

EL SURREALISMO EN BRASIL

Floriano Martins*



Floriano Martins

En agosto del 2001, escribió el periodista Sérgio Augusto que “dos de los más notorios apóstoles del surrealismo en Brasil, Ismael Nery y Murilo Mendes, no sólo creían en Dios, sino que iban a misa los domingos, donde además comulgaban al lado de uno que otro comunista, pues no

hay límites para el absurdo en este país irremediamente *surreal*”. Asimismo, recordaba Sérgio Augusto que “de cualquier modo, nuestro mayor pensador católico, Alceu Amoroso Lima, no esperó ni a que seacara la tinta del primer manifiesto de Breton para excomulgarlo”¹. Tenemos aquí una muestra de la complejidad que sería la presencia del surrealismo en tierras brasileñas. No son raros los momentos en que el surrealismo y el catolicismo protagonizaron alguna polémica en nuestra cultura. Cuando en 1934 Flávio de Carvalho sostuvo tanto una exposición como el montaje de una pieza prohibidos por la policía, declaró, como recuerda Rui Moreira Leite, que “católicos tradicionalistas habrían sido los responsables de la intervención de la Delegación de Costumbres, tanto en el Teatro de la Experiencia como en la exposición de la calle Barão de Itapetininga”². Y el crítico Carlos Lima llega a afirmar que “en Ismael Nery, Jorge de Lima y Murilo Mendes percibimos a la influencia surrealista disolviéndose en un catolicismo radical, que pretendía restaurar la poesía en Cristo”, para concluir enfáticamente que “estos tres son grandes artistas, pero nada tienen que ver con el surrealismo”³.

No hay duda de que vivimos en un país católico, aun considerando las oscilaciones de ese catolicismo hoy. Esto no significa que no se haya verificado entre nosotros la presencia del surrealismo. Apenas quiere decir que sus dificultades fueron de distinta naturaleza de aquellas producidas en otros países, lo que resulta en una aclimatación igualmente distinta. Basta pensar en el repudio de Alceu Amoroso Lima al surrealismo, y la consecuente manera de cómo ese rechazo interfirió en

la formación de nuestra cultura. Agréguese a esto que el modernismo en Brasil era pautado por dos acciones estratégicas peculiares: el secuestro de la realidad cultural en Mário de Andrade y la antropofagia de Oswald de Andrade. Ambos quedaron debiendo en cuanto a honestidad intelectual, en el sentido de hacer referencia a las fuentes adonde fueron a tejer sus banderas esenciales. *A escrava que não era Isaura* (“La esclava que no era Isaura”), de Mário de Andrade, traza un decurso de identificaciones con las preocupaciones fundamentales del surrealismo, en tanto, como bien recuerda Carlos Lima, “no hay allí ninguna palabra sobre Breton quien, el mismo año en París, publicaba el primer manifiesto del surrealismo y hacía de Rimbaud el punto de partida de una nueva poética que juntaba poesía y utopía”. Y luego añade Lima que “él, Mário, había llegado a los mismos descubrimientos, aquello que llamó de ‘polifonía poética’”.

Breton y Mário de Andrade sostenían ideas opuestas acerca de la analogía, por ejemplo. Lo que en uno era pleno ejercicio de libertad, en el otro no pasaba de una mera sustitución de la “cosa vista por la imagen evocada”, constituyéndose así, según Mário, en “uno de los mayores peligros de la poesía modernista”. El mismo Mário se manifestó acerca de la belleza comprendiendo apenas la distinción existente entre lo “bello artístico” y la “belleza de la naturaleza”, no percibiendo nunca la condición convulsiva que le indicara Breton. Había, en general, una cierta timidez en nuestra ruptura, en nuestra trasgresión. Es evidente que no se encuentra ahí el único impedimento para un diálogo más franco entre el surrealismo y la elite cultural en Brasil. Vencida una primera etapa, los años iniciales del modernismo, vemos que enseguida se desvanecieron aquellos principios cosmopolitas e internacionalistas que de algún modo nortearon la aventura modernista. En rigor, el punto central de ese desvanecimiento sería la implantación de una ideología nacionalista. Como recuerda Wilson Martins, “la conciencia nacionalista fue la atmósfera en que se envolvían todos los espíritus, a partir de 1916: es el nacionalismo que pondrá en vereda al modernismo, después de la Semana de Arte Moderno, pasado su instante cosmopolita”⁴. Del nacionalismo exacerbado del grupo Anta, por ejemplo, al regionalismo que era un retorno a la literatura realista, no hubo propiamente un salto, sino más bien una

*Versión al español: Saúl Ibargoyen.

¹ “Surrealismo, uma loucura que nao deu muito certo no Brasil”, Caderno 2, diario *O Estado de São Paulo*, 18/8/2001.

² “Flávio de Carvalho, artista plástico e animador cultural”, publicación virtual de la University of Essex.

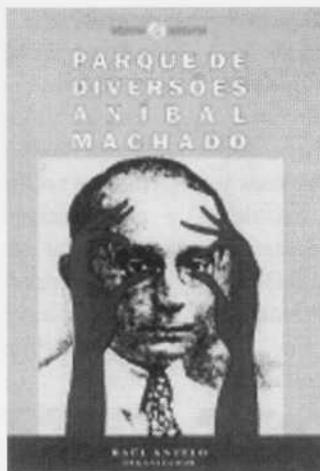
³ “Vanguarda e utopia – surrealismo e modernidade no Brasil”, revista *Poesia Sempre*, n. 9, Rio de Janeiro, marzo de 1998.

⁴ *A idéia modernista*, 2a edición, Ed. Topbooks, Rio de Janeiro, 2002.

identificación. Lo que podría ser visto como una trayectoria estética, se entiende mejor cuando atendemos las palabras de Valentín Facioli al apuntar que “la intersección de la política nacionalista del Estado con la fuerza difusa, aunque presente en casi todos los niveles de la vida cultural letrada, del positivismo, más el peso extraordinario de la Iglesia Católica conservadora y más la simpatía hacia el Partido Comunista, operó un cambio significativo en los rumbos del arte moderno en Brasil a partir de 1930”⁵⁵. Al considerarse todos estos aspectos, cabe todavía añadir que los vínculos estéticos establecidos por el modernismo en Brasil fueron mucho más fuertes con relación al futurismo y al cubismo, que más estrictamente con el surrealismo. Éste fue penetrando en nuestra cultura de forma indirecta, teniendo como puntos de contacto tanto las afirmaciones de Flávio de Carvalho, Jorge de Lima y Anibal Machado, como las simpatías de Pagu y Murilo Mendes, y posteriormente la participación más entrañable de Maria Martins. Tal vez si nos concentráramos más en esos nombres, encontraríamos un mejor punto de defensa no exactamente de la influencia del surrealismo en nuestra cultura, sino —y éste es un aspecto más sustantivo, me parece— un diálogo entre ambas partes, pues, como resalta Valentín Facioli, “el surrealismo nos enriqueció y nosotros lo enriquecemos”. De otra manera, estaríamos aquí tratando de una forma de predominio, lo que no interesa ni al surrealismo ni a la cultura en sus aspectos generales.

De cualquier modo, es preciso tomar en cuenta la observación de Betén Castro Morales, en el sentido de que, “si el surrealismo contribuyó al encuentro del artista americano con los estratos profundos de sí mismo, éste vio muchas veces que no necesitaba afiliarse a un movimiento foráneo cuando podía desarrollar con amplitud y complejidad una lectura personal de su entorno”⁵⁶. Es bastante razonable lo que dice la ensayista española, sobre todo si pensamos en casos como los del chileno Humberto Díaz-Casanueva (1907-1992), el venezolano Vicente Gerbasi (1911-1992) o el colombiano Jorge Gaitán Durán (1924-1962), que supieron reconocer una acentuada influencia del surrealismo en su poética sin vincularse formalmente con el mismo. Naturalmente, esta es una posición discordante de una impugnación prejuiciosa del surrealismo o, lo que todavía es peor, un comportamiento discrecional amparado en llamar para sí una aventura que no le es del todo propia.

Un caso diferente al de Mário de Andrade fue el de Oswald. Éste propició innumerables polémicas, casi por compulsión. Él entendía la búsqueda de “las fuentes puras del primitivismo”,



como la única posibilidad de despojar al arte de “convencionalismos y sofisticaciones”. Creo entender la idea de lo convencional, pero pienso a qué tipo de sofisticación nos habría llevado el futurismo, objeto de culto para él. Claro que actuaba provocativamente al decir de los poetas que lo sucedieron: “son todos superiores a mí”. Y la misma escritura paródica que se esforzaba por encontrar en la poesía implicaba al menos una búsqueda de sofisticación estilística. Es curioso observar que, en los años 50, despertaban la atención de Oswald nuevos poetas como Thiago de Mello y Geir Campos —el mismo Oswald que consideraba a Ledo Ivo “un caso típico del soldado del Ejército de Pará”.

Tal vez quepa decir que la gran obra del futurismo son los manifiestos. Marcel Duchamp fue quien mencionó que el futurismo era “un impresionismo del mundo mecánico”; o sea, aquella cosa de la retina funcionando como “una inagotable fuente de placer” que, al decir de Max Ernst, caracterizaba al impresionismo, vale también para el futurismo, si pensamos que los futuristas tenían ojos sólo para un mundo mecánico (“Escuchar los motores y reproducir sus discursos”). Ahora bien, Mário de Andrade fue asimismo un notable autor de manifiestos. Preguntaríamos entonces: ¿tanto en un caso como en otro, cuánto se asimiló para validarse en el sentido de hacer coincidir con la acción el discurso de los manifiestos?

A propósito de provocaciones, menciono aquí una afirmación de Claudio Willer de que “hoy se debe desarticular el foco de la militancia a veces episódica hacia una configuración de obras pautadas por la riqueza ‘imagética’ y por el ejercicio de la libertad de imaginación, cuya recepción se ve perjudicada por el filtro de una especie de cartesianismo poético brasileño”⁵⁷. Expresamente, he dado un salto en el tiempo, sólo para que comprendamos que, considerados los obstáculos mencionados al comienzo, la militancia no fue tan episódica. Había un paralelismo en las acciones —sobre todo con respecto a las artes plásticas y a la ambientación del psicoanálisis y su relación con la creación artística, incluyendo niños y locos—, que no evidenciaba una complicidad explícita con el surrealismo, pero que era claramente una consecuencia del mismo. Un ejemplo de esto se puede encontrar en la publicación de un libro como *A expressão artística dos alienados* (“La expresión artística de los alienados”), en 1929, de Osório César, o aun en los vínculos, distintos entre sí, que tuvieron con esa nueva actividad artistas como Tarsila do Amaral y Lasar Segall.

Hay innumerables aspectos a ser verificados cuando se está por dibujar un mapa de las actividades afines al surrealismo en la cultura brasileña. Valentín Facioli

⁵⁵“Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”, conferencia presentada en el coloquio *Surrealismo Nuevo Mundo*, Buenos Aires, octubre de 1992.

⁵⁶“El surrealismo en América Latina: la revelación de la alteridad”, revista *La Página*, n. 11 y 12, Tenerife, 1993.

⁵⁷“Historia Subterránea”, revista *Cult*, n. 50, São Paulo, septiembre de 2001.



destaca que “el surrealismo fue percibido prontamente en 1924 por un grupo que se reunió en Río de Janeiro en torno a la revista *Estética*, que publicó apenas tres números y desapareció en 1925. Los dos jóvenes editores: Prudente de Moraes (nieto) y Sérgio Buarque (de Hollanda), defendieron el surrealismo contra sus detractores, que ya aparecían

casi instantáneamente, entre ellos el crítico católico Tristão de Athayde”⁸. También Sérgio Lima hace mención “a la aparición polémica de la revista *Estética* en 1924 y la publicación en la misma del manifiesto por los ‘derechos del sueño’, de Sérgio Buarque de Hollanda”. Se trata de una afirmación por lo menos curiosa, pues viendo de nuevo los tres números de *Estética* no es posible localizar el citado manifiesto. Graça Aranha hace mención al hecho de que “no hay cultura colectiva en Brasil”, y evoca el empeño de los editores de la revista en “modernizar, nacionalizar, universalizar el espíritu brasileño”. En ese mismo número inaugural, Sérgio Buarque aborda la falta de tradiciones en las jóvenes culturas americanas, concluyendo luego “resta al hombre americano, y al brasileño en particular, la imaginación estética creada en el ‘inconsciente mítico’, donde aún no fue eliminado del todo el ‘terror cósmico’”⁹. No me parece que en ninguno de los casos se puede hablar de una defensa explícita del surrealismo, considerando más que nada que Prudente de Moraes (nieto), en el tercer y último número que se publicó la revista, se refiere a la escritura automática como una moda pasajera.

Este tipo de añadidura a una situación que no coincide con la realidad de los hechos, es tan nocivo para la construcción de una historiografía como lo es su contrario, la no mención de aspectos reales, de lo que puede ser ejemplo la lectura casi siempre parcial que se hace de la poética de Jorge de Lima, sin considerar correctamente su identificación con el surrealismo, manifiesta no sólo en su poesía, sino también en la serie de *collages* que resultó en la publicación de *A pintura em pânico* (“La pintura en pánico”), en 1943. En Brasil se prefirió el término de fotomontaje al de collage, y Mário de Andrade se apresuró a decir, en 1939, que esta técnica “no debe ser sólo una variedad de poesía ‘surrealista’ que, por propia definición, no se sujeta a ningún control estético”. Al prologar dicho libro, el propio Murilo Mendes —compañero de Jorge de Lima en esta y otras identificaciones— afirma que “el movimiento surrealista organizó y sistematizó ciertas tendencias dispersas en el aire desde el comienzo del mundo”¹⁰, pero en ningún momento sostiene que haya un vínculo directo entre Jorge de Lima y el

surrealismo. Esto nos conduce directamente al “surrealismo a la moda brasileña”, manera encontrada por Murilo Mendes para definir su identificación con el movimiento. Según la idea de Valentín Facioli, “en las condiciones brasileñas de la época, la libertad de elección posible y plausible se limitaba, pues, a escoger técnicas artísticas y sus efectos, como opción particularizadora y parcial de un estilo artístico, lo que era mejor que nada e interfería en el modo de producción de sentido, poco más bien frente a las posibilidades abiertas por el surrealismo como intervención en las condiciones sociales, de producción, circulación y recepción de la obra artística erudita”¹¹. Luego, este “mejor que nada” pronto se va dejando acentuar como trazo esencial del perfil sociocultural brasileño, cuyo daño verificamos aún hoy en la casi absoluta falta de compromiso delante de toda o cualquier situación. Habría entonces una curiosa sintonía entre “surrealismo a la moda brasileña” y el *jeitinho brasileiro*.

Creamos aquí un caso Jorge de Lima, sólo para esclarecer mejor la cuestión. Siempre se trató de evocar en él la aproximación al cristianismo como la razón para negarle una identificación con el surrealismo. Al tratar este tema, dice Sérgio Lima que “la controvertida *conversión* religiosa de esos dos poetas —Murilo y Jorge de Lima—, a partir de 1934, no excluye todo lo que escribieran y produjeran en los años anteriores”¹², observación que carece de profundidad, cuanto más si a continuación se considera la reflexión llevada a cabo por Claudio Willer:

En Murilo Mendes, el rótulo de “poeta católico” reduce el alcance de una lírica plural, en la que se encuentra lo que hubo de innovador en su tiempo, con una línea evolutiva, desde la *poesía en Cristo* de *Tempo e eternidade*, escrita como si fuera un sustituto de la oración, hasta el logro en síntesis y vigor de *As metamorfoses* (“Las metamorfosis”) de 1941. Jorge de Lima, inequívocamente un poeta de etapas en su creación, presenta reflexiones sobre la poesía en el *Livro de sonetos*, afines con las ideas surrealistas: “*Não procureis qualquer nexos daquilo/ que os poetas pronuncian acordados./ pois eles vivem no âmbito intranquilo/ em que se agitam seres ignorados*”. (“No busquéis ningún nexos con aquello/ que los poetas pronuncian despiertos/ pues ellos viven en el ámbito intranquilo/ donde se agitan seres ignorados”). En la empresa máxima de la poesía hermética y cósmica, *Invenção de Orfeu* (“Invención de Orfeo”) reitera la idea del poeta sonámbulo, que desciende a un mundo originario, arquetípico y pre-verbal: “Para la unidad de este poema/ él va durante la fiebre”. Sus trances, despertando en medio de la noche para escribir, fueron hechos biográficos (quien me habló de esas ocurrencias fue Lúcio Cardoso, fuente autorizada por la amistad entre ambos). Demuestran fidelidad a la inspiración, realizando la frase de Octavio

⁸ “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”, *op. cit.*

⁹ “Um homem essencial”, revista *Estética*, n. 1, Rio de Janeiro, septiembre de 1924.

¹⁰ “Nota liminar”, prólogo de *A Pintura em pânico*, Rio de Janeiro, 1943.

¹¹ “Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil”, *op. cit.*

¹² “Notas acerca do movimento surrealista no Brasil”, *op. cit.*

Paz: “El poeta no se sirve de las palabras. Es su servidor.” Al abrazar el catolicismo, fue más hacia el fondo, hasta la religiosidad primordial, pagana, indisociable de su apelación a lo telúrico¹³.

Frente a la lectura de Willer no es posible estar de acuerdo con Sérgio Lima: basta pensar que tanto *Invenção de Orfeu* como sobre todo *A pintura em pânico* —el volumen de fotomontajes— son posteriores a 1934¹⁴. Es lamentable que este libro haya caído en un completo olvido. En 1987 aparece una edición de los collages de Jorge de Lima encontrados en el acervo de Mário de Andrade, organizada primorosamente por Ana Maria Paulino. En el estudio que le dedica al final del volumen, Paulino destaca en Jorge de Lima la “búsqueda de nuevos medios para transmitir su sensibilidad y penetrar en las regiones misteriosas del inconsciente, reflejando en las asociaciones libres de su lenguaje en apariencia ilógico, un mundo asombroso representado por enigmas, símbolos y presagios”¹⁵. También en dicha edición se reproduce el prólogo de Murilo Mendes a la publicación original de *A pintura em pânico*, donde, al evocar el principio defendido por Rimbaud de la desarticulación de los elementos, resalta que esa desarticulación resulta, en último caso, en una articulación, sugiriendo que “sería esclarecedor investigar el modo por el cual este libro de Jorge de Lima se inserta en su obra”; o sea, “establecer la relación del mismo con sus poemas, romances, ensayos y tentativas de cuadros”. De esta manera, evitaríamos tantas observaciones prejuiciadas e infundadas con relación a la poética de Jorge de Lima y, en consecuencia, la mala interpretación, a veces intencional, de la presencia del surrealismo en Brasil.

Es evidente que la ausencia de una afiliación formal no autoriza a la crítica a negar la identificación con el surrealismo, sea en Murilo Mendes o en Jorge de Lima; lo mismo vale para otros poetas y artistas brasileños que podrían ser incluidos al momento de hacer una reevaluación de la presencia del surrealismo en Brasil. Hay toda una historia subterránea por desentrañar y aún estamos por hacerlo. Al referirse al “periodo inmediatamente asociado con el modernismo”, Claudio Willer recuerda “el modo cómo una legítima vanguardia, intelectual y política, se articuló a través de (Benjamín) Péret con el surrealismo, incluyendo a Patrícia Galvão (Pagu), Flávio de Carvalho y Mário Pedrosa. Pagu y Flávio llegaron a ser huéspedes de Péret y su esposa brasileña, Elsie Houston, en París, en

El surrealismo capitaneado por Sérgio Lima no definió las barreras contra el poder establecido, no representó ninguna especie de resistencia al mismo

1934-35”¹⁶. Menos restringido que Willer en la mención de nombres, Sérgio Lima considera pertinente referirse a Fernando Mendes de Almeida, Ascânio Lopes, Rosario Fusco, Livio Xavier, Osório César, Jamil Almansur Haddad, Raguna Cabral, Wagner Castro y Eros Volússia, y destaca aún la presencia de Raul Bopp y Tarsila do Amaral y la *Revista de Antropofagia*, afirmando que “el grupo de la segunda *dentición antropofágica* acogió a Péret y representó la única vertiente que se opuso a los nacionalismos desplegados por los movimientos vanguardistas del momento en el modernismo brasileño”¹⁷.

En los años 60, dentro de lo que Sérgio Lima considera un *segundo periodo* de identificación del surrealismo en la cultura brasileña, tenemos la formación de un grupo (1965) y la realización de una exposición internacional (1967). Al remitirse a ese momento, el poeta Contador Borges escribe que “tanto la poesía de (Roberto) Piva como la de Claudio Willer son poéticas del Apocalipsis, testimonios de ese momento universal de una poesía insurrecta, vivido por la modernidad”, recordando luego que es posible citar “otros poetas brasileños que también crearon sus obras bajo este impacto, como Sérgio Lima, que hace del poema una topografía panteísta del cuerpo erotizado, y Rodrigo de Haro, de factura más lírica y contenida, en la que los versos parecen medidos por una navaja oculta que surge repentinamente en las manos del poeta”¹⁸. Como ejemplo de lo que hubo en el *primer periodo*, aquí también la crítica es exigua y a veces intencionalmente liviana. Según observé en *O Começo da Busca* (“El comienzo de la búsqueda”), “críticos como José Paulo Paes y Gilberto Mendonça Teles pecaron de un brevísimo abordaje de este *no-capítulo* de nuestra historiografía literaria. Mendonça Teles, en entrevista que le hice en 1994, declaró no haber reportado la revista *A Phala*, por ejemplo, en el libro *Vanguardia europea e modernismo brasileiro*, por desconocimiento. Al publicar *A escrituração da escrita* (“La escrituración de la escritura”) en 1996, observa al surrealismo bajo la misma óptica de José Paulo Paes, validando solamente su carácter programático y reduciéndolo a la categoría de uno de los ismos, sin percibir la fundamental importancia de su desarrollo en diversas culturas, así como ‘su innegable vector revolucionario, inclusive de naturaleza extra literaria’, como resalta el propio Sérgio Lima”¹⁹. Se limitan a tratar al surrealismo como la escuela que nunca fue, situando además su aparición tardía entre nosotros.

Es posible comentar todavía que en 1938 Flávio de Carvalho, en la presentación del II Salón de Mayo, en São Paulo, como bien recuerda Sérgio Lima, “tendrá que precisar que se trata ‘de un movimiento’ y no sólo de una exposición”²⁰, o aun la adhesión pública al surrealismo de parte de Aníbal Machado. Mientras tanto, el surrealismo

¹³“História subterránea”, revista *Cult*, n. 50, São Paulo, septiembre de 2001.

¹⁴Las ediciones originales de *A Pintura em pânico* e *Invenção de Orfeu* datan, respectivamente, de 1943 (Tipografia Luso-Brasileira) y 1952 (Livros de Portugal), ambos con prólogos firmados por Murilo Mendes.

¹⁵ *O poeta insólito*, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1987.

¹⁶“História Subterránea”, *op. cit.*

¹⁷“Notas acerca do movimento surrealista no Brasil”, *op. cit.*

¹⁸“Surrealismo e poéticas do apocalipse”, revista *Cult*, n. 50, São Paulo, septiembre de 2001.

¹⁹*O Começo da Busca (O surrealismo na poesia da América Latina)*, Escrituras Editora, São Paulo, 2001.

²⁰“Os anos modernistas de Flávio de Carvalho”, revista *Xilo*, n. 1, Fortaleza, septiembre de 1999.

sólo entra en las pautas oficiales de nuestra historiografía como una ambientación tardía, considerando la creación de un primer grupo en los años 60, justamente a partir de Sérgio Lima. Ya en 1930, Breton nos hacía recordar que “el surrealismo busca simplemente la recuperación de nuestra fuerza psíquica por medio de un sistema de descenso vertiginoso hacia nosotros mismos, de la iluminación sistemática de los sitios ocultos, del oscurecimiento progresivo de los demás lugares y del paseo perpetuo por la zona prohibida”²¹. No se requiere propiamente de una acción colectiva, es cierto. Ni se puede vincular la idea de movimiento a la de un colegio donde todos siguen en rigor una orientación central. Los errores resultantes de una ortodoxia surrealista son bastante claros en este sentido. En fin, oficialmente el surrealismo llega a Brasil con el establecimiento, en 1965, de un grupo surrealista en São Paulo, capitaneado por Sérgio Lima, quien ya adhirió al grupo parisiense en 1961, en ocasión de su residencia en Francia. Adhesiones similares habíamos tenido con Flávio de Carvalho y Maria Martins, por ejemplo, sin que en ninguno de los casos hubiera disposición para fundar una sucursal surrealista en Brasil. Al hacerlo, Sérgio Lima evoca para sí todas las paradojas resultantes de una aproximación entre dos realidades casi antagónicas, o sea, intentar reproducir aquel escenario del encuentro fortuito de una máquina de coser con un paraguas en una mesa de disección.

Tal vez lo que ha faltado fue la indagación, en el sentido de actualidad de la insurgencia, de la dirección a la que debería apuntar entonces la poesía. En el ámbito nacional, de la represión católica habíamos pasado a la represión militar, aunque ya en 1924 Graça Aranha había dicho que “en Brasil sólo hay una clase organizada: la clase militar”, afirmando luego, como ya he resaltado, la inexistencia de una cultura colectiva, al estimar que “la población yace hundida en una ignorancia salvaje, que el animismo fetichista es la expresión viva, la ficción pintoresca que explora el diletantismo literario que no quiere verla sustituida por la civilización”²². El rito de pasaje no fue sino pasar el bastón, por decir así. Al parecer, lo que faltaba en los ejemplos dados hasta aquí, es que había un correspondiente exceso en Sérgio Lima; o sea, al intentar recuperar distorsiones, al dar cuerpo a una indignación intrínsecamente válida, terminó por involucrarse demasiado en una ortodoxia que ya enfrentaba discusiones internas en el propio núcleo parisiense. Sérgio repetía la receta de Breton en una circunstancia en la que mejor cabría su actualización. Hay



Maria Martins

una declaración de Claudio Willer, en entrevista que le hizo Roberto Piva, que propicia alguna aclaración. Dice Willer que “en verdad, nosotros éramos un grupo surrealista desde cuando nos conocimos. Piva ya lo conocía bien, coleccionaba el surrealismo, la revista *La Brèche*, por ejemplo. La poesía surrealista fue algo seminal y formador para todos nosotros. Ahora bien, en 1963 Sérgio Lima vino de París, había hecho una práctica de uno o dos años en la Cinemateca Francesa y había participado personalmente —directamente— en el movimiento surrealista. Conoció a André Breton, suscribió manifiestos surrealistas, tuvo correspondencia con Breton y tuvo contacto con él hasta su muerte en 1966. Entonces, hubo un

periodo en que nos reuníamos con el grupo, regularmente, una o dos veces por semana, en un bar, al estilo surrealista. Esto, la fase sistemática del grupo, duró hasta 1964. El grupo explotó, y yo creo que nosotros nunca podríamos ni conseguiríamos formar aquel tipo de movimiento surrealista.”

Es conveniente esclarecer aquí la referencia a grupo en un sentido formal. Se trata de un núcleo que serviría de base para la formación del primer grupo surrealista confirmado como tal, aunque apenas Sérgio Lima viniera a participar en él como su fundador y principal articulador. Volvamos a las declaraciones de Willer, bastante significativas: “Veo al surrealismo fundamental en dos niveles: como creación, y esto lo que realmente importa, la creación poética; y como movimiento de ideas, como continuación de la rebelión romántica y la tentativa de unir dicha rebelión con la transformación de la sociedad. La unión de *cambiar la vida con transformar la sociedad*, de Rimbaud a Marx. Es un movimiento de ideas que tuvo cambios a lo largo del siglo, y que es fundamental. De todo lo que aconteció en aquel periodo vanguardista de comienzos de siglo, fue evidentemente el movimiento más significativo, más relevante, y, de lejos, el más consistente”²³. Al contrario de lo que pueda pensarse, Claudio Willer y Roberto Piva jamás integraron el grupo surrealista oficialmente dado como existente entre 1965 y 1969, el cual, al decir de Sérgio Lima, “se responsabiliza de toda una serie de actividades colectivas, desde el panfleto, la edición de *plaquettes*, libros, testimonios públicos, exposiciones y un manifiesto publicado como editorial en *A Phala* no 1 (codirigido por mí y Aldo Pellegrini)”²⁴. A raíz del obstáculo para la adhesión formal de ambos, Piva y Willer, existía cierta reserva de parte del propio Breton en aceptar divisiones

²¹“Fantasías de un poeta”, suplemento en *Rotogravura*, n. 146, diario *O Estado de São Paulo*, nov. 1939.

²²*Estética 1924-1925*, edición facsimilar, Gernasa, Rio de Janeiro, 1974.

²³“Meditações de emergência”, revista *Agulha*, n. 32, Fortaleza/São Paulo, Maio de 2003.

²⁴“Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 20 aos dias de hoje)”. In: Michael Löwy, *A estrela da manhã (Surrealismo e marxismo)*, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2002.

del surrealismo, de las que podían ser ejemplos tanto el abstraccionismo como la explosión de la *Beat Generation* y de la contracultura. En Brasil, coincidiendo con una reafirmación formalista —su radicalización extrema, el surgimiento del concretismo—, éste habría sido el momento ideal para un rechazo al mencionado espíritu de “mejor que nada”, al que ya nos referimos. Nada más coherente con el sentido de negación total que adoptaron, por ejemplo, los canadienses, con la afirmación de un surrealismo que bajo ninguna circunstancia puede ser entendido como segmento de alguna ortodoxia. En entrevista que hice al crítico de arte canadiense André Lamarre, por ejemplo, él menciona que “o *Refus Global* y la corriente de pensamiento que lo prolonga, por una parte intentan ligarse a una concepción original del surrealismo y, por otra parte, hacerla avanzar, esto es, llevarla hasta sus límites. Entre las nociones fundamentales del surrealismo, Borduas señala ‘la importancia moral del acto no preconcebido’. *Refus Global* formula una crítica a la razón y a la intención que bloquean el desarrollo humano”²⁵. *Refus Global* es justamente el nombre que lleva la principal formación grupal surrealista en Canadá, teniendo al frente a Paul-Émile Borduas.

Es bueno afirmar aquí que esa negación a la que aludo siempre fue reafirmada por el mismo Sérgio Lima, considerando en su defensa que “el surrealismo es la exigencia mayor del espíritu humano, erguida frente al desencanto del mundo, de la realidad dada, y que contrapone su voluntad a los acomodados y los convencionalismos; que contrapone, por lo tanto, ‘el hombre del deseo deseante’ al sistema racionalista y restrictivo del progreso y la modernidad, instaurando un retorno, una apertura sobre lo moderno y que pasa por el pasado: en un proceso abierto de búsqueda permanente, en la propia inmanencia de más realidad y su revolución, no de su reforma”²⁶.

En agosto de 1967 se publica el número inaugural de *A Phala*, presentada tanto como “revista del movimiento surrealista” como “catálogo de la 1ª exposición surrealista, teniendo por temas la mano mágica y el andrógino primordial”. El editorial, aunque haya sido escrito, según Sérgio Lima, por él y por el argentino Aldo Pellegrini, no tiene firma alguna. Leemos allí que “el surrealismo es el movimiento organizador del pensamiento revolucionario que tiende a una reivindicación absolutamente moderna de lo sagrado”. Los tres párrafos siguientes son esclarecedores de las relaciones entre Brasil y América Hispánica, y merecen en consecuencia su reproducción íntegra:

En el ámbito americano y, en particular, latinoamericano, las manifestaciones aisladas y la propia estructura natural de las fuerzas inmanentes del medio, adonde brilla el corazón salvaje, el surrealismo se presenta como una

conciencia primera de aquel que sería el punto capital para todo un movimiento de liberación del espíritu, que tiende a desencadenar las fuerzas mágicas.

Entre nosotros, los movimientos más significativos se orientaron siempre en dos vertientes comunes: la plástica y la poética. Las expresiones relacionadas con la poesía, desde sus inicios, estuvieron vinculadas en general con las manifestaciones plásticas no profesionales.

Las voces propicias que nos llegan de algunos puntos de México, Argentina, Chile, Brasil, Perú, Colombia, Ecuador, Venezuela y Haití; el encantamiento de las voces que aún nos llegan de la tradición d’amour de la faja ecuatorial, nos proponen un lenguaje excepcionalmente único, y puro²⁷.

Será suficiente recordar las palabras de René Char, para quien “la poesía se incorpora al tiempo y lo absorbe”, para que comprendamos cuán imposible era que el surrealismo saliera a defender la existencia de un “lenguaje puro”, concepto que venía siendo discutido en otros ámbitos. A propósito, diría que, al contrario de Pierre Reverdy, me parece que Adolfo Casais Monteiro estaba más en lo correcto al sostener que “la imagen *no* es una creación pura del espíritu, por la simple razón de que no hay creaciones puras del espíritu”²⁸. En el caso de *A Phala*, revista y exposición dan más señales de relaciones con Francia y Portugal que propiamente con América Latina. La presencia de Aldo Pellegrini, el argentino que desde los finales de los años 20 trató de ser un profundo defensor y difusor de las ideas surrealistas, no deja de ser de inmensa importancia. Al comienzo, estaba oficializada así la entrada del surrealismo en Brasil, y con el sostén internacional de nombres como José Pierre, Mário Cesariny de Vasconcelos, Aldo Pellegrini y Elisa Breton, esta última dando continuidad al apoyo de su marido, que muriera el año anterior. Los contactos con el continente americano eran a lo sumo ocasionales, de modo que el movimiento acabó por dispersarse. Internamente, también se dieron algunos alejamientos, por ejemplo, Raúl Fiker, Paulo Antonio de Paranaguá, Maninha Cavalcanti, Leila Ferraz y Carlos Felipe Saldanha. Sérgio Lima observa que, aun considerando algunas nuevas adhesiones, ellas “no fueron suficientes para la formación de un grupo nuevo, en vista de que faltaba la cristalización de un segundo momento (...) y las siguientes tomas de posición que implicaban (...) volver a asumir la aventura surrealista”²⁹.

Sostiene Valentín Facioli que “mucho de la inviabilidad del surrealismo en nuestros países” —y aquí se refiere a América Latina— “tiene que ver con la calidad de democracia burguesa que vivimos, o sufrimos, puesto que

²⁵“Diálogos sobre Surrealismo no Canadá”. Entrevista concedida a Floriano Martins, revista *Aguilha*, n. 36, octubre de 2003.

²⁶“Prefacio o porta-relâmpago”, revista *La Página*, n. 11 y 12, Tenerife, 1993.

²⁷“Editorial”, revista *A Phala*, n. 1, São Paulo, agosto de 1967. Originalmente en español.

²⁸*A palabra esencial*, Editorial Verbo, Lisboa, 1972.

²⁹“Notas acerca do movimento surrealista no Brasil (da década de 20 aos dias de hoje)”, *op. cit.*

él no se colocó nunca como vanguardia artística, y sí como *praxis vital*, la cual fue por aquí reprimida, obstaculizada o deformada al extremo³⁰. En muchos casos, en América Latina, el surrealismo estuvo presente justo en un ámbito que no se podría denominar jamás como democrático. Tal vez la distinción que se deba trazar en relación con el caso brasileño, en donde el surrealismo nunca se afirmó como una reacción opuesta al poder constituido. Este sentido de rebelión con el *establishment* es posible detectarlo en Chile y también en Canadá, en Venezuela y en Haití. Pero no en Brasil. El surrealismo capitaneado por Sérgio Lima no definió las barreras contra el poder establecido, no representó ninguna especie de resistencia al mismo. Apenas consideró esto, pues se ausentaba del tiempo y el espacio de lo que eventualmente pudiera llamarse realidad brasileña en los años 60. Los alejamientos fueron casi todos consecuentes con una pérdida de interés derivada de esa curiosa forma de autismo. Hubo un error fundamental de parte de Sérgio Lima quien, a despecho de la importancia decisiva que tenía con relación a la comprensión y la difusión del surrealismo en Brasil, no supo percibir lo que había de latente en la cultura brasileña en aquellos momentos, prefiriendo seguir las huellas de una ortodoxia que ya había sido superada en manifestaciones ubicadas en países como Venezuela, Canadá, Chile, Perú y Estados Unidos.

Al retomar las actividades grupales, al inicio de la última década, aun considerando el diálogo con grupos existentes en países como Argentina, España y Estados Unidos, el hecho es que internamente los nuevos integrantes de este segundo grupo no poseían una identificación tan fuerte, en la esencia o en la forma, con el surrealismo, y sobre todo, una comprensión del papel que aún le cabría representar, de manera que la dispersión se planteaba inevitable, aunque hubieron, a título de contribución factual, algunas exposiciones y la publicación de una revista: *Escrituras Surrealistas*. Entre los más conscientes en cuanto a no extraviarse en las ilusiones del tiempo y de que sólo es posible ser ahora, se encuentra el arquitecto Fernando Freitas Fuão, cuyo empeño en provocar declaraciones de los demás, como si estuviera allí para componer una cartografía emocional de aquel ambiente en que nos afirmábamos como surrealistas, fue lo que más despertó mi atención.

A lo largo de esta conversación nuestra se citan diversas voces, lo que de alguna manera propone la recolección de una bibliografía dispersa, sobre todo con respecto a material de imprenta, casi siempre en órganos de difícil acceso. Esto sucede siempre con relación a aquellos temas que no son de gran interés o cuyo interés mayor es ahogarlos, evitando así su comprensión y desarrollo. En nuestro caso, no me parece que la razón principal sea el surrealismo —hay un componente en la cultura brasileña

que la lleva a ausentarse de sí misma, a avergonzarse de lo que es, y lo más curioso es que su esencia es de inmensa grandeza—. Ya cité a la española Castro Morales, pero una vez más me refiero a ella, cuando dice que “el interés de los surrealistas europeos por las culturas que identificamos como de la ‘alteridad’ o de la ‘otredad’ se explica por su reivindicación de lo no normativo: los locos, el ocultismo, el subconsciente, la sexualidad, los sueños, lo maravilloso”, y entonces nos da un jaque mate, al afirmar que “todos esos elementos que fueron materia de investigación surrealista conforman una realidad excluida de lo canónico, y el primitivismo y el gusto por lo salvaje se incluyen en la exploración de una cultura rechazada, sumergida”³¹.

El mestizaje cultural que tanto prefiguraría el destino de los pueblos americanos, referido por nombres como el mexicano José Vasconcelos, el peruano José Carlos Mariátegui, o más recientemente, el brasileño Darcy Ribeiro, no alcanzó entre nosotros la consideración que merecía, de manera que tenemos una comprensión bastante estratificada de nuestra realidad cultural y apenas conseguimos pensar en su relación íntima, por ejemplo, con la hispanoamericana.

Finalizo recordando un pasaje de una reciente entrevista con Roberto Piva, en la que afirma que “El dionisismo es una de las religiones más profundas que jamás existieron. Basta ver que una de sus manifestaciones produjo el teatro. ¿Quieres más que eso? Dionisio es el dios del teatro. Las artes de apariencia palidecieron frente a un arte que proclamaba la sabiduría en su propia embriaguez. (...) Vivimos en un país profundamente dionisiaco, donde los intelectuales tienen un preconceito contra las manifestaciones espontáneas, creativas. Hasta el hecho de que me encuadraran en la poesía marginal de los años 70, tiene que ver con eso. Yo no soy de los años 70 y no soy marginal; soy un marginado. Y por no haber pactado con la universidad y con una cierta izquierda, por no participar de los círculos literarios, ni en los ‘tés-de-las-cinco’, me fueron excluyendo”³².

Éste es el punto. Identificándose con el futurismo, el existencialismo, el surrealismo o hasta el nazismo, vía el integralismo, los brasileños se comprenden a sí razonablemente poco o no lo suficiente para afirmar al menos una simpatía. Al parecer, es una táctica camaleónica. En cualquier momento un régimen de posición puede causar indisposición, y de esto nosotros sí entendemos, tal el *calembour* semántico que infecta nuestra poesía desde un parnasianismo canónico adoptado con carácter de perpetuidad. Somos formalistas por naturaleza. Nada en esencia nos importa. Hasta nuestros surrealistas incurrieron en tales disparates. ■

³⁰“Modernismo, vanguardias e surrealismo no Brasil”, *op. cit.*

³¹“El surrealismo en América Latina: la revelación de la alteridad”, *op. cit.*

³²“Entrevista com o escritor Roberto Piva”. Concedida a Fabio Weintraub, revista *Cult*, n. 34, São Paulo, mayo de 2000.

Florian Martins (Brasil, 1957). Poeta, ensaísta e tradutor brasileiro. Um dos editores da revista *Agulha* (www.revista.agulha.nom.br). Pertence à ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte. Es corresponsal de *ArchiPIÉLAGO* en Brasil.