del poema en homenaje a Mayo. (Pienso que habría que titular este poema *Homenaje a Antoine Mayo*, haciendo la corrección del caso en los textos). Además, en la edición, agregar una nota sobre la vida y obra de Mayo. Espero que te haya enviado un ejemplar del libro que se publicó sobre él en Italia. Es una bella edición y en ella se

contienen los datos que estimes útil para da comprensión del homenaje. Últimamente no he recibido noticias de Mayo. En fin, te ruego informarme sobre la marcha de estas ediciones.

Tu visita a Chile será magnifica y aprovecharemos para hacer algunas cosas o, al menos, para proyectarlas.

Te ruego avisarme con la debida anticipación. Wally está mucho mejor, prácticamente recuperada. Retribuye a ti y Susana los más afectuosos saludos. Igualmente, de mi parte.

Un fuerte abrazo de tu amigo,
Enrique Gómez Correa

Referencias

Fondo de correspondencia surrealista del Archivo Zeller Wald, Centro de Documentación Patrimonial, Instituto de Estudios Humanísticos Juan Ignacio Molina. Universidad de Talca, Chile.

Gómez-Correa, E. Madre-Tiniebla, Ediciones Mandrágora. Editores Marcelo Mendoza., Susana Wald. Santiago de Chile, 2013.

Gómez-Correa, E. Poesía Explosiva. 81935-1973) Prólogo de Stefan Baciu. Mandrágora ediciones "Aire Libre". Santiago de Chile, 1973. Armando Menedin, editor.

Gómez-Correa, E. Sociología de la locura. Selección y estudio de César Cuadra y Luis g. De Mussy R. Serie Historia Cultural, Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile, abril de 20026.

Mandrágora, ética y estética de la "poesía negra". Revista Cuadernos. Fundación Pablo Neruda. Año XVII. Número 58. Año 2006. Director Darío Oses. Editor: Mario Valdovinos. Santiago de Chile.

I: A Glimpse of *Surrealism: New Worlds*

A museum-quality show in terms of ambition and achievement, *Surrealism: New Worlds* (2011-2012) fleshed out a forgotten, if not *effaced*, chapter in American art history, even as it incidentally told the story of the gallery showing it. For the *éminence grise* of San Francisco's Weinstein Gallery is Gordon Onslow Ford (1912-2003), who, in addition to his role in the evolution of abstract art, was also one of the great collectors of modernism. Along with his friends Roberto Matta and Esteban Frances, the British-born Onslow Ford joined André Breton's Surrealist Movement in Paris in 1938, and would subsequently pursue an increasingly visionary, Zen-influenced abstraction in New York City, Mexico, and finally Northern California, where he lived from 1947 until his death. Onslow Ford's influence helped transform Weinstein —his exclusive dealer— into a serious place for historically connected surrealist art; through him, the gallery would forge links with other, then-living surrealists like Enrico Donati (1909-2008), and even now, after his death, it continues to gather his fellow travelers, as when it began representing the estate of Gerome Kamrowski in 2005, or the estate of Jimmy Ernst (Max's son) in 2010.

Befitting its plural title, *New Worlds* didn't present anything like a unified aesthetic, because surrealism alone among the modernist movements isn't an aesthetic but rather a critical assault on the conventions of reality. Thus abstraction mingled freely with figurative art, assemblages with bronzes, an automatic work like Óscar Domínguez's decalcomania *Three Figures* (1947) with a meticulous imitation readymade like Marcel Duchamp's *Eau et gaz à tous les étages* (1958). Drawn from a roughly 30-year time span, the 1930s to the '60s, the show listed some 22 artists —an unlisted Dorothea Tanning (then alive at 101, [1] though more active as a writer than a painter) brought the number up to 23— all of whom were connected to some degree to Breton's group. The theme, broadly speaking, was the encounter between the European-formulated surrealism and the "new world" of America.

Being a gallery, Weinstein naturally leaned most heavily on painters it represents; Onslow Ford, Donati, Kamrowski, and

Leonor Fini were the pillars of the show, along with substantial contributions from Matta and Jimmy Ernst. What was remarkable, therefore, was how deftly the gallery filled out the show with works from big-name artists from the surrealist pantheon. A pair of Max Ernsts —*Convolvulus! Convolvulus!* (1941) and *Head of a Man* (1947) — gave as good an impression of his mercurial range as possible from merely two paintings, the former an Henri Rousseau—like jungle of hidden creatures emerging from weird plumes of color, the latter an austere though colorful neo-cubist mask. A single André Masson had to suffice for that artist's equally varied output, but the massive *Le Centaure porte-clé* (1947) (or "centaur key-ring") was a real stunner whose mutating image suggested something of his graphic work. Large canvases by seldom-seen surrealists like Domínguez and Kurt Seligmann lent the show considerable depth.

The most crucial of the surrealist old masters represented, however, was Yves Tanguy, who staked out his own wall with three oils and one of his delicately rendered gouaches. All were what you'd call prime works of the artist, with significant pedigrees: one belonged to the early surrealist poet Paul Éluard, another to Hans Bellmer, and even the gouache has appeared in books and museums. But to identify Tanguy as more "crucial" here than, say, Masson or Max Ernst isn't to remark on the greater significance and number of the works in question; rather, the influence of Tanguy on painters like Onslow Ford, Donati, Matta, Kamrowski, and William Baziotes felt more pronounced, and in fact constituted the heart of the show. For while *New Worlds* showcased surrealism's variety over a 30-year span, the main thrust of the show inevitably became the development of *abstract surrealism*, particularly as affected by the arrival of Breton, Tanguy, and other members of the surrealist group in NYC in the early '40s, fleeing the Nazi occupation of Paris.

The encounter between the European surrealists and American artists like Kamrowski and Baziotes is the chapter of art history largely effaced through the application of the term "abstract expressionism" to NY artists of the late '40s and the '50s. The term was already in use, coined in 1919 in German by Oswald Herzog for his manifesto, "Der abstrakte Expressionismus", in the second issue of the Berlin avant-garde magazine *Der Sturm*. Though it was

brought into English by MoMA's first director, Alfred H. Barr Jr., as early as 1929 to describe Kandinsky, and appeared on the cover of the catalogue to Barr's groundbreaking 1936 exhibition *Cubism and Abstract Art*, the term was anachronistically applied by American art critics like Clement Greenberg as a way to avoid the label "abstract surrealism" (which also appears on the catalogue cover). With its communist and anarchist associations, "surrealism" carried too much revolutionary baggage for the postwar political climate in the U.S. The move also helped elide the stubborn political reality that abstract art was first achieved in Germany by a Russian artist, as if to suggest that historical "expressionism" hadn't really been "abstract" and only here in America had become so. Thus Greenberg in "'American-Type' Painting" (1955, 1958) elaborates an account of art as a series of laws, problems, solutions in order to write: "The early Kandinsky may have had a glimpse of this solution, but if he did it was hardly more than a glimpse. Pollock had had more than that."

Though no one believes in laws of painting anymore, the eclipse of abstract surrealism from American art history has proved curiously durable. But *New Worlds* illustrated the pivotal role of surrealism with a collaborative poured painting by Kamrowski, Baziotes, and Jackson Pollock, uncertainly dated "Winter 1940—1941." Given that Onslow Ford began pouring paint in 1939, and gave a series of lectures on surrealism in New York City attended by at least two if not all three of these young American artists beginning in January 1941, it's hard not to conclude that Pollock's initial inspiration for his drip paintings was Onslow Ford's account of surrealist automatism. This is the type of connection the label "abstract expressionism" obscures.

Yet this historical neglect has paved the way for Weinstein's success, as the gallery has become an effective advocate for abstract surrealism.

II: *The Fall Guy: Alfred H. Barr Jr.*

When I say "abstract surrealism" has largely been effaced from American art history, this is no mere rhetorical posture. No sooner does André Breton leave New York City for Paris in 1945 than U.S. art critics begin the erasure of abstract surrealism in favor of the

manufacture of American abstract expressionism. The reasons for this, as I suggest above, are plain: surrealism is too compromised by revolutionary ideology and, as has since become apparent, the U.S. covert intelligence community had uses for abstract art. As art critic Philip Dodd comments in Frances Stonor Saunders's *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters* (1999), "There may be a really perverse argument that says the CIA were the best art critics in America in the fifties because they saw work that actually should have been antipathetic to them —made by old lefties, coming out of European surrealism— and they saw the potential power in that kind of art and ran with it." As Dodd rightly suggests, there's a certain genius at work here, for this move was by no means obvious. Alienating the bourgeoisie had been a tenet of the modernist avant-garde from its very origins, and there were always contemporary conservatives willing to play the McCarthyite version of the shocked bourgeois, like Michigan Republican Congressman George Dondero, who railed against the Soviet influence he found lurking behind all abstract art. But as we've seen with Arthur Jerome Eddy, the ease with which conservative *receptivity* can defang the avant-garde is disconcerting, and with abstract art in particular, as Saunders writes, its very refusal to yield definitive imagery or imply a narrative makes itself ripe for co-optation:

> *Where Dondero saw in Abstract Expressionism evidence of a Communist conspiracy, America's cultural mandarins detected a contrary virtue: for them, it spoke to a specifically anti-Communist ideology, the ideology of freedom, of free enterprise. Non-figurative and politically silent, it was the very antithesis to socialist realism. It was precisely the kind of art the Soviets loved to hate. But it was more than this. It was, claimed its apologists, an explicitly American intervention in the modernist canon. As early as 1946, critics were applauding the new art as "independent, self-reliant, a true expression of the national will, spirit and character. It seems that, in aesthetic character, US art is no longer a repository of European influences, that it is not a mere amalgamate of foreign 'isms,' assembled, compiled and assimilated with lesser or greater intelligence."*

As Saunders documents meticulously throughout *The Cultural Cold War*, elements within the CIA —for it was by no means an organization-wide policy— wished to use American abstract painting, among other arts, to assert the cultural superiority of the United States, seeing this as a battle for hearts and minds that would be crucial to defeating Soviet-sponsored communism. This perception was symptomatic of the organization's expansion of intelligence activity beyond information gathering and analysis into psychological operations and propaganda. To fight this battle, the CIA set up various front groups, most notoriously the Congress for Cultural Freedom, which "at its peak... had offices in thirty-five countries, employed dozens of personnel, published over twenty prestige magazines, held art exhibitions, owned a news and features service, organized high-profile international conferences, and rewarded musicians and artists with prizes and public performances. Its mission was to nudge the intelligentsia of western Europe away from its lingering fascination with Marxism and Communism towards a view more accommodating of *the American Way*." But the CIA wasn't merely limited to its indirect subsidiaries, also making use of existing institutions like the Museum of Modern Art, which in this case was easy to do because the president of MoMA starting in 1939 was Standard Oil scion, future National Security Council member, and future Republican Vice President Nelson Rockefeller. Rockefeller's mother, Abby, was one of the principal founders of MoMA —he called it "Mommy's Museum," reports Saunders— and his involvement in intelligence predated the CIA's existence, beginning in 1940 as FDR's Coordinator of Inter-American Affairs. (He was never actually a CIA man because he had his own spies, it seems.) He would also later enthusiastically endorse the "free enterprise" reading of abstract expressionism.

On the one hand, this is all old news. As Saunders points out, accusations against MoMA's promotion of abstract expressionism for the purposes of cold war propaganda date at least as far back as 1974, when Eva Cockcroft published her essay "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War" in *Artforum*. On the other hand, art history, particularly as it relates to surrealism and abstraction, still hasn't recovered from the distortions of this time. The CIA has essentially won the day, for the mission has been

exposed but the false intelligence about the development of abstract expressionism hasn't been corrected. And at least one reason for the persistent misinformation about abstract surrealism is the contemporary critical reputation of Alfred Barr. As the first director of MoMA, from 1929 to 1943, then later director of museum collections from 1947 to 1968, Barr is tagged as "the authoritative tastemaker of his day" (Saunders) and even "the single most important man in shaping the Museum's artistic character and determining the success or failure of individual American artists and art movements" (Cockcroft). Both writers see Barr as having participated in an anticommunist plot to promote American abstract expressionism as a manifestation of the United States' postwar cultural supremacy.

Yet there's something squishy about the lines of evidence they marshal to support this conjecture. Cockcroft on her part infers Barr's "'credentials' as a cold warrior" from his December 14, 1952, *New York Times Magazine* article, "Is Modern Art Communistic?" "In his battle against the ignorant right-wing McCarthyists at home, Barr reflected the attitudes of enlightened cold warriors like CIA's [Thomas W.] Braden and MoMA's [director of international activities Porter A.] McCray," broadly corresponding to the "free enterprise" vision of abstract art summarized by Saunders above. Yet there's little in Barr's article to support such a reading; his point is put plainly in the last paragraph: "Those who equate modern art with totalitarianism are ignorant of the facts... Those who assert or imply that modern art is a subversive instrument of the Kremlin are guilty of fantastic falsehood." While arguing from the examples of Soviet Russia and Nazi Germany, Barr is careful not to equate communism with totalitarianism, even as he distinguishes between Leninism and Marxism, or details the early ferment of the Russian revolution, when the likes of Kandinsky and Chagall were given "important posts in universities and academies." You will search this article in vain for anything like the suggestion that free markets are a necessary precondition for modernist art, or indeed that a communist government is necessarily totalitarian.

I think Cockcroft's reading of Barr here is well-intentioned but misguided. She's breaking the first ground on the topic and the *New York Times Magazine* has framed the article in such a way as to give the impression that it poses the question in its title and answers

definitively *no*. But anyone who's written for a newspaper will know Barr likely didn't title his own piece, and is it so hard to imagine him putting forward such an argument at the height of McCarthyism, when there were serious consequences to being branded "communist," in order to deflect the attacks of politicians like Dondero, whom he names by name, rather than for more nefarious motives? Nevertheless, if I expect Saunders to have a more substantial account of Barr's role in these matters, it's not simply because she's had the benefit of publishing 25 years after Cockcroft's original article. Rather, Saunders herself has created the expectation because the 500-page *Cultural Cold War* is so thorough in its tracings of the labyrinthine connections between the CIA and the organization's numerous operatives and front groups. It *has* to be thorough, otherwise it'd be ridiculous; who'd believe such far-fetched tales, without a mountain of evidence supporting them? The book is a detailed page-turner, a cold war bureaucratic thriller, yet when it comes to Barr, all we get are two pages of vague innuendo about his "fine Italian hand" and nothing in the way of substance. The weak treatment of Barr is a singular and puzzling failure amid Saunders's otherwise impeccable scholarship.

There are at least two problems with the cold warrior reading of Barr. To begin with, historically, Barr was frequently criticized for his "seeming neglect" of American art and "the Museum's perceived neglect not only of the abstract expressionists but also of American abstract art in general." As Sybil Gordon Kantor writes in *Alfred H. Barr, Jr., and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (2002), "his interest in historical orthodoxy, the enfolding narrative that embraced innovation, precluded American art because it did not contribute to the creation of the international abstract art movement." Barr included Americans in his narrative of the development of abstract art, but only when their work was in dialogue with the international movement—hence the synchromists MacDonald-Wright and Russell and the surrealists Calder and Man Ray—rather than expressive of some specifically "American-type" quality. This paints a rather different picture of Barr than the one suggested by Saunders and Cockcroft. The second problem with the image of the determinedly internationalist Barr as cold warrior is that he was, in fact, fired

from his position as director of MoMA in 1943, eventually replaced in 1949 by Rockefeller's handpicked man from the Office of Inter-American Affairs, René d'Harnoncourt. Though myriad bureaucratic reasons are cited, Barr's dismissal was the culmination of a series of outrages committed against the conservative sensibilities of MoMA's board of trustees. Kantor locates the beginning of the chain of events at the *Fantastic Art, Dada, Surrealism* show, which opened on December 7, 1936, and is snarked at in full color in the December 14, 1936, issue of *Life*. Méret Oppenheim's fur-lined teacup, *Object* (1936), caused especial consternation among trustee and journalist alike, but what may have also irked various board members was the active participation of André Breton's (internationalist) (communist) surrealist movement in the show, hot on the heels of the group's collaboration with Barr on *Cubism and Abstract Art*. Essentially, Barr made "Mommy's Museum" a cultural wing for the international Popular Front against fascism in that pivotal year of 1936, [2] and this can't have escaped Nelson Rockefeller's notice, though it'd be three years before he'd become president of the board of trustees. Nonetheless, Barr managed to endure until 1943, when he was fired in the wake of what we might call two surrealist sins against trustee orthodoxy: exhibiting Joe Milone's baroquely decorated, protoassemblagist shoeshine stand in the lobby during the 1942 Christmas season and mounting a retrospective of primitive outsider artist Morris Hirshfield, known for his weird female nudes, in the summer of 1943. The actual firing is attributed to chairman of the board Stephen C. Clark, but I think we can take for granted Rockefeller's knowledge and sanction of the removal of the first and only director thus far in the history of Mommy's Museum.

Whenever you come across two diametrically opposed readings of a particular cultural figure, you should be given pause. In Barr's case, the fact that he has been accused both of fostering American abstract expressionism in the name of a jingoistic, anticommunist crusade and of neglecting American abstract expressionism due to a Eurocentric disdain for the cultural achievements of the United States suggests that neither conception of him is accurate. If Barr lends himself to attack from opposite ends of an ideological spectrum, this is primarily because he can't be easily appropriated by either side. Barr was trying to document the history of

modernist art with as close an adherence to truth as humanly possible —successive visits to Nazi Germany in '33 and '35 had convinced him such recent history could already be erased— and this has left him with few friends because truth is ideologically messy. But the main problem with Barr's reception history, when all is said and done, is that he's never allowed to speak for himself. That is, Barr's most important work, the over-200-page catalogue to his groundbreaking 1936 exhibition *Cubism and Abstract Art*, has only rarely been reprinted, in 1966, 1974, and, most recently, 1986. Almost 30 years since its last appearance: I imagine you can whip through an art history Ph.D. on modernism without having to read it. But to me it's still the best book on its subject —the development of abstract art from its origins to the then-present— and the fact that it's not in print, not considered as crucial a text of American modernism in its own way as *The Cantos*, is one of the sad lingering effects of the CIA's cold war art offensive.

III: Inventing *Inventing Abstraction*

For evidence of the pernicious effect of Barr's lack of critical standing, and the unavailability of *Cubism and Abstract Art*, on contemporary art history, we need only turn to MoMA itself and its massive 2013 retrospective, *Inventing Abstraction, 1910—1925*. Visiting the exhibit —indeed, visiting MoMA at all— you'd never know Alfred Barr existed, despite this show's obvious debt to his, its use of materials Barr acquired during his time as the museum director, and its wall-sized map of the "network" of artists and promoters of abstraction, this last an ineffectual travesty of Barr's famous chart outlining the development of abstract art through various avant-garde movements and tendencies over time which served as the original cover of his 1936 catalogue. Barr fares somewhat better in *Inventing Abstraction*'s catalogue, which devotes a pair of essays to his chart and the *Cubism and Abstract Art* show, respectively. Yet even so, his work is seriously misrepresented. In the latter essay, "Abstraction in 1936: Cubism and Abstract Art at the Museum of Modern Art," *Inventing Abstraction* curator Leah Dickerman writes that "by 1936, Barr seems to have thought that as a form of contemporary practice, abstraction was already in abeyance. On the chart, the period between 1925 and 1935 remains

unpopulated by the names of movements." But the fact that this second sentence is perfectly accurate —the last new avant-garde movement named on the chart, "(Abstract) Surrealism," is listed at 1924, the year of Breton's first manifesto— in no way guarantees the truth of the first sentence. It is, in fact, false, as is clear from Barr's own preface:

> *The first purely abstract paintings were done as long as twenty years ago and many of the conclusions in the development of abstract art were reached before the [First World] War. Nevertheless there is today a quickening interest in the subject here, and in many countries in Europe, where ten years ago one heard on all sides that abstract art was dead. In a few years it will be time to hold an exhibition of abstract art of the 1930's to show the contemporary work done by groups in London, Barcelona, Prague, Warsaw, Milan, Paris, New York, and other centers of activity.*

This description of the "quickening interest" in abstract art and the offhand list of seven-plus "centers of activity" in which "contemporary work" is being done, not to mention the preponderance of works in *Cubism and Abstract Art* dated 1934—36, many made specifically for it, are wholly at odds with Dickerman's assertion that Barr thought "abstraction was already in abeyance." And Dickerman has not simply overlooked this passage, for she quotes it selectively in a footnote ("Ten years ago [1926] one heard on all sides that abstract art was dead"), in effect making the sentence say the exact opposite of what it says; her statement is thus a conscious falsehood, rather than a mere mistake.

Why would Dickerman distort Barr's position so drastically? While it's tempting to imagine curators at MoMA still fighting the cold war like a platoon lost in the jungle, I think the answer's probably much simpler, for Barr's actual position counters not simply the organization of Dickerman's show but the conventional wisdom of contemporary art history. As Anna Moszynska puts it in her history of *Abstract Art* (1990): "Breton's literary concern with imagery meant that Surrealist art was seldom purely abstract." This idea has been repeated in one form or another so often that it is generally accepted as true, and Dickerman doesn't want to challenge it, which explains why there wasn't any surrealist art as such in *Inventing Abstraction*, [3] despite the fact that Barr's chart

locates "(Abstract) Surrealism" at 1924, within the period of movements she otherwise finds so determinative. But only through some arbitrary criterion of purity —such as Greenberg's assertion that abstract painting's purity lay in a surrender to "the flat picture plane's denial of efforts to 'hole through' it for realistic perspectival space" — could you possibly defend the idea that "Surrealist art was seldom purely abstract," when the group included such painters as Masson, Tanguy, Arp, Ernst, Miró, Seligmann, Onslow Ford, Matta, Paalen, Gorky; really the list is endless and enumeration pointless. There is, of course, much surrealist painting of a non-abstract nature —the "dream scenarios" of such painters as Dalí, Brauner, Carrington, Varo, de Chirico— because, from the surrealist point of view, as Jean-Louis Bédouin writes in the group's official history, *Vingt ans de surrealism, 1939—1959* (Éditions Denoël, 1961), the debate between partisans of figurative and abstract art is "a false dilemma":

> *Faced with the categorical choice to which the partisans of non-figuration would submit painters, and, through the painted work, the spirit of those who see this choice as ruling the whole conception of life, surrealism undertakes more than ever to preserve a total freedom of choice. Since surrealist painting began . . . one could say that all the "tendencies" of plastic expression coexisted in the interior of surrealism... Surrealism does not impose any formal criterion on the artist. On the contrary, it demands that the artist become the creator of new forms, the explorer of the never-before-seen.* [4]

Barr himself was well aware surrealism's prerogatives lay elsewhere than in purely formal criteria. "Abstract art, it should be clearly understood, was no more a part of the Surrealist program than it had been of Dada," he writes in *Cubism and Abstract Art*. "From a strictly Surrealist point of view an abstract design is merely a by-product." And yet, despite the lack of any a priori disposition toward abstraction, surrealism, according to Barr, would come to revitalize and even dominate the tradition of abstract art that had threatened to wane in the mid-1920s.

To demonstrate this, we need first to return to Dickerman's misreading of Barr's chart of the development of abstraction. Her assertion that Barr felt abstraction was "in abeyance" by 1936 is

based on the lack of new movements on the chart after 1924. But the point of his chart is not simply to map a network of movements, but rather to illustrate the development over time of the two main currents of abstract art as of 1935: "NON-GEOMETRICAL ABSTRACT ART" and "GEOMETRICAL ABSTRACT ART." That is to say, abstract art is alive and well at the bottom of Barr's chart —i.e., the then-present— and the arrows linking various avant-garde groups culminate in one or the other of these two tendencies. Barr makes this reading of his chart clear in the section of *Cubism and Abstract Art* headed "Two main traditions of Abstract Art":

> *The first and more important current finds its sources in the art and theories of Cézanne and Seurat, passes through the widening stream of Cubism and finds its delta in the various geometrical and Constructivist movements which developed in Russia and Holland during the War and have since spread throughout the World. This current may be described as intellectual, structural, architectonic, geometrical, rectilinear and classical in its austerity and dependence upon logic and calculation. The second—and, until recently, secondary—current has its principal source in the art and theories of Gauguin and his circle, flows through the Fauvisme of Matisse to the Abstract Expressionism of the pre-War paintings of Kandinsky. After running under ground for a few years it reappears vigorously among the masters of abstract art associated with Surrealism. This tradition, by contrast with the first, is intuitional and emotional rather than intellectual; organic or biomorphic rather than geometrical in its forms; curvilinear rather than rectilinear, decorative rather than structural, and romantic rather than classical in its exaltation of the mystical, the spontaneous and the irrational.*

"The masters of abstract art associated with Surrealism" is not a phrase we hear very often in art history these days, and yet here is Barr saying it as the historical events are unfolding. What is striking, too, is how consistently he develops the above picture over the course of his catalogue, connecting surrealism to the pre—World War I abstract expressionism in Munich through the direct influence of Klee —who participated in the first group exhibition of surrealist painting along with Arp, Ernst, Miró, Masson, de Chirico, Man Ray, Pierre Roy, and Picasso in 1925— and through

"analogy of form and method" between Kandinsky's abstract *Improvisations* and the "automatic method of the Surrealists." Barr will conclude *Cubism and Abstract Art* with a short discussion of "The younger generation" that is dominated by surrealists and ends on the following note:

> *At the risk of generalizing about the very recent past, it seems fairly clear that the geometric tradition in abstract art . . . is in decline. . . . The non-geometric biomorphic forms of Arp and Miró and [English sculptor Henry] Moore are definitely in the ascendant. The formal tradition of Gauguin, Fauvism and Expressionism will probably dominate for some time to come the tradition of Cézanne and Cubism.*

This passage is remarkable and perhaps accounts for the fact that *Cubism and Abstract Art* has seldom been reprinted. For here Barr essentially argues that surrealist abstraction is not only the present but also the future of abstract art. And he was, of course, correct that non-geometrical abstraction would "dominate for some time to come." The abstract American painting that originally arose in the mid-'40s from surrealism and later took on the label "abstract expressionism" is quite evidently non-geometrical in character, so Barr's remarks are truly prescient here, even though he couldn't have foreseen the actual circumstances of the Parisian surrealists' exile in New York City. Reprinting Barr's book would thus restore too big a piece of what I've suggested is a deliberately effaced chapter in American art history.

IV: *The Villain: Clement Greenberg*

If Saunders were looking for a villain for *The Cultural Cold War* in the genre of painting on par with, say, Nicolas Nabokov's role in the genre of music, I'm rather surprised she spent so little time on Clement Greenberg. As she herself points out, Greenberg was "the art critic who did most to put Abstract Expressionism on the map." This alone would seem to warrant scrutiny on her part, given how thoroughly she develops evidence for Cockcroft's original thesis concerning the cold war role of American abstract expressionism. Saunders does note in passing that Greenberg was a member of the more conservative faction of the American Committee for Cultural Freedom, a group that served as the domestic branch of the CIA's

aforementioned anticommunist front group, the Congress for Cultural Freedom. He also wrote for numerous magazines that she implicates as recipients of CIA funding, including *Encounter*, *New Leader*, and *Partisan Review*. In a relatively recent biography, *Art Czar: The Rise and Fall of Clement Greenberg* (2006), Alice Goldfarb Marquis writes that Barbara Rose (and others) believed Greenberg was some sort of CIA agent, though Marquis does such a poor job of sourcing her quotations, you'll never find out from her book when or where Rose might have made such a remark. Nonetheless, *Art Czar* indicates that suspicions about Greenberg's motives and activities as an art critic aren't new, making it all the more puzzling that Saunders merely recycles vague accusations against Barr instead of subjecting Greenberg's role in the rise of American abstract expressionism to a thorough investigation.

That Greenberg had a "lifelong disdain" for surrealism, as *Art Czar* puts it, is evident from his writings. If the movement needed to be purged from the history of the development of American abstract art, he was clearly the right man for the job. In truth, however, or at least for our purposes here, it matters little whether or not Greenberg was an actual CIA man; what is more to the point is that he did the cultural work the Agency needed done and, as a result, reaped the rewards in the form of State Department—sponsored travel and other lucrative gigs as a speaker on and international representative of modern American art. Even more importantly, his work, though much disputed, has been allowed to *stand*, in the sense that Greenberg's major collection of critical essays, *Art and Culture*, has never not been in print since its debut over 50 years ago. His four-volume *Collected Essays and Criticism* (1986-1993) similarly endures, while a seminal document of modernism like *Cubism and Abstract Art* languishes out of print. This is, on the one hand, symptomatic of the general academic tendency to revise away from primary source materials. On the other hand, it remains the single greatest stumbling block to forming an accurate picture of the direct lineage from abstract surrealism to American abstract expressionism.

A brief look at *Art and Culture* suffices to show the tactics by which Greenberg erases surrealism from the narrative of abstraction while establishing the currency of the term "abstract expressionism" as a label for post—Second World War American

art. When not bashing surrealism, Greenberg skillfully omits it through a terminological sleight of hand. Take, for example, his 1953 "Contribution to a Symposium" in *Art News* called "Is the French Avant-Garde Over-Rated?" Greenberg begins by more or less rewriting the question in the form of *Is America the Greatest?*: "Do I mean that the new American abstract painting is superior on the whole to the French? I do." This jingoistic assessment is no shock and its lack of specificity precludes challenge; Greenberg names four French painters he claims to like and says they're not as good as the great Americans of 1953: "Gorky, Gottlieb, Hofmann, Kline, de Kooning, Motherwell, Newman, Pollock, Rothko." Leaving aside the question of the extent to which Greenberg's "Americans" are imported —Gorky, Hofmann, de Kooning, and Rothko are all European-born— the trick Greenberg must perform is to sever this group from surrealism, and this is no mean feat given Gorky's and Motherwell's active collaboration with the group during Breton's exile in NYC and even Rothko's and Pollock's more peripheral participation in the surrealist milieu. Greenberg's strategy is to simply avoid the word "surrealism" altogether by performing variations on the word "cubist":

> *Our new abstract painting seems to have anticipated the French version by two or three years, but I doubt whether there has been any real acceptance of American influence on the part of the French as yet (and I don't much care). The development of post-Cubist art (say rather, Late Cubist) had brought American and French painting to the same point at about the same time, but we had the advantage of having established Klee, Miró, and Mondrian as influences before Paris did, and of having continued (thanks to Hans Hofmann and Milton Avery) to learn from Matisse when he was being disregarded by the younger artists in Paris. Also, André Masson's presence on this side of the Atlantic during the war was of inestimable benefit to us. Unfulfilled though he is, and tragically so, he is still the most seminal of all painters, not excepting Miró, in the generation after Picasso's. He, more than anyone else, anticipated the new abstract painting, and I don't believe he has received enough credit for it.*

This passage is so ludicrous, it's difficult to know where to begin, but we might start by asking what this "post-Cubist art" he

refers to is. "Post-Cubist" isn't a term with any particular art historical signification, the way "post-impressionist" designates the reaction against impressionism led by such artists as Cézanne, Van Gogh, Gauguin, et al. If we remove Mondrian from this equation, "post-Cubist" sounds an awful lot like "surrealist," given that Miró and Masson were surrealists, and, as mentioned above, showed work in the first exhibition of surrealist painting in 1925, along with Klee and Picasso. In his 1941 essay "Artistic Genesis and Perspective of Surrealism," moreover, Breton affirms that Klee's automatism was a crucial influence on the movement as far back as the first *Manifesto* (1924), in which both Klee and Masson are mentioned by name. Restoring Mondrian to this equation only further erodes Greenberg's credibility, for while it's true Mondrian wasn't a surrealist, his influence certainly made itself felt in Paris long before New York through the former members of De Stijl (1917-31) —such as Van Doesburg and Arp— who helped form the Abstraction-Création group (1931-35). Among the current or future surrealists in this venture are Calder, Gorky, Seligmann, and Paalen, and, of course, Arp himself. Saying Masson "more than anyone else anticipated the new abstract painting" would be an open admission that surrealism was at the root of the New American Painting in any universe excerpt Greenberg's, in which the movement has been replaced with a concept of his own invention, "Late Cubism," whose parameters are so nebulous he can include Hofmann, de Kooning, Gorky, Miró, and even Pollock within it.

At the same time that Greenberg seemingly champions "Late Cubism," however, he is laying the groundwork for the appropriation of the term "abstract expressionism" as a way to characterize postwar American painting. In a footnote to "'American-Type' Painting," Greenberg blames *New Yorker* art critic Robert M. Coates for saddling us with the term in 1946, "at least in order to apply it to American painting." Yet Greenberg had already begun to appropriate the phrase as early as the same 1953 "Contribution" he reprints in *Art and Culture*:

> *Despite their seeming convergence, there are crucial differences between the French and the American versions of so-called Abstract Expressionism...*

The American version of Abstract Expressionism is usually characterized, in failure as well as in success, by a fresher, more open, more immediate surface.

Greenberg's "so-called" qualification finds him using "Abstract Expressionism" as though grudgingly, because it seems to have won the day. But two years later, in "'American-Type' Painting," Greenberg redefines "abstract expressionism" for his own purposes, through a series of well-placed maneuvers:

In some ways Hans Hofmann is the most remarkable phenomenon of "abstract expressionism," as well as the exponent of it with the clearest title so far to the appellation "master." Active and known as a teacher here and in pre-Hitler Germany, Hofmann did not begin showing consistently until 1944, when in his early sixties, which was only a short time after his art had turned openly abstract... Hofmann... assimilated the Fauve Matisse before he did Cubism.

The years 1947 and 1948 constituted a turning point for "abstract expressionism."... But it was only in 1950 that "abstract expressionism" jelled as a general manifestation.

Actually, not one of the original "abstract expressionists" —least of all Kline— has felt more than a cursory interest in Oriental art.

Let us begin at the end of this tale. By calling Franz Kline "one of the original 'abstract expressionists,'" Greenberg definitively wrests the term away from Herzog, Barr, and Kandinsky, given that Kline was only a year old when Kandinsky painted his first abstract canvases in 1911. Locating the "turning point for 'abstract expressionism'" at 1947—48 further severs it from Kandinsky, so that Greenberg may award Hofmann the title "master." But if Hofmann was "active and known as a teacher . . . in pre-Hitler Germany," surely he was aware of the stir caused by Kandinsky's New Artists' Federation, at the Modern Gallery, Munich, 1909, which Arthur Jerome Eddy identified five years later as the beginning of German modernism in his book *Cubists and Post-Impressionism*. And Eddy knows what he's talking about; his massive bibliography of books and articles on modern art from 1908 to 1914 indicates he read French as well as German, and he's the type of guy

who can name 19 *Russian fauves*, among whom Kandinsky figures. Yet as of 1919, when Eddy publishes the revised edition of *Cubists and Post-Impressionism* and Herzog coins "abstract expressionism" in his *Der Sturm* manifesto, Hofmann is still nowhere in sight. If he "assimilated the Fauve Matisse before he did Cubism," mightn't we imagine that he did so through Kandinsky, who was well-known after the notorious 1909 show and who, after the Soviet government changed its position on avant-garde art, taught at Bauhaus (1921—33) until it was shut down by Hitler? Greenberg neatly avoids this question through the adverbial display of "openly abstract," as if Hofmann's own abstraction had been deeply hidden, yet present even before he'd heard of Kandinsky. This replacement of Kandinsky by Hofmann as the master of abstract expressionism was a necessary prerequisite to Greenberg's appropriation of the term for American art, for it would not do, at the outset of the cold war, to have an aristocratic Leftist mystic Russian fauve working in Germany as the ultimate origin of "the new abstract painting" with which America hopes to conquer the art world. Kandinsky must go, so Greenberg elsewhere tars him with the ultimate insult on the abstract brush, "*illustration*," essentially the same rationale used to exclude surrealism from the history of abstract art.

When you subject it to even the lightest historical scrutiny, *Art and Culture* crumbles on the basis of its factual inaccuracies alone, irrespective of any formalist analysis Greenberg might hazard. But the narrative Greenberg helped construct —erasing surrealism from the development of abstract art and transferring the term "abstract expressionism" from Kandinsky and his followers in the 1910s to the abstract American painting emerging out of surrealism in the 1940s— has proven a formidable structure, not so easy to dismantle, as the recent *Inventing Abstraction* suggests. *Art and Culture* might thus be bad art criticism, but it's first-rate propaganda.

Nonetheless, cracks have begun to appear in this edifice. I have mentioned the work of the Weinstein Gallery, whose curatorial prerogative has sprung directly from Gordon Onslow Ford and flowered in major retrospectives for such abstract surrealist painters as Jimmy Ernst, Gerome Kamrowski, and Enrico Donati. But even the museums are getting in on the action. At the same time MoMA was staging *Inventing Abstraction*, the Morgan Library was hosting the splendid *Drawing Surrealism*, curated by Leslie Jones and

originating at the L.A. County Museum of Art. Like Weinstein's *Surrealism: New Worlds*, *Drawing Surrealism* wasn't specifically about abstract surrealism; it's probably best described as works on paper from the movement's inception through the late '40s, showcasing the bewildering variety of techniques the group employed or invented during its heyday. Yet the show nonetheless asserted the relationship between this work and American abstract expressionism through a couple walls of "Late Surrealism," where usual suspects like Matta, Onslow Ford, Baziotes, and Kamrowski rubbed shoulders with the likes of Pollock, Rothko, Pousette-Dart, Louise Bourgeois, and John Graham. To see two major shows operating on such fundamentally opposed historical premises some 20 blocks apart in Manhattan was striking, to say the least, and sadly MoMA was on the wrong side of history.

V: *A Bunch of Pigs*

The surrealist Lee Miller took a great photograph of Alfred Barr during a visit to her and Roland Penrose's Farley Farm in East Sussex, England, in 1952. Looking dapper in a tweed coat with pocket square and black fedora, Barr is by no means dressed for farm labor, but Miller has him posed with a metal bucket by a trough, not so much slopping the two pigs present as gently tilting the bucket for their inspection of its contents. With anthropomorphic expressions the photo surrealistically encourages, the pigs sniff at the contents in smug curiosity rather than hunger, while Barr stands there expressionless, patient and dignified, as if there were no humiliation to waiting on a bunch of pigs. It's hard not to see this as an allegory for Barr's relationship to the board of trustees at MoMA. The reference to Barr's "fine Italian hand" that Saunders seizes upon in *The Cultural Cold War* to establish his complicity in the museum's anticommunist activities I think refers more to the behind-the-scenes dealings and gentle persuasions he'd continually had to perform as director of MoMA; I'm sure he'd had to suffer many a moneyed fool in order to make the museum great. As a reward for this labor he was dismissed, yet even then, in the face of offers from other museums, he stuck around at a reduced salary, ostensibly to tie up loose ends and finish certain research projects. It seems he couldn't bring himself to part

from the institution he'd built. But neither could the museum do without him, and within four years of his dismissal, he was back, with less executive authority, under the new title "director of collections." People like Picasso or Breton —people whose participation was vital to the museum's success in staging world-class shows of modernist art— they didn't do business with MoMA, they did business with Barr, because only Barr had the necessary tact to move between the realm of the largely communist and anarchist artists of European modernism and an institution founded and funded by American capitalists, in an effort to benefit the public at large.

That's a tough tightrope to walk, and his loss of MoMA's directorship suggests Barr ultimately fell too far on the artists' side for the trustees' comfort. And he's still paying the price, inasmuch as the passage of time hasn't restored his reputation or brought his writing back into print. Unless *Cubism and Abstract Art* is made available again, critics will feel safe misrepresenting Barr for their own purposes. In her essay on Barr's catalogue, Leah Dickerman writes that "mounting *Cubism and Abstract Art* at that moment had everything to do with what was going on in Europe. A single poignant sentence in the catalogue introduction sets the project in relation to the rise of fascism: 'This essay and exhibition might well be dedicated to those painters of squares and circles (and the architects influenced by them) who have suffered at the hands of philistines with political power.'" Robert Rosenblum, in his Reaganite introduction to the 1986 reprint of *Cubism and Abstract Art*, has a similar, albeit less charitable take on this passage, calling it "poignantly strained" even as he notes its basis in "the grim new facts of contemporary life in Germany and the U.S.S.R." Such assertions of what is, in fact, the very real connection between Barr's 1936 show and the rise of totalitarianism in Europe again mislead through selectivity, for what both commentators omit to mention is Barr's own footnote to his dedication:

> *As this volume goes to press the United States Customs has refused to permit the Museum of Modern Art to enter as works of art nineteen pieces of more or less abstract sculpture under a ruling which requires that sculpture must represent an animal or human form. Some of the nineteen pieces are illustrated by figs. 47, 49, 96, 97, 104, 105, 155, 202, 209, 210, 216,*

> *221, 222, 223. They are all considered dutiable as plaster, bronze, stone, wood, etc., and have been entered under bond. The hand-painted canvases in the exhibition were, however, admitted free, no matter how abstract.*

The "philistines with political power" that Barr refers to in his dedication clearly aren't limited to Europe, as this footnote suggests; through the United States Customs, the administration of Franklin Delano Roosevelt appears to have actively interfered with MoMA's assembling of *Cubism and Abstract Art* by taxing various sculptures according to their materials. In keeping with his penchant for understatement, Barr protests this decision not by denouncing it but merely by reporting it in such a way as to allow the reader to identify the pieces and draw his or her own conclusions. Looking at the sculptures Customs refused to acknowledge as human or animal puts that organization in rather a bad light, for examples like figures 96 and 97 —Raymond Duchamp-Villon's *The Lovers* (1913) and *Horse* (1914), respectively—while not photorealistic, are quite evidently related to their titles. Whatever Dickerman's and Rosenblum's motives for ignoring this footnote in order to make the dedication seem solely directed at European events, their silence is a disservice to Barr. Certainly unsubstantiated claims against Barr as a cultural cold warrior ring false against documented challenges to the propriety of the U.S. government's decisions, such as we see here.

The truth is that Alfred Barr is a hero. Our whole notion of a museum for modern or contemporary art, a museum that includes film, architecture, design, and photography alongside painting and sculpture, comes from him. On top of this, the catalogue to *Cubism and Abstract Art* remains the most valuable book on its subject, at once a primary and a secondary source on the quintessential formal development in the visual arts during modernism. Our knowledge of abstract art is truly indebted to his occasional personal acts of boldness, whether it was tiptoeing around Moscow to see Rodchenko's officially "repressed" paintings in 1928 or smuggling Malevich paintings out of Nazi Germany wrapped in his umbrella in 1935. Yet Barr has been continually disparaged, insinuated against, and lied about in the years since his death, and today Lee Miller's allegorical photograph has an even wider application than it did in 1952. A bunch of pigs, indeed.

NOTAS

1. Tanning (8/25/1910-1/31/2012) would die within 12 days of the original publication (1/19/2012) of my review of the show.
2. In *Inventing Abstraction, 1910-1925*, Leah Dickerman cites Barr's outrage after a 1933 visit to Nazi Germany as the genesis of his two 1936 shows: "Fuming about the censorious yellow-and-black labels already affixed alongside certain modern pictures in public collections in Nuremberg and Munich, flagging them as 'degenerate,' and the dismissal of museum personnel deemed unsuitable, instead of sunbathing he wrote a series of impassioned articles called 'Hitler and Nine Muses,' describing the impact of Nazi policies on the cultural sphere. In these texts, produced only a month after the National Socialists won election, Barr observed that their party was already 'able to dominate to an extraordinary degree almost every phase of the cultural life in Germany.' Culture, he made clear, was a first target for the Nazis. To his surprise, Barr failed to find a venue to publish his on-the-ground cultural reportage, with the exception of a small section on film and nationalism. Margaret Barr reports her own indignation: 'He has never been turned down. As it turns out neither the daily newspapers nor the periodicals —*The Nation*, *Harper's*, *Scribner's*, *North American Review*, *The New Republic*— are interested. Is it indifference or disbelief?' Barr's understanding of the cultural repercussions of European fascism, and his commitment to articulating the threat that it posed to modernist art and its producers, served as key motivations behind his paired 1936 shows. Preparations for *Cubism and Abstract Art* began soon after his return."
3. There are, to be sure, plenty of future surrealists and close associates of the group in the show, mostly grouped under Dada, including Arp, Duchamp, Man Ray, Picabia, and Tzara. Apollinaire, who coined the word "surrealist," is also present, while Picasso, who had a long on-and-off relationship with Breton's group, is the show's very fountainhead.
4. "Face à l'option catégorique à laquelle les partisans de la non-figuration voudraient soumettre les peintres, et, à travers l'oeuvre peinte, l'esprit de ceux qui la regardent de telle sorte que cette option commande toute *la conception de la vie*, le surréalisme entend plus que jamais garder une totale liberté de choix. Depuis qu'il existe une peinture surréaliste... on peut dire que toutes les "tendances" de l'expression plastique ont coexisté à l'interieur du surréalisme... Le surréalisme n'impose à l'artiste aucune critère formelle. Il lui demande au contraire d'être le créateur de formes nouvelles, l'explorateur du jamais-vu."

SOBRE OS AUTORES

ABIGAIL SUSIK (Estados Unidos, 1977). Traduzido do inglês-Abigail Susik é uma historiadora de arte, crítica de arte, curadora e teórica americana de arte de vanguarda e contemporânea. A área de pesquisa acadêmica de Susik inclui surrealismo, dadaísmo, fotografia, filme experimental, animação, arte de protesto, arte erótica, arte de novas mídias e mapeamento de projeção. Susik escreve principalmente sobre surrealismo transnacional, movimentos de resistência contracultural e teorias antitrabalho ou abolicionistas, incluindo a história e a teoria da greve e sabotagem. É autora de um importante livro intitulado: *Sabotagem surrealista e a guerra contra o trabalho* (2021).

ADRIANO CORRALES ARIAS (Costa Rica, 1958). Poeta, escritor y crítico. Ha publicado más de 25 libros en poesía, novela, cuento, ensayo y teatro. Fue profesor catedrático e investigador de la *Escuela de Cultura* del *Instituto Tecnológico de Costa Rica*. Ha sido traducido parcialmente al inglés, italiano, ruso, japonés y portugués. Colabora con varias publicaciones latinoamericanas. Ensayo escrito a nuestro pedido, para la presente edición, fechado de mayo/julio de 2024.

ANDRÉ PARINAUD (França, 1924-2006). Jornalista, escritor e crítico de arte. Foi editor-chefe da rádio RTL, do semanário *Arts* e da revista *Galerie jardin des Arts*. Organizou também inúmeras exposições e publicou numerosos trabalhos resultantes das suas entrevistas com personalidades do mundo cultural francês, e foi cofundador e presidente do Festival Internacional de Arte e Filme Educativo (FIFAP) da UNESCO que se realizava todos os anos no Esfera da UNESCO em Paris. Autor de livros como *Como alguém se torna Dalí* (1974), *Gaston Bachelard — Releitura e Biografia* (1996), e *Conversas com homens notáveis sobre a arte e as ideias de um século* (2006).

BELÉN CASTRO MORALES (España, 1954-2018). Docente por la Universidad de San Fernando de La Laguna (Tenerife), en la que se licenció en Filología Hispánica en 1981, obteniendo el doctorado en 1988 y la cátedra en Literatura española, en 2001. Especialista en estudios sobre Modernismo y las Vanguardias, de los cuales publicó ensayos y artículos en diversas revistas españolas e hispanoamericanas. De 1987 data su libro *Altazor: la teoría liberada*, al que sigue *J. E. Rodó modernista: utopía y regeneración (1990)*. En 1995 preparó la edición, con introducción y notas, de *Ariel*, del propio Rodó, y en 2010 publicó *Memoria de Antonio Dorta*. Su único poemario titulado *Flor de cactus* vio la luz en 1976.

CARLOS M. LUIS (Cuba, 1932-2013). Mi conocimiento de Carlos M. Luis fue una de las piedras mágicas en mi acercamiento al Surrealismo. La densidad de nuestra amistad quedó definida desde el primer intercambio de correspondencia. Nunca nos conocimos personalmente, pero ciertamente teníamos un grado de afinidad muy alto. Me correspondió publicar su libro más importante, *Horizontes del Surrealismo* (2019), que Carlos me había pedido que leyera y reseñara, cuando lo tomó la muerte. Son fundamentales sus ensayos sobre diversas perspectivas del surrealismo, así como su memoria y mirada crítica entre bastidores del grupo Orígenes, en Cuba, donde estuvo un tiempo, antes de salir del país. Su poesía, de profundo sentido del humor, a veces incluso corrosivo, está llena de una relación única con la prosa poética y el teatro.

CLAUDIO WILLER (Brasil, 1940-2022). Poeta, ensaísta, tradutor. Como poeta, distingue-se pela ligação com o surrealismo e a geração beat. Como crítico e ensaísta, escreveu em vários periódicos brasileiros. Seus trabalhos estão incluídos em antologias e coletâneas, no Brasil e em outros países, além de uma bibliografia crítica, formada por ensaios em revistas literárias, resenhas e reportagens na imprensa. Ocupou cargos públicos em administração cultural e presidiu, por vários mandatos, a União Brasileira de Escritores. Coeditou, com Floriano Martins, a *Agulha Revista de Cultura*, de 1999 a 2009. Ministrou inúmeros cursos e palestras e coordenou oficinas literárias em universidades, casas de cultura e outras instituições.

DANIEL ALEIXO (Brasil, 1997). Ator, dançarino e pesquisador. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa da Universidade de São Paulo (USP). Realizou intercâmbio universitário em Estudos Globais pela Universidade de Estudos Estrangeiros de Tóquio (TUFS) e em Estudos de Documentos Não Escritos pela Universidade de Kanagawa (KU). É dançarino e pesquisador do Núcleo Experimental de Butô e da Fujima Ryu Escola de Dança Kabuki. Além disso, integra o Grupo de Estudos Arte Ásia (GEAA) e o grupo Kinyokai. Dentre as principais ações performáticas das quais já participou envolvendo a dança butô, estão: *Transmarginais* (2017), *Vento Daruma* (2018), *Encanteria* (2021-2022), *Domina et Homunculus* (2023) e *Breu* (2023). Em seu repertório de coreografias clássicas de kabuki buyō, estão: *Yari Yakko* (2018), *Tomo Yakko* (2019), *Echigo Jishi* (2020), *Urashima Tarō* (2022), *Matsu* (2023) e *Kanda Matsuri* (2024).

EDUARDO BRAVO PEZOA. Periodista, investigador del Centro de Documentación Patrimonial de la Universidad del cual fue cofundador y

primer director entre 2015 y 2022. Autor de los documentales *Mandrágora, el surrealismo chileno nace en Talca* y *Rokha, el forjador de mitos*. Coeditor en *Nicanor Parra, Catálogo de obra (1937-2018); Susana Wald, en busca de lo inasible.* Magíster en Educación de las Humanidades, becario Unesco en patrimonio y del fondo del libro Chile.

EMILIO COCO (Itália, 1940). Hispanista, traductor y editor. Dirige la colección de poesía Iberoamericana y ha publicado varias antologías de poesía española y latinoamericana. Ha publicado también algunas antologías de poesía italiana traducida al español, entre las cuales *La poesía del siglo XX en Italia* (Visor, Madrid, 2017), *Las grandes voces de la poesía italiana del siglo XX* (Universidad de Monterrey, 2022) y *El pájaro de fuego. Veintisiete poetas italianas entre dos siglos* (Sílaba, Medellín,2024). Como poeta ha publicado, entre otros títulos: *Profanazioni*(1990), *Le parole di sempre* (1994), *La memoria del vuelo* (2002), *Fingere la vita* (2004), *Contra desilusiones y tormentas* (2007), *Il tardo amore* (2008, Premio Caput Gauri, 2008), *Il dono della notte* (2009, Premio Alessandro Ricci-Città di Garessio, Premio Città di Adelfia, Premio Metauro, Premio della Giuria Alda Merini), *Ascoltami Signore* (2012, traducido al español), *Las sílabas sonoras* (2013), *Mi chiamo Emilio Coco* (2014), *Es amor* (2014), *Las palabras que me escriben* (2015), *Vuelva pronto el verano* (2017), *Del dolor y la alegría* (2019), *Sé que ya no será como era antes* (2020), *Del amor y otros duelos* (2020), *Poesie (1990-2020)* (2021), *Il tempo di mettermi in cammino* (2021, *Es tiempo de emprender el camino*, 2022), *Teologia doméstica* (en portugués, 2023), *La casa* (2023), *Del dolore e della gioia* (2024) y algunas plaquettes. Está traducido a una docena de lenguas. En 2003 el rey de España Juan Carlos I le otorgó la encomienda con placa de la orden civil de Alfonso X el Sabio. En 2014 fue *poeta homenajeado* en el Festival Letras en la Mar, de Puerto Vallarta. En 2015 recibió el premio Catullo, por su labor de difusión de la poesía italiana al extranjero. En 2016 le fue otorgado el premio Ramón López Velarde. En 2022 recibió en Pontedilegno el Premio a la Trayectoria Poética. En 2024 el Premio Speciale Camaiore.

FLORIANO MARTINS (Fortaleza, 1957). Poeta, editor, dramaturgo, ensaísta, artista plástico e tradutor. Criou em 1999 a Agulha Revista de Cultura. Coordenou (2005-2010) a coleção "Ponte Velha" de autores portugueses da Escrituras Editora (São Paulo). Curador do projeto "Atlas Lírico da América Hispânica", da revista Acrobata. Esteve presente em festivais de poesia realizados em países como Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, República Dominicana, El Salvador, Equador, Espanha, México, Nicarágua, Panamá, Portugal e Venezuela. Curador da Bienal Internacional do Livro do Ceará (Brasil, 2008), e membro do júri do

Prêmio Casa das Américas (Cuba, 2009), foi professor convidado da Universidade de Cincinnati (Ohio, Estados Unidos, 2010). Tradutor de livros de César Moro, Federico García Lorca, Guillermo Cabrera Infante, Vicente Huidobro, Hans Arp, Juan Calzadilla, Enrique Molina, Jorge Luis Borges, Aldo Pellegrini e Pablo Antonio Cuadra. Criador e integrante da Rede de Aproximações Líricas. Entre seus livros mais recentes se destacam Un poco más de surrealismo no hará ningún daño a la realidad (ensaio, México, 2015), O iluminismo é uma baleia (teatro, Brasil, em parceria com Zuca Sardan, 2016), Antes que a árvore se feche (poesia completa, Brasil, 2020), Naufrágios do tempo (novela, com Berta Lucía Estrada, 2020), Las mujeres desaparecidas (poesia, Chile, 2022) e Sombras no jardim (prosa poética, Brasil, 2023).

GARRETT CAPLES (United States, 1972). Poet and former music and arts journalist. Born in Lawrence, Massachusetts, he currently lives in San Francisco, California, after fifteen years in Oakland. He is the author of the Wave Books publication Proses: *Incomparable Parables! Fabulous Fables! Cruel Tales! as well as the poetry collections Lovers of Today* (Wave, 2021), *Power Ballads* (Wave, 2016), *Complications* (Meritage, 2007), and *The Garrett Caples Reader* (Black Square, 1999). Wave published his book of essays Retrievals in 2014. He is an editor at City Lights Books, where he curates the Spotlight Poetry Series, and has edited books by such poets as Will Alexander, mimi tempest, Joyce Mansour, Norma Cole, Frank Lima, Stephen Jonas, and Diane di Prima, among numerous others. He is also the co-editor of *The Collected Poems of Philip Lamantia* (California, 2013). He lives in San Francisco.

HUMBERTO DÍAZ-CASANUEVA (Chile, 1906-1992). Poeta, ensayista. Poseedor de una poesía muchas veces catalogada de hermética, Díaz-Casanueva desarrolló en sus textos una poética que suele moverse en los límites de lo místico y la filosofía metafísica. La suya es una búsqueda constante de preguntas en torno a la trascendencia y la existencia del hombre, evidenciada en gran parte de su proyecto escritural, como *Réquiem* (1945), *La hija vertiginosa* (1954) o *El hierro y el hilo* (1980), inspirada en su hija Luz Maya. Su obra funciona —al decir del poeta y crítico Naín Nómez en su *Antología crítica de la poesía chilena*, tomo II— *como puente entre el surrealismo y los antiguos poetas románticos y simbolistas*, en un momento de la poesía chilena dominado por las tendencias vanguardistas que surgieron en la primera mitad del siglo XX. Dan cuenta de ello diversos artículos y notas de prensa, de autores de la talla de Gabriela Mistral y Rosamel del Valle, entre otros.

JOSÉ ANTONIO MÓBIL (Guatemala, 1930). Editor, historiador y coleccionista de arte. Ha publicado diversas obras, entre ellas una acuciosa historia de Guatemala en dos tomos que lleva el título de *Guatemala, el lado oscuro de la historia* (2012). Diputado en el Congreso de la República por el Frente Democrático Nueva Guatemala en el periodo 1996-2000, desde muy joven se vinculó a la causa revolucionaria con una postura que lo llevó al exilio en Chile, cuando el gobierno revolucionario de Jacobo Árbenz fue derrocado en 1954. A su regreso en 1957, todavía llegó a ser director del semanario *El Estudiante* en su segunda época (1958-1959). En esos mismos años y hasta 1962 fue director del mensuario *Lanzas y Letras*, un esfuerzo cultural que compartió con Roberto Díaz Castillo y Ariel Deleón. Desde entonces, José Antonio Móbil ha publicado diversas obras en las cuales combina una erudición en temas culturales y un humor fino. Uno de los destaques más recientes es *Del realismo a la abstracción* (Serviprensa, 2016).

KAPLAN HARRIS. He is an associate professor of English at St. Bonaventure University. His recent work can be found in *The Cambridge Companion to California Literature*, *The Cambridge Companion to American Modernist Poetry*, *American Literature*, *Contemporary Literature*, *Jacket2*, *Paideuma*, *Postmodern Culture*, *Sagetrieb*, and *Poetry* magazine. He coedited *The Selected Letters of Robert Creeley* (University of California Press, 2014), and he is writing a book probably to be called *The Age of Activism: San Francisco Poetry, 1970-1990*. He lives with his daughter in Buffalo, New York.

LILIAN PESTRE DE ALMEIDA | Romanista de formação, ensaísta e tradutora, publica em francês e/ou português sobre literaturas francófonas, literatura comparada, iconografia e iconologia. O nº 115 da *Agulha Revista de Cultura*, de julho de 2018, publicou uma edição especial sobre o seu trabalho, sob o titulo "Entre o Mediterrâneo e as Caraíbas". Últimas publicações: *Vampire liminaire: de Lautréamont aux Césaire*. Königshausen & Neumann, 2019, e os posfácios às traduções de *Suzanne Césaire: Escritos de Dissidência* (Papéis selvagens, 2021) e *Sony Labou Tansi. O ato de respirar* (Cultura e Barbárie, 2021). Ensaio escrito a nosso pedido, datado de Lisboa, julho-agosto de 2024.

LUCIANA DEL GIZZO (Argentina, 1977). Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como becaria posdoctoral del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Se especializa en vanguardia artística y en poesía argentina del siglo XX. Ha trabajado como traductora y editora en organismos internacionales, y ha sido docente auxiliar de la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX (UBA). Publicó varios artículos en

revistas académicas internacionales. Junto con Américo Cristófalo y Facundo Ruiz, compiló la *Antología temática de la poesía argentina* (Buenos Aires, EUFyL, 2017).

MARIA LÚCIA DAL FARRA (Brasil, 1944). Poeta, ensaísta e conferencista, autora de quatro livros de poesia que se destacam entre os melhores de nossa lírica: *Livro de Auras* (1994), *Livro de Possuídos* (2002), *Alumbramentos* (2012), *Terceto para o fim dos tempos* (2017), e *Livro de erros* (2024). Além deles, é autora de um livro de contos, *Inquilina do Intervalo* (2005) e dois outros de crítica literária: *O Narrador Ensimesmado* (1978) e *A Alquimia da Linguagem* (1994), este último em Portugal.

NICOLAU SAIÃO (Portugal, 1949). Participou em mostras de Arte Postal em países como Espanha, França, Itália, Polónia, Brasil, Canadá, Estados Unidos e Austrália, além de ter exposto individual e colectivamente em lugares como Lisboa, Paris, Porto, Badajoz, Cáceres, Estremoz, Figueira da Foz, Almada, Tiblissi, Sevilha etc. Em 1990 a Associação Portuguesa de Escritores atribuiu o prémio Revelação/Poesia ao seu livro *Os objectos inquietantes* (1992). Autor ainda de *Assembleia geral* (1990), *Passagem de nível* (1992), *Flauta de Pan* (1998), *Os olhares perdidos* (2001), *O desejo dança na poeira do tempo* (2008), *Olhares perdidos* (2007), *O armário de Midas* (2008), *As vozes ausentes* (2011). Fez para a Black Sun Editores a primeira tradução mundial integral de *Os fungos de Yuggoth*, de H. P. Lovecraft (2002), que anotou, prefaciou e ilustrou, o mesmo se dando com o livro do poeta brasileiro Renato Suttana, *Bichos* (2005). Organizou, coordenou e prefaciou a antologia internacional *Poetas na surrealidade em Estremoz* (2007) e co-organizou/prefaciou *Na Liberdade — poemas sobre o 25 de Abril*. Com Mário Cesariny e Carlos Martins, colaborou na efectuação da exposição "O Fantástico e o Maravilhoso" (1984) e, com João Garção, levou a efeito a mostra de mail art "O futebol" (1995). Concebeu, realizou e apresentou o programa radiofónico "Mapa de Viagens", na Rádio Portalegre (36 emissões).

RAPHAEL RUBINSTEIN is a New York-based writer and professor of critical studies at the University of Houston. He is the author of *The Miraculous* (Paper Monument, 2014), *A Geniza* (Granary Books, 2015), and recent monographs on Guillermo Kuitca (Lund Humphries, 2020) and Albert Oehlen (Hetzler, Nahmad, Holzwarth, 2020). In 2018, he and his wife Heather Rubinstein cocurated *Under Erasure*, an exhibition of artists and writers at Pierogi Gallery, New York. His column The Miraculous: New York appears regularly in the *The Brooklyn Rail*. Since 2008 he has been a professor of critical studies at the University of Houston School of Art.

"Varieties of silence, and near silence" is taken from his recently completed manuscript *Libraries of Sand*, a hybrid book (novel-biographical study-bibliographic memoir) around Edmond Jabès.

RICARDO ECHÁVARRI (México, 1958) Poeta, ensayista, investigador y traductor. Doctor en Letras. Ha enseñado Literatura en varias universidades y fue instructor de Lenguas Romances en Harvard. Dirige el Centro de Estudios Surrealistas en la Ciudad de México y ha escrito César Moro en México, los versos de un voluntario inadaptado (tesis en El Colegio de México) y Surrealismo / México. En la editorial Pleno Margen ha difundido la poesía de Antonin Artaud, Leonora Carrington, Arthur Cravan, Edward James, Wolfgan Paalen, autores de raigambre surrealista. Integra el volumen *Barajar la poesía, Surrealismo en Latinoamérica*, Alfonso Peña, UAEM, México, 2019.

SEAN NESSELRODE MONCADA (Venezuela). Historiador del arte, la arquitectura y la cultura visual de las Américas. Su investigación se centra en los modernismos visuales y materiales, su implementación desigual en todo el hemisferio y sus controvertidas dimensiones sociales y ecológicas. Es autor de *Refined Material: Petroculture and Modernity in Venezuela* (University of California Press, 2023), que examina el desarrollo material, espacial y teórico de los modernismos venezolanos a través de la lente de la extracción y el refinamiento del petróleo. Ha publicado sobre temas que incluyen la relación entre el arte y el diseño en la obra de Gego, la política de la abstracción geométrica de mediados de siglo en América del Sur y los legados visuales del colonialismo de asentamiento en el arte contemporáneo. Su libro sobre El Techo de la Ballena es considerado el documento más valioso sobre el tema. Tiene un doctorado en Historia del Arte y Arqueología del Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York. Es profesor asociado de Teoría e Historia del Arte y Diseño en la Escuela de Diseño de Rhode Island, y reside en Lënapehòkink, también conocida como Filadelfia, Pensilvania.

SUSANA WALD (Hungría, 1937). A los 12 años debe emigrar junto a su familia desde su país de origen hacia Argentina, debido al régimen de Iósif Stalin en la Unión Soviética. Ingresa en 1951 a la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires, donde además de recibir sus primeros estudios formales en historia del arte, se especializa en cerámica decorativa. En el año 1957 llega a Chile, obteniendo años más tarde la nacionalidad, e instala un taller de cerámica en Santiago. A principios de la década de 1960 conoce al artista surrealista Ludwig Zeller, de quien será pareja y junto a quien funda tres editoriales auto-gestionadas donde diseñó, ilustró y tradujo libros, revistas y catálogos de exposiciones relacionadas a los movimientos

de vanguardia internacional. Luego de 13 años de estadía, en 1970, la artista emigra hacia Toronto, Canadá, junto a Zeller y sus tres hijos. Durante su estadía en Canadá, entre 1970 y 1994, se aleja del trabajo con la cerámica, dedicándose principalmente al dibujo y a la pintura en pequeño formato. A este periodo corresponden sus primeros *mirages*, pequeñas obras donde se complementan técnicas diversas como el collage, el acrílico y el dibujo a pluma. Wald ha participado de múltiples exposiciones individuales y colectivas. En 1963 adhiere al surrealismo de manera formal, aunque previo a ello había indagado intuitivamente en los principios del movimiento. En ese sentido, Wald es un referente clave del surrealismo en Chile y su arte es heredero de la vanguardia en tanto presenta escenarios misteriosos, realizados con gran rigurosidad y gracias a herramientas como el automatismo, el humor negro o la atención a su mundo onírico, la artista confronta al espectador con imágenes en las que este reconoce sus propios deseos, miedos e inquietudes. Entre las temáticas principales encontramos una preocupación por la naturaleza, por lo metafísico, por el sexo y el erotismo y, sobre todo, por la condición de lo femenino universal presente en nuestras sociedades. Esto último representa el motor de su obra de los últimos treinta años y se evidencia en la recurrencia de figuras femeninas, míticas y reales, en sus composiciones, así como también por temáticas que cuestionan el orden patriarcal. Susana Wald formó parte entre 1975 y principios de 1980 del movimiento artístico intelectual *Phases*, fundado en la década de 1950 por Edouard Jaguer y Anne Ethuin, que reunió a un grupo de pintores, poetas y escritores europeos y latinoamericanos en torno a los principios del surrealismo internacional. Desde 2012 forma parte del *Colectivo Guenda*, que reúne a mujeres artistas que viven y trabajan en Oaxaca, México. Desde 1994 la artista vive y trabaja en la ciudad de San Andrés Huayapam, en el estado de Oaxaca, México.

STEVEN HARRIS (Canadá). Born in Montreal, raised in Vancouver, Steven Harris is an art historian living in Edmonton, Alberta, Canada, who was on the editorial team of the *International Encyclopedia of Surrealism* and who recently completed a book on the surrealists, pataphysicians, and improvising dancers and musicians in Alabama.

SUSANNE KLENGEL. Profesora titular de literaturas y culturas latinoamericanas en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Freie Universität Berlin. Sus trabajos se centran en las literaturas hispanoamericanas y la brasileña del siglo XX y XXI, las vanguardias históricas, memoria y literatura, historia intelectual y las relaciones literarias y culturales Sur/Sur, especialmente entre la India y América Latina. Entre sus publicaciones recientes destacan el artículo "Vanguarda pandémica" (2021)

sobre *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade y la Gripe Española, así como *Dies und Das. Black Surrealism from Berlin 1984*, sobre el poeta Ted Joans (2023).

THOMAZ GUILHERME ALBORNOZ NEVES (Sant'Ana do Livramento, 1963) é um poeta brasileiro com uma trajetória traçada à margem da tradição lírica nacional. Sua poesia, escrita entre 1981 e 2018, está reunida no volume *À espera de um igual*. São seis livros que podem ser lidos como um só. Neles, o surrealismo extemporâneo leva a uma intensa concisão formal gradualmente desintegrada pelo confronto com o silêncio. Estruturada no presente, sua poesia parte da realidade para transcendê-la. Seja por um impulso original ou por uma busca de realização, é uma obra aberta à espiritualidade e que, segundo o poeta Ivan Junqueira, "aspira a um estado não verbal da linguagem". O trabalho como tradutor de Albornoz reúne versões do Tao Te Ching, do Shin Jin Mei e do Hokyo Man Zai, além de uma seleção da poesia chinesa dos séculos I a XVIII e da poesia japonesa dos séculos VIII a XX, incluindo uma extensa antologia de haicai. Publicou ensaios biográficos com traduções de poemas de Kaváfis, Seféris, Montale, Éluard, Michaux, Char, Tranströmer, Brodsky, Heaney e Ashbery, entre outros. Através da sua editora, a **tan ed.**, publica, desde 2020, autores que escrevem entre Porto Alegre e Montevidéu, em português, espanhol e portunhol. Vive do campo, na fronteira entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai, onde nasceu.

VIVIANE DE SANTANA PAULO (São Paulo, 1966), poeta, romancista, tradutora e ensaísta. Estudou filologia germânica e românica na universidade de Bonn. É autora dos livros, *lebendiges wensen namens gedicht — vom satelliten aus gesehen / ser vivo chamado poema — visto do satélite* (coletânea de poesia bilíngue — Engelsdorf Verlag, Leipzig, 2023); *Viver em outra língua* (romance, Solid Earth, Berlim 2017), *Depois do canto do gurinhatã* (Multifoco, Rio de Janeiro, 2011), *Estrangeiro de Mim* (Gardez! Verlag, Alemanha, 2005) e *Passeio ao Longo do Reno* (Gardez! Verlag, Alemanha, 2002). Em parceria com Floriano Martins, *Em silêncio* (Fortaleza, CE: ARC Edições, 2014) e *Abismanto* (Sol Negro Edições, Natal/RN, 2012). Foi membro da equipe editorial da *Ila-Latina*, revista de cunho social-político com sede em Bonn (Informationsstelle Lateinamerika e.V.). Seus textos foram publicados em revistas e antologias na Europa e América Latina. Traduziu diversos poetas alemães, incluindo Jan Wagner, Nora Bossong, Ron Winkler, Josef Kafka, Sarah Kirch, Paul Celan, Gottfried Benn.

WOLFGANG PANNEK | Diretor, performer, autor, tradutor e produtor. Integrante (1992) e codiretor (1994) da Taanteatro Companhia. M.A. (filosofia, letras e psicologia) pela FernUniversität Hagen (Alemanha). Diretor de produção da *Mostra 95 Butoh e Teatro*

Pesquisa, idealizador e diretor de produção de *Artaud 100 Anos*, coordenador do *Intercâmbio Cultural Matola-Brasil* (2005) e organizador da *Hans Thies Lehmann Brasil Tour 2010*. Idealizador e produtor da *Ocupação Artaud* (2016) e da *Ocupação Deleuze* (2017) no Teatro Aliança Francesa de São Paulo. Atuou como coreógrafo e ator em *Os Sertões*, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. Criou e dirigiu a trilogia *cARTAUDgrafia* (2015) sobre a vida e obra de Antonin Artaud e o espetáculo *1001 PLATÔS* (2017) baseado na obra Mil Platôs de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Idealizou e produziert o filme coletivo *The Theatre and the Plague* (2020). Na televisão participou como ator do seriado "fdp" (HBO Brasil), da telenovela "Além do horizonte" (TV Globo) e da série "El Presidente: Jogo da Corrupção" (Amazon Prime).

YULEISY CRUZ LEZCANO (Cuba, 1973). La poeta emigró en Italia a la edad de 18 años, estudió en la Universidad de Bolonia y consiguió el título en "Ciencias enfermeristicas y obstetricia" consiguió, además, un segundo título en "Ciencias biológicas". Trabaja en la salud pública. En su tiempo libre ama dedicarse a la escritura de poemas, poesías, relatos, a la pintura y a la escultura. Ha publicado 16 libros de poesías en Italia, dos de los cuales han sido bilingües, y un libro de narrativa. De su obra se destacan los libros: *Demamah: il signore del deserto — Demamah: el señor del desierto*, 2019; *Inventario delle cose perdute*, 2018; *Tristano e Isotta. La storia si ripete*, 2018. Asimismo, su obra ha sido traducida en distintos idiomas y compilada en diversas antologías y revistas italianas e internacionales. Actualmente, es colaboradora de la revista literaria sudamericana *Taller Igitur* y es miembro de honor del Festival Internacional de la Poesía de Tozeur en Túnez.

ÍNDICE

Apresentação

FLORIANO MARTINS | 100 years of eternity on the dissecting table

Parte 1 | *Manifesto e países*

ADRIANO CORRALES ARIAS | Impacto del Manifiesto Surrealista en Centroamérica y el Caribe
CLAUDIO WILLER | Surrealismo no Brasil
DANIEL ALEIXO | Uma nota: ponto de partida para o surrealismo japonês nativista
EMILIO COCO | El surrealismo en Italia
HUMBERTO DÍAZ-CASANUEVA | Sesenta años del Surrealismo (La escritura automática)
NICOLAU SAIÃO | Evocação surrealista de Portugal
RAPHAEL RUBINSTEIN | Surreal Cairo
STEVEN HARRIS | Sources for Surrealism in Canadá
VIVIANE DE SANTANA PAULO | Surrealismo Alemão

Parte 2 | *Revistas*

ANDRÉ PARINAUD | André Breton, *La Révolution Surréaliste* e os direitos do homem
BELÉN CASTRO MORALES | Gaceta de arte. *Revista internacional de cultura*, Tenerife, Islas Canarias, 1932-1936
LILIAN PESTRE DE ALMEIDA | A revista *Tropiques* e o surrealismo: confluências e irradiações. As metamorfoses do surrealismo a partir das Antilhas
LUCIANA DEL GIZZO | *A Partir de Cero* (1952, 1956), artefacto del surrealismo argentino
RICARDO ECHÁVARRI | *Dyn*, César Moro y su "Adiós al Surrealismo"

Parte 3 | *Poetas*

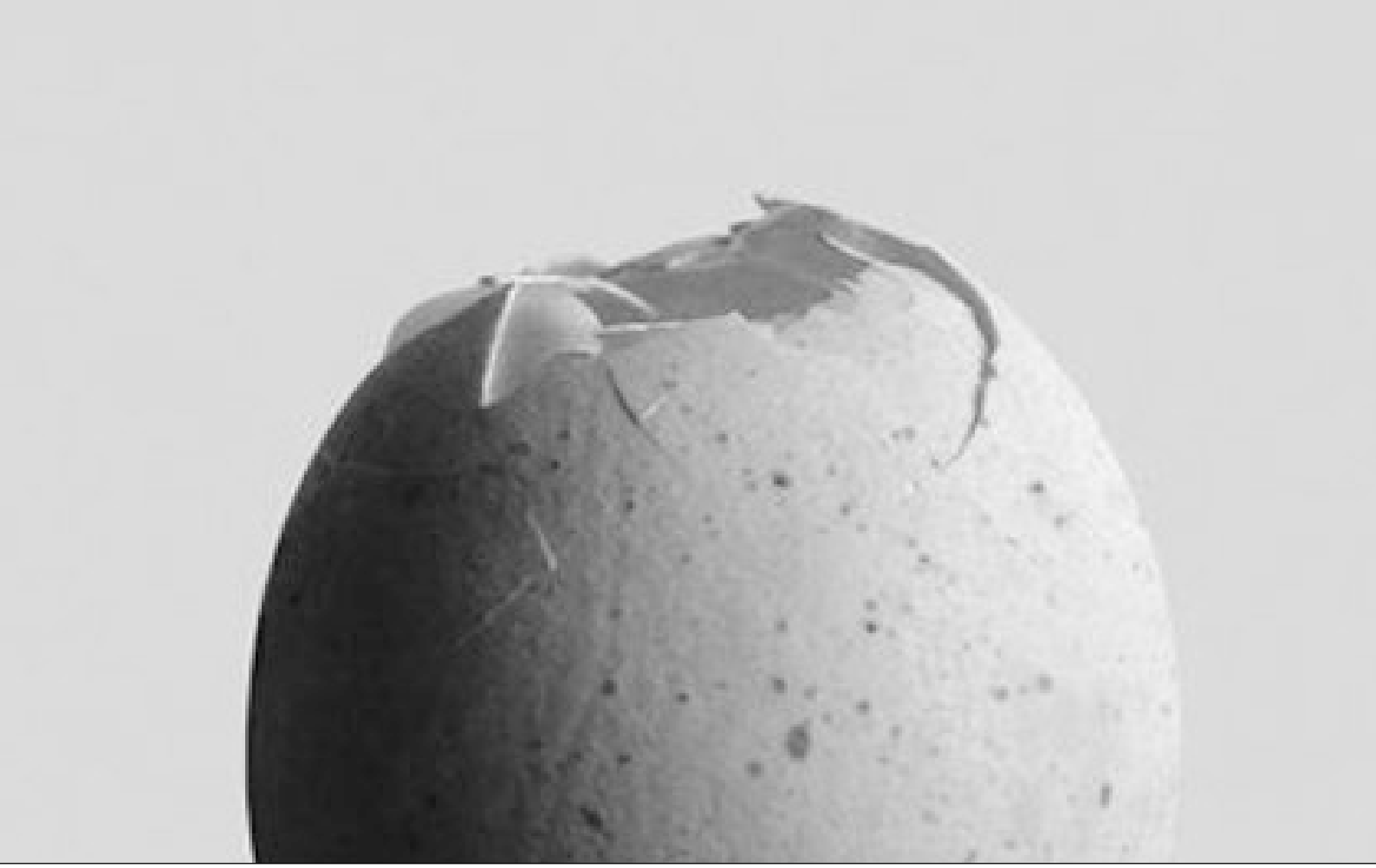
FLORIANO MARTINS | Maria Lúcia Dal Farra — Sobrevoando a história, surrealismo e mundo visionário
JAN DOČEKAL | Arnošt Budík — 60 years in the arms of surrealism
JOSÉ ANTONIO MÓBIL | Luis Cardoza y Aragón, materialista dialéctico y surrealista militante

KAPLAN HARRIS | Philip Lamantia — Make It New Age
MARIA LÚCIA DAL FARRA | Flanando por (Claudio) Willer — essa vila, essa cidade
SEAN NESSELRODE MONCADA | Los poetas del Techo de la Ballena
SUSANA WALD | Sobre mi vida con Ludwig Zeller
SUSANNE KLENGEL | "Tupí or not Tupí". Los nuevos mundos del pintor-poeta Eugenio F. Granell
THOMAZ ALBORNOZ NEVES | Georges Schéhadé, poesia e fábula
WOLFGANG PANNEK | Antonin Artaud: do Teatro da Crueldade ao corpo sem órgãos — Parte 1
YULEISY CRUZ LEZCANO | Ensayo inconcluso — Introducción a la poesía de Franco Fortini

Parte 4 | *Considerações gerais*

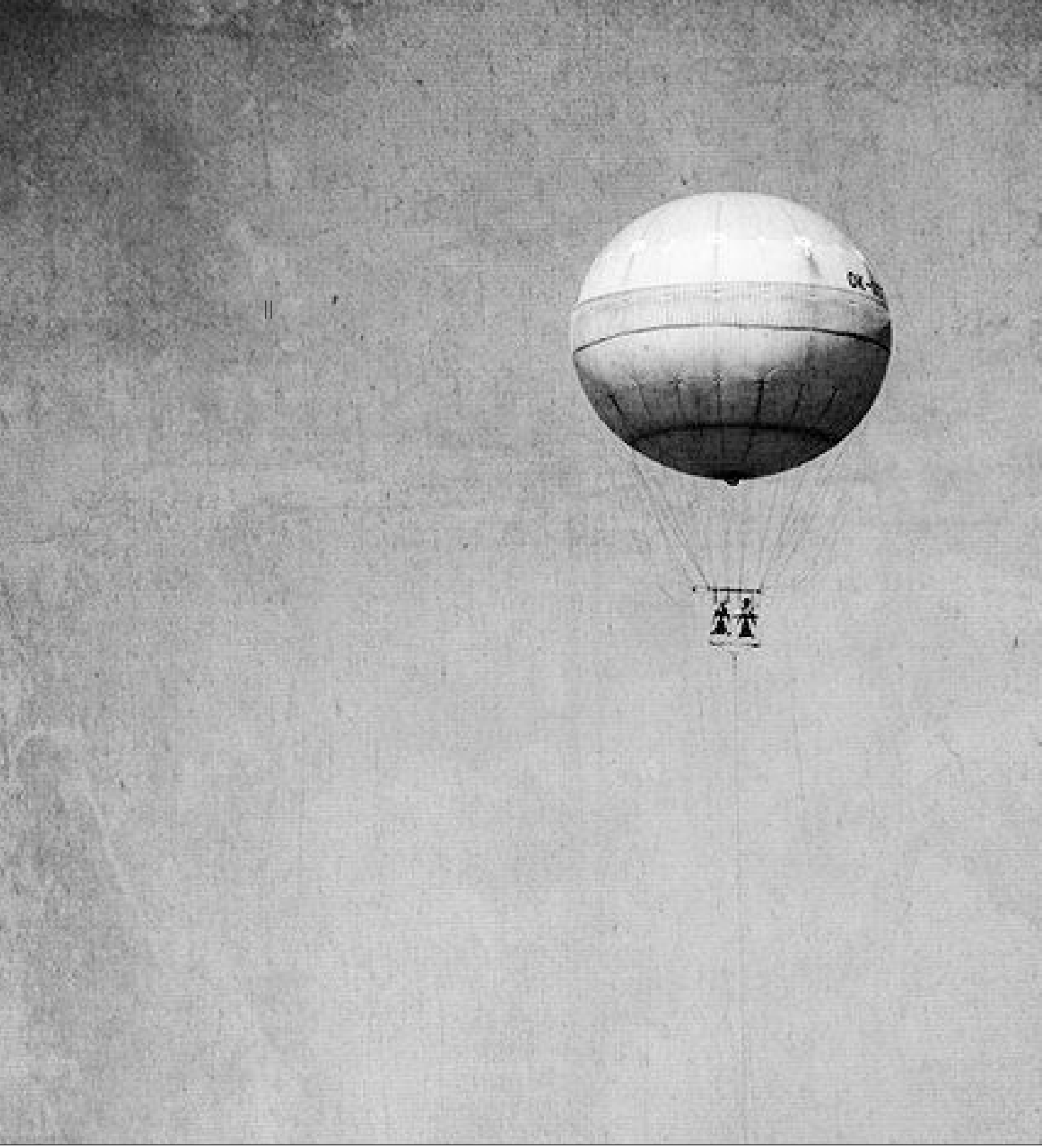
ABIGAIL SUSIK | *Beyond disorientation* surrealism, animation, and the hidden world
CARLOS M. LUIS | Eros, violencia y Surrealismo
EDUARDO BRAVO PEZOA | Cartas a *Madre-Tiniebla* — Correspondencia entre Enrique Gómez-Correa y Ludwig Zeller (1974-1978)
GARRETT CAPLES | Surrealism and the Abstract Truth

SOBRE OS AUTORES



100 anos de Surrealismo na ponta da Agulha, de Floriano Martins y Elys Regina Zils [Org.] se terminó de ensamblar en su versión digital en octubre de 2026.
En su composición se utilizaron los tipos: Californian FB, Minion Pro JMH Typewriter y Californian FB: 10, 12, 14, 18.





COLECCIÓN LIBROS IMPOSIBLES
2026



100 ANOS DE SURREALISMO