SITUACIÓN HISTÓRICA DE LA POESÍA SURREALISTA PORTUGUESA (2). SURREALISMO, MOVIMIENTO SURREALISTA Y POESÍA SURREALISTA EN PORTUGAL

Perfecto E. Cuadrado Fernández
(Universidad de Palma de Mallorca)



(*) La primera parte de este artículo apareció en el nº 19 de la revista MAYURQA, revista miscelánea de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Palma de Mallorca de la que ahora se desgaja esta BARATARIA, íntegramente dedicada a temas de filología.

Las específicas características de un trabajo académico de tipo histórico-literario como el que nos ocupa, necesariamente deben llevarnos a una serie gradual de puntualizaciones de orden terminológico, conceptual e histórico que respondan a un conjunto de problemas que esquemáticamente podríamos resumir en el siguiente bloque de preguntas: ¿'surrealismo', 'sobrerrealismo', 'superrealismo'...? ¿surrealismo o Surreal-*ismo* (Movimiento Surrealista)? ¿surrealismo *portugués*? ¿*qué* surrealismo, qué *poesía* surrealista?.

La primera pregunta planteó (y todavía plantea) una cierta polémica entre los escritores de lengua castellana a la hora de incorporar el término francés "surréalisme", adoptándose soluciones diversas (superrealismo, suprarrealismo, sobrerrealismo, hiperrealismo, surrealismo) apoyadas en razonamientos de tipo personal o filológico [1]. El uso parece haber sancionado definitivamente el galicismo y, salvo excepciones, 'surrealismo' y 'surrealista' son hoy el sustantivo y adjetivo habitualmente usados por escritores y críticos de lengua castellana. En el caso portugués, si bien en alguna ocasión – J. de Sena, Mourão-Ferreira y algún articulista lo hicieron– fueron preferidos los términos 'sobre-realista' o 'superrealista', la incorporación del galicismo al portugués se realizó con la facilidad y rapidez acostumbradas. Nuestra particular respuesta viene ya dada por el uso habitual que venimos haciendo en este y otros trabajos de los galicismos 'surrealismo' y 'surrealista', tanto en castellano como en portugués, por entender que el uso de cualquiera de los términos alternativos propuestos desvirtuaría esencialmente el significado, pudiendo eventualmente inducir a error o confusión.

La siguiente pregunta, sin embargo, nos plantea una elección más difícil, situándonos ante la disyuntiva de optar por la vía de las categorías estético-filosóficas o por la de las categorías históricas (histórico-artísticas o, más concretamente, histórico-literarias). ¿Surrealismo como constante histórica –surrealismo *en* la literatura– o "Movimiento Surrealista" con unos precisos límites cronológicos siempre encerrados en el marco de los denominados "ismos" o movimientos de vanguardia del XX?. Y, en este último caso, ¿movimiento históricamente concluído –como pretendieron Nadeau, Schuster y posteriormente tantos otros– o movimiento todavía abierto de manera más o menos orgánica y resistiendo en todos o en alguno de sus frentes a la voracidad y al reduccionismo academicistas?.

(1) El problema ha sido recientemente replanteado y resumido en un artículo de Lucie Personneaux: "En busca de un surrealismo perdido", en IRIS, nº 4, Montpellier: Université Paul Valéry/Montpellier III, 1983.

No han faltado, en efecto, autores que han pretendido ver en el llamado "movimiento surrealista" la concreción, aglutinación, profundización e institucionalización de una serie de valores y rasgos (ético-estéticos, poéticos, estilísticos) que aisladamente o en ocasiones agrupados pueden ser rastreados a lo largo de toda la historia de la literatura. El término 'surrealismo' se cargaría así significativamente de un sentido en el que curiosamente parecen confluir dos corrientes alternativas y contrapuestas que han venido jalonando el arte y el pensamiento occidentales: una, de estirpe heraclitiana, manifestada sobre todo en momentos de transición y crisis, que ve, concibe y refleja un mundo caótico, desordenado, fragmentario, en perpetuo devenir, irracional y por tanto irreductible a categorías universales asentadas básicamente sobre el eje causalidad-finalidad: una 'tradición' reanudada por las vanguardias y que ha movido a algunos a hablar de la "tradición de las vanguardias" como fenómeno contemporáneo característico enmarcable dentro de una más amplia tradición 'vanguardista', anti-clásica (o, si se prefiere, una 'tradición anti-tradicionalista' –para aprovechar oblicuamente la sugerencia del título del manifiesto de Apollinaire "La anti-tradición futurista"); para otros, sin embargo, el surrealismo debería ser situado (o re-situado) como un intento desesperado de reconstruir un orden (todo lo nuevo que se quiera) en el mundo, en la experiencia, en la conciencia, en el discurso: un orden que podría incluso ser mayusculizado, el Orden, fruto de la reconciliación definitiva de los contrarios cuya ordenada oposición había venido caracterizando y limitando el pensamiento y la cultura occidentales (y la fe en la posibilidad o la afirmación de la ilusión de tal reordenación y reunificación ha sido alguna vez señalada como una sutil ruptura entre el surrealismo bretoniano y el portugués). Si así lo consideramos, el surrealismo prolongaría una búsqueda de cierto expresionismo epigonal y se opondría a la posición límite representada por el dadaísmo como prolongación a su vez de otra de las posibles líneas de actuación expresionista. Sería, pues, una especie de clasicismo nuevo (incluso cuando, en su fracaso, se demostrara como un clasicismo de intenciones), y se inscribiría en una suerte de 'tradición anti-vanguardista' –lo que, lejos de descalificarlo (como pudiera pensarse desde la óptica de un cierto prejuicio "vanguardista" omnipresente en el arte y la crítica contemporáneos), justificaría, creemos, el adjetivo de 'heroico' con el que algunos prefieren calificar a las vanguardias denominadas por otros "históricas".

La caracterización en uno u otro sentido del surrealismo se enmarcaría en el contexto de una reflexión global sobre el fenómeno de las vanguardias (y aún sobre el concepto mismo de vanguardia) que ha cobrado nueva actualidad a partir de la divulgación de conceptos como el de 'trans-vanguardia' y similares, reflexión que nos proponemos efectuar en próximos trabajos. Nos interesa en éste señalar en cualquier caso el carácter de "tradición" que el surrealismo asume en ambas perspectivas y que, descendiendo al terreno concreto de la literatura, nos sitúa en el ámbito de ambigüedad y continuidad histórica con que otros términos análogos han visto complicado su significado en el campo de la historiografía literaria –como el término mismo de 'clasicismo', o los de 'barroco', 'manierismo', 'romanticismo', 'expresionismo', etc. Quizás el ejemplo más claro de utilización de esta interpretación amplia lo constituya

el de la portuguesa Natália Correia [2], quien, al enfrentarse con la tarea de elaborar una antología de la poesía surrealista portuguesa, lo hace agrupando por temas y técnicas "típicamente" surrealistas –las "máquinas infernales", el "humor negro", la "cartografía de los sueños", el "mito", los "juegos", etc.– muestras diversas de la literatura oral y escrita de todas las épocas de la historia cultural portuguesa. Dice, en efecto, la autora, en un primer capítulo que hace las veces de presentación, que *"decididamente, a história é o ponto de vista que menos convém aplicar à unidade poética do surrealismo, uma ordem de pensamento 'totalitário', inconciliável com o relativismo histórico"*. Corrobora estas palabras la opinión de Mário Cesariny de Vasconcelos, figura central y aglutinante del surrealismo portugués, cuando afirma *"Curioso é saber que não se fará a história do movimento surrealista em Portugal. Posto entre dois impossíveis, o do inicio e o do fim, nem os seus protagonistas se qualificam para Herculanos nem os amadores disso, temos visto, se haverão de esforçar. (...) É que não há assim tanto a historiar, corrijo: o que há a historiar não pode com tanto –ou cabe mal, se cabe, num movimento cuja estrutura se ergue, precisamente, contra a História, e nessa mesma sorte contra si próprio (pensa-se)"* [3]. Aunque luego la extraordinaria actividad de antólogo e historiador del movimiento surrealista desarrollada por Cesariny contradiga en apariencia esa pretendida "trans-historiedad" atribuída al surrealismo.

Tanto Breton como Cesariny, en sus ámbitos respectivos, han reconocido la existencia de precedentes y fuentes mediatas o inmediatas, contribuyendo con ello a configurar en sus rasgos constitutivos esenciales esa "tradición surrealista" que culminaría en el 'Surrealismo'. La aparente contradicción entre el deseo de originalidad e innovación que es premisa inexcusable de cualquier vanguardismo y aquella explícita y hasta sistemática relación de obras y autores en los que el surrealismo dice reconocerse, ha sido resuelta por N. Correia en el sentido de un reconocimiento que se interpreta como un intento de eliminación del "padre" mediante la asunción voluntaria y consciente de su presencia e importancia, para así liberar definitivamente la personalidad y originalidad de los presuntos "hijos", esto es, del surrealismo bretoniano y portugués respectivamente. Así, por ejemplo, más allá de las fuentes admitidas, toda la teoría de los sueños, aportación fundamental del surrealismo y campo privilegiado de sus experiencias e investigaciones, no sería sino la exploración sistemática, a partir de las aportaciones y con las nuevas técnicas divulgadas por el psicoanálisis, de un camino que vaga e intuitivamente habían ya recorrido, entre otros, los románticos alemanes. De igual manera, el mundo de las imágenes surrealistas, soporte esencial del universo poético creado por los surrealistas a partir de una consideración de la imágen poética formulada en los términos en que lo había hecho Reverdy y que Breton había consagrado definitivamente, aparecería y fulguraría ya con tanta o mayor intensidad en

(2) Natália Correia: *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1973.

(3) Mário Cesariny de Vasconcelos: *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1966.

ciertos poetas decadentistas y simbolistas y, mejor aún, en géneros tan ricos de la tradición oral como los romances, refranes, conjuros, juegos de palabras y trabalenguas, etc. –de capital importancia en toda la tradición cultural gallego-portuguesa.

Hechas las anteriores precisiones, y de acuerdo con el carácter de aproximación histórica que decidíamos adoptar al comienzo de nuestro trabajo, optamos deliberadamente por situar el surrealismo en los límites estrictos de la historia del Surrealismo, esto es, del movimiento que se organiza en torno a la figura de André Breton entre los años 1921-23, recoge y continúa las aportaciones (algunas) y el espíritu (en parte) de los movimientos europeos a los que se ha dado en denominar "vanguardias históricas" o "heroicas" –cubismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo– y desarrolla posteriormente sus propias propuestas estéticas, filosóficas, ético-morales y políticas. Un movimiento que bien podría ser encerrado entre las fechas tópicas de la aparición de su Primer Manifiesto (1924) y de la muerte de su indiscutible guía y definidor, André Breton, en 1966 (aunque prosiguiera sus actividades de manera orgánica hasta su "clausura oficial" por Schuster en LE MONDE, Oct. 1969) [4]. De igual modo, cuando nos referimos al surrealismo portugués, nos referimos, en sentido estricto, a un período del arte y la literatura portugueses de escasa duración –unos diez años: de 1945 a 1955 o, si se prefiere, de 1947 a 1957, como quiere Tabucchi– [5], y a un movimiento rico en propuestas y realizaciones individuales, de escasas pero polémicas manifestaciones colectivas, parcialmente mimético y prematuramente dividido, decisivo no obstante como elemento de ruptura y renovación del arte y la literatura portugueses de los últimos treinta años al superar primero el 'impasse' de la polémica presencista-neorrealista y acompañar desde entonces la aventura de otras corrientes y de otros grupos en los que fácilmente puede detectarse la huella de una "actitud" y hasta una "lingua franca poética" comunes, un movimiento, en fin, que se inaugura con y a partir de la obra del poeta y pintor António Pedro, de su experiencia surrealista europea, y que se configura unos años después en torno a la obra y experiencias de artistas –casi todos pintores y poetas, o poetas-pintores– como Mário Casariny, António M. Lisboa, Alexandre O'Neill, Luis Pacheco, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, José-Augusto França, Vespeira, Cruzeiro Seixas, C. Calvet, el citado A. Pedro, etc. De la "historia" de la creación, escisión y dispersión del movimiento y de la presencia y actuación de sus supervivientes damos cuenta en el itinerario cronológico que cierra este trabajo.

La tercera pregunta que nos hacíamos al principio –¿ un surrealismo *portugués*?– se planteó también y de manera especial en el caso del surrealismo español,

(4) Schuster establecería en dicho artículo una diferencia entre una "tradición" surrealista –el surrealismo "eterno"– y un momento particular en la historia de esa tradición –el surrealismo "histórico" que termina con la clausura de las actividades del "movimiento surrealista" organizado.

(5) Aunque debamos reconocer, con João Nuno Alçada, el carácter inaugural de *Apenas uma Narrativa*, de António Pedro, publicada en 1942. ("Apenas Uma Narrativa de António Pedro, ou o romance surrealista em Portugal", en REVISTA DA BIBLIOTECA NACIONAL, 2(1), Lisboa, 1982).

hasta el punto de que podríamos hablar de una verdadera "obsesión genética" por parte de historiadores y críticos, y aún de los mismos autores implicados. Se trataría de definir las deudas que ambos surrealismos (español en un caso; portugués, en el nuestro) pudieran tener con el surrealismo francés (la opinión de Tabucchi nos obligará además a considerar las posibles o imposibles relaciones entre el surrealismo portugués y el español) para señalar seguidamente la especifidad (relativa: diferencias con; absoluta: innovaciones con respecto a) del surrealismo portugués –con lo que habríamos intentado responder a la cuarta y última de las preguntas iniciales: *¿ qué* surrealismo, qué *poesía* surrealista?.

Casi todos los autores que de una u otra forma se han acercado al surrealismo portugués, se han visto obligados a relacionarlo de algún modo con el surrealismo francés, llegando a conclusiones similares todos ellos:

a) Se han de admitir los lazos evidentes entre ambos movimientos –o entre ambas manifestaciones de un mismo movimiento–, en el sentido de una asimilación por parte portuguesa de algunos de los rasgos característicos del surrealismo bretoniano (deliberadamente usamos sin distinción los adjetivos 'francés' o 'bretoniano' para referirnos a lo que Schuster llamó surrealismo 'histórico' y que también, conscientes de las inherentes connotaciones, podríamos calificar de 'ortodoxo'), de la adopción de idénticas lecturas orientadoras que servirían para situar el marco de las relaciones estéticas del surrealismo portugués, etc.

b) No obstante, a otros –y quizás más profundos– niveles, la experiencia surrealista, sobre todo en lo referente a la praxis poética, más que un corte en la tradición específica portuguesa supuso una prolongación, un alargamiento de algunas de las experiencias y caminos abiertos dentro de esa tradición –aunque de esos precedentes se hayan marginado casi siempre algunos nombres: pensamos en Pascoaes o en un Sá-Carneiro víctima perpetua de las malas compañías. En este camino, se ha llegado incluso a cuestionar la calificación de "surrealistas" que "algunos autores de finales de los 40" se habrían "auto-atribuído": *"A poesia foi sempre, em Portugal, uma das artes mais actualizadas. Dizer-se, por exemplo, que o surrealismo chegou aqui com vinte e tal anos de atraso é uma afirmação discutível, porque o que se produziu em Portugal nos fins da década de 40 e começos da de 50 não foi já o surrealismo propriamente dito"* [6]. En este sentido se explicarían también los reparos de O. Lopes y A. J. Saraiva en aceptar, en las sucesivas ediciones de la más importante y consultada de las historias de la literatura portuguesa [7], un apartado específico y adecuadamente desarrollado para el surrealismo –actitud que ha ido modificándose con el tiempo, debido sin duda a la mayor perspectiva histórica, pero también, creemos, a la propia evolución personal de ambos críticos de inicial filiación crítica neorrealista, evolución especialmente marcada y explícitamente subrayada en el caso de Saraiva.

(6) G. Cruz: "Mário Cesariny de Vasconcelos, poeta realista", en *A Poesía Portuguesa Hoje.* Lisboa: Plátano Editora, 1973, p. 117.

(7) O. Lopes & A. J. Saraiva: *História de Literatura Portuguesa.* Porto: Porto Editora, vs. eds.

Tabucchi, por su parte, no duda en hablar de un fenómeno de "ósmosis cultural", siguiendo una tradición de la literatura portuguesa cuya manifestación más espectacular sería la introducción de la "Arcádia" (Lisboa, 1756) con más de medio siglo de retraso con relación a su modelo italiano, y ello porque *"l'attecchimento di movimenti culturali si dà in Portogallo con molti anni di ritardo rispetto ai paesi in cui tali movimenti hanno avuto origine"* [8]. Lo que, sin embargo, no le impide reconocer inmediatamente la originalidad del fenómeno portugués: *"Il surrealismo portoghese non è nato tuttavia come fenomeno di imitazione ritardata, ma come necessità di un ben preciso momento storico e culturale"*. Así, aunque *"Le analogie sono numerose; le denunciano gli stessi fenomeni di insofferenza, di stanchezza, di rifiuto del valori –i falsi valori imposti dalla borghesia– che accomunano Tzara, Breton, Aragon e i nostri poeti"*, sin embargo, *"é... qualcosa di nuovo e di diverso, ricco di eventi, di motivi, di esperienze compiute in proprio o arrivate di reflesso"* [9].

Se podrían citar muchas otras referencias, algunas –como los libros sobre las vanguardias literarias portuguesas de F. Guimarães y E. M. de Melo e Castro [10]– bastante recientes, pero creemos que bastará, para sintetizarlas, una amplia cita extraída de un libro anterior del primero de los autores mencionados, quien ha visto así los posibles paralelismos y antagonismos, encuentros y desencuentros de los dos movimientos: *"Foi quase no limiar dos anos 50, em Lisboa, que um movimento de inspiração surrealista... começou a afirmar-se. A confiança nos poderes recuperados da imaginação e da originalidade, o possível encontro da poesia com a actividade do homem –quando, segundo Marx, ele toma consciencia de si mesmo através do seu "desenvolvimento prático", embora tal desenvolvimento se faça graças a um individualismo que se afirma numa aventura total e que o marxismo recusava–, a libertação do espírito e o esforço para quebrar o apertado condicionalismo de uma sociedade e cultura repressivas, chegando-se a pôr reservas a uma intersubjectividade concreta humana que não vivesse de certos momentos privilegiados em que, como pretende Mário Cesariny dé Vasconcelos, todas as presenças se fundiriam "num só total delirante", eis algumas das preocupações a que corresponderia uma comunicação que se faria menos por palavras que pelos actos que nelas se projectam –uma linguagem prática, quase mágica–, a qual nos conduziria a uma nova ou insólita experiência do poético.*

A todas estas intenções, mais ou menos paralelas às do Surrealismo francês, ajuntar-se-á como nota mais original uma tentativa para a reabilitação do quotidiano que, descendendo dos nossos poetas setecentistas, João Penha, Cesário ou Álvaro de Campos, irá tingir com súbita fantasia a violência a que Cesariny, Alexandre O'Neill e –na conquista de um novo realismo– José Carlos Ary dos Santos ou Armando da

(8) A. Tabucchi: *La parola interdetta. Poeti surrealisti portoghesi.* Torino: Giulio Einaudi Editore, 1971, p. 7.

(9) Ibid., pp. 7-8.

(10) Respectivamente, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982 y *As vanguardas na poesia portuguesa do séc. XX.* Lisboa: ICLP, 1980.

Silva Carvalho sujeitam a linguagem e que vai de um desfibramento dos lugares comuns ou do estilo à própria descomposição, por vezes sarcástica, das palavras, contrastando com um maior equilíbrio expressivo que se contenta com "uma história maravilhosa", "um símbolo mágico e de cabala" ou a "recordação do que há-de-vir" em que se apazigua a veemência, mais lírica que revoltada, de António Maria Lisboa. Paralelamente, Natália Correia alarga essa experiência a um maior enriquecimento metafórico, a um cultivo de inesperadas imagens ou associações que, algumas vezes, se apoiam em reminiscências colhidas na cultura clássica, cujos mitos soube devidamente explorar.

Mas o surrealismo, na sua tentativa de libertar a poesia de uma razão demasiado vigilante, e quando nela os significados como que explodiram devido a uma saturação expressiva, corria o risco de se extraviar pelas múltiples fendas através das quais o inconsciente não deixava de emergir equìvocamente sob a forma de uma estilística que, afinal, se esquematizaria numa mera sucessão fantasiosa de anáforas, associações, jogos com homónimos e parónimos, anagramas, seriações caóticas, etc." [11]. Valga la extensión de la cita no sólo como ejemplificación de las relaciones entre surrealismo francés y portugués comúnmente aceptadas por la crítica, sino también como primer esbozo de aquél peligro de codificación estilística que suele acechar a todo "movimiento" artístico o literario, y al que no escaparía tampoco el surrealismo, reducido en algunas obras o autores epigonales a una cierta "maniera" que, en la redundancia de su hipercodificación, lleva ya el gérmen de su inevitable caducidad histórica y significativa.

El surrealismo surge en Portugal [12] como una discrepancia en el seno de una lucha común junto a los neorrealistas contra la miseria política, intelectual y moral del salazarismo –y contra una miseria cultural y artística que también contestarían las actitudes de los presencistas, y no sólo en su fase final de polémica interna, enfrentamiento con el neorrealismo y parcial aproximación al mismo por parte de algunos de sus miembros. Las discrepancias entre neorrealistas y surrealistas comienzan a manifestarse aproximadamente en 1945, coincidiendo con el final de la II Guerra Mundial. El fin de la guerra supuso, tanto en España como en Portugal, para quienes luchaban contra las respectivas dictaduras, una levísima esperanza –la posibilidad de restablecimiento de una democracia formal en ambos países tras el triunfo de los aliados– situada entre (a) la divulgación de las purgas estalinianas y el terror de la bomba de Hiroshima, y (b) el comienzo de la guerra fría y de la política de bloques militares, que pone fin a esa esperanza y obliga a una re-definición de objetivos, de estrategias, de tácticas, de actitudes una re-definición que, con mayor o menor resistencia, acabaría imponiéndose también en el ámbito de las "estrategias discursivas" del arte y la literatura.

(11) F. Guimarães: "Alguns Caminhos da Moderna Literatura Portuguesa", en *Linguagem e Ideologia*. Porto: Inova, 1972, pp. 177-193.

(12) Hemos tratado este apartado en la primera parte de nuestro trabajo, publicada en MAYURQA, nº 19.

Por otra parte, en la Francia de la inmediata postguerra, junto a la prolongación de una literatura de resistencia –de los "poetas de la Resistencia" y resistentes a abandonar los caminos del realismo socialista en sus posibles interpretaciones europeas–, con Aragón como cabeza visible y con el respaldo de los intelectuales y del aparato del PCF, se desarrollan el existencialismo sartriano y el pesimismo existencial del *étranger/sísifo* Camus: frentes todos ellos en los que Breton, a su regreso de los EE.UU. al final de la guerra, se va a empeñar reanudando o iniciando una polémica que definirá en sus comienzos la etapa final del surrealismo "histórico". Si el intento de Breton de comenzar una nueva etapa en la historia del movimiento surrealista puede en parte considerarse un fracaso, lo cierto es que el Surrealismo va a conocer ahora su período de máxima difusión internacional, y en la onda de esa internacionalización y de áquel renacimiento polémico de que hablábamos más arriba hay que situar la aparición tanto del surrealismo portugués como de otros conatos de aventura vanguardista en la-por tantos conceptos-vecina España.

Como alguna vez se ha dicho, es ésta para el Surrealismo la época de las antologías, de las grandes exposiciones retrospectivas, de las imposibles re-definiciones, de las manifestaciones individuales. Es también la época, pese a los esfuerzos de Breton, de la institucionalización e integración del movimiento, de la universalización (nuevos ámbitos, nuevos lenguajes) de una imaginería y una estilística características, de la consagración académica. Podría decirse que el surrealismo portugués se sitúa equidistante de los dos polos significativos del proceso descrito: la aparición de la primera y parcialmente insustituible historia del surrealismo (la de Nadeau: 1945) y la celebración de las dos grandes exposiciones de Londres (1945) y París (1947: la más importante, por diversos conceptos, de las exposiciones surrealistas), y la publicación del libro de Bédouin (1961) que completa la obra de Nadeau.

Breton había hecho ya un primer "ajuste de cuentas" con el Surrealismo en 1941, en la famosa entrevista concedida a Charles-Henry Ford para el número dedicado al Surrealismo por la revista VIEW, que Calas editaba en N. York: *"O QUE TERMINA: A ilusão de independência, direi mesmo de transcendência da obra de arte. (...) O QUE CONTINUA: A actividade surrealista nas três vias onde mais profundamente se empenhou antes desta guerra...: despovoamento da sensação, em pleno acordo com o preceito de Rimbaud: fazermo-nos videntes pelo desregramento minucioso de todos os sentidos; exploração em profundidade do acaso objectivo...; prospecção do humor negro. (...) O que continua... é a grande tradição moderna herdada de Baudelaire: "Plonger au sein du gouffre –ciel ou enfer, qu'importe! /Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau". O QUE COMEÇA: é, com o surrealismo, tudo o que possa responder à ambição de descobrir as soluções mais audaciosas para o problema posto pelos actuais acontecimentos (que) impoem a derrocada de maneiras de pensar veneradas desde há muitos séculos. (...) ... é de racionalismo, de racionalismo cerrado que o mundo está a morrer; a violência física é inconscientemente aceite, justificada como exutório da passividade mental. (...) ... o surrealismo nunca encontrará época mais favorável ao seu desígnio, que é restituir ao homem o império concreto das suas funções: a descida no sino mergulhador do automatismo, a*

conquista do irracional, as pacientes idas e vindas no labirinto do cálculo das probabilidades estão longe de terem sido levadas a termo" [13].

Este optimismo sobre las posibilidades de la 'época presente' desaparecería sin embargo a la vuelta del exílio en tierras americanas. Incluso se insinúan en sus conferencias y entrevistas de entonces una preocupación e incluso un cierto pesimismo no muy lejanos de las posiciones –por lo demás encontradas: véase *L'Homme révolté*– de Camus, y que se traducirían en un voluntarismo cada vez más distante de las grandes afirmaciones del período inicial. Un interés desusado por los nuevos caminos de la ciencia caracterizan esta etapa reflexiva de Breton, junto a la insistencia en la vía del automatismo como la más viva, actuante y rica de cuantas el surrealismo había profundizado o abierto: *"El automatismo verbal, en tanto que principio generador del surrealismo, me parece que está ampliamente justificado: 1º, si bien su rendimiento no ha sido "torrencial" más que en ciertos momentos, al menos ha actuado mediante una continua filtración y podemos hacer constar, al cabo de estos veinte años, que ha "minado" profunda y ampliamente el terreno de la expresión; 2º, se ha mostrado lo suficientemente contagioso para hacerse sentir muy pronto como una necesidad "común" en todas las latitudes, al menos allí donde los regímenes totalitarios no le vedaron toda expansión: ello se debe pues, a que, aun basándose única y estrechamente en ciertas determinaciones específicas de la moderna poesía francesa, se motivaba en una escala universal; 3º, la reacción en su contra no ha visto recompensados sus esfuerzos, como se ha visto con las lamentables patrañas montadas con grandes efectos de publicidad política con que nos apabullan los ex-surrealistas, que, además, no encuentran más salida que la traición. A partir del momento en que estemos en paz con ciertos medios de acaparamiento y de terror que esos ex-surrealistas han utilizado, pero que ya empiezan a fallar, no dudo que, en general, se considerará retrógrado su esfuerzo y se juzgarán sus lastimosas realizaciones como se merecen"* [14].

No sería, sin embargo, el automatismo –salvo en el caso del automatismo manifestado en la práctica colectiva del "cadáver-exquisito"– el rastro más evidente de la presencia del surrealismo francés en los surrealistas portugueses. Dejando a un lado el rasgo anécdotico (¿ o no ?) de la adopción del calificativo adoptado para el movimiento, podemos evidenciar esa presencia: a) en el conocimiento directo de los textos franceses por parte de los surrealistas portugueses, que los traducirían e introducirían más tarde y de cuya influencia se manifestarían explícitamente deudores; b) en las citas reiteradas de influencias comunes reconocidas, colocándose así en una misma "tradición" también explícita y conscientemente asumida, y en la reiteración de algunos lugares comunes de las teorías y hasta de las polémicas surrealistas francesas (patente, por ejemplo, en las críticas al neorrealismo); c) en la frecuentación de algunos de los tópicos temáticos más característicos del surrealismo francés: el descubrimiento de lo maravilloso urbano, la magia creadora de la

(13) Cit. por M. Cesariny, *op. cit.*, pp. 43-46.

(14) A. Breton: *El Surrealismo: puntos de vista y manifestaciones.* Barcelona: Barral Editores, 1970, pp. 257 y ss.

palabra, la experiencia reveladora del 'amour fou', el 'azar objetivo' provocado, el humor –'humor negro'– surrealista, etc. (experiencia que, sin embargo, seguirá caminos distintos y llegará a diferentes soluciones en el surrealismo portugués, que iría desde el surrealismo –convulsión, exaltación, iluminación– a la abyección –frustración, impotencia, sarcasmo); d) en la asimilación de técnicas precisas, como el "cadáver exquisito", el "collage picto-poético" o el descubrimiento del "objeto surrealista"; e) en la adopción, en fin, de unos recursos estilísticos característicos: enumeraciones caóticas, recurso sistemático a la imágen surrealista, etc.

No debemos olvidar, sin embargo, que todas esas influencias recogidas en el contacto –por otra parte, y salvo en algunos casos, como el de Cesariny, ni muy asiduo ni demasiado profundo– con los surrealistas franceses y con una determinada tradición literaria, artística y filosófica, se superponen y a veces se integran de manera original con las que provienen de la tradición poética portuguesa, produciéndose así un juego de conjunciones y disyunciones que, además, cristalizarían en poéticas y conductas tan claramente diferenciadas entre los distintos autores que resulta a veces arriesgado hablar de una acción y menos de una poética colectivas a propósito de la aventura surrealista portuguesa –suma de aventuras personales sólo accidentalmente coincidentes que también podría servir para marcar una cierta diferencia con un surrealismo francés aglutinado en torno a André Breton y, derivado con frecuencia en secta (doctrina-dogma, iniciación y sacerdocio, ortodoxia y heterodoxia, herejías y excomuniones, liturgia y sacrificio). Refiriéndose a la mencionada conjunción de tradiciones, no ha dejado de observarse cómo el descubrimiento de lo maravilloso urbano se superpone a la experiencia poética de una Lisboa explorada, sentida y traducida por Cesário Verde y que llega a los poetas urbanos surrealistas a través del filtro-Alvaro de Campos (sensacionismo, intersecionismo y exaltación futurista), como también se ha detectado la huella de la poderosa tradición satírica portuguesa en el frecuente recurso a un "humor" que por lo mismo sólo de manera tangencial podríamos reconocer como aquél "humor negro" que Breton definiera y aplicara en la selección de autores de su célebre antología [15]. Un testimonio esclarecedor de la síntesis o coincidencia de tradiciones

(15) Refiriéndose al sentido profundo del "humor" surrealista, Y. Duplessis ha dicho: *"Par la critique qu'il exerce sur les relations normales et logiques des images, des mots, des objets, l'humour les précipite dans un autre univers allant jusqu'à mettre en cause le principe d'identité, et faisant retourner l'esprit au chaos originel, par des chocs imprévus d'images"* (*Le Surréalisme*. Paris: P.U.F., 11ª ed., 1978, p. 23). Esta concepción lautréamontiana del humor, que llega a confundirse con la poesía en la tarea única de conocer y crear, explorar y precipitar una belleza necesariamente "convulsiva", estaría presente sobre todo en la poesía de Cesariny, siendo común en todos los surrealistas el recurso a un humor entendido freudianamente como rebelión del yo contra la realidad, desenmascarándola y desorganizándola sistemáticamente. La rebelión contra esa realidad traducida en una hiperbolización deformante limítrofe con la caricatura estaría presente en una tradición ibérica barroca en la que podrían insertarse muchos de los ejemplos que componen la vindicativa *Antología del humor negro español* (Barcelona: Tusquets Editor, 1976) con la que Cristóbal Serra pretendió reparar la "injusticia" de la incompleta antología de Breton: una tradición a la que los surrealistas portugueses tampoco serían ajenos.

a que nos venimos refiriendo lo constituye el "final de un manifiesto" recogido y firmado por Mário Cesariny y que acontinuación reproducimos

A (nossa) posição surrealista decorre:

dos "Manifestos do Surrealismo" na edição Sagittaire, 1947;
dos "Prolegómenos a Um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não", da mesma edição;
das declarações do Grupo em França em 1947 e 1948: "Rupture inaugurale" e "À Bas les Glapisseurs de Dieu";
das comunicações de 6 de Maio deste ano, no Jardim Universitário de Belas-Artes, de Lisboa;
de uma vida de imaginação;
de um certo poder de repulsa e de obstinação;
da vida particular e pública de cada um dos signatários;
da obra colectiva de Segismund Freud, Mário de Sá-Carneiro, Arthur Rimbaud, Guillaume Apollinaire, Ântonin Artaud, Heraclito, Hermes, Vladimir Ilitch Novalis –a loucura, a sabedoria, a magia, a poesia;
das alucinações de Raúl Brandão, Gomes Leal e Angelo de Lima;
do assassino de Fernando Pessoa: Ricardo Reis;
do factor Cheval;
dos picto-poemas de Brauner, Matta, Herold, Ernst, Duchamp, etc.

À palavra de Rimbaud: "La vraie vie est absente", juntamos o axioma mágico da grande conspiração contra a permanência das coisas, guilhotina de amor sobre a infantilidade dos gestos de repouso: "No círculo da sua acção, todo o verbo cria o que afirma".

Mário Cesariny, 1949. [16]

El documento, si por un lado resulta ser un sumario de referencias (autores, obras) históricas precisas (similar a otros aún más elaborados de los mismos surrealistas franceses, como el célebre "lisez/ne lisez pas" del catálogo de J. Corti), por otra parte se constituye en itinerario de una aventura que, desde la heraclitiana "conspiración contra la permanencia de las cosas" (el arte, entre otras) y desde la afirmación del poder creador de la palabra (inmanentismo y auto-referencialidad de la que hicieran ya bandera los futuristas rusos con su defensa del "verbo auto-válido"), se plantea en los términos de una búsqueda de "conocimiento total" (supra-racional, surreal) por la cuádruple via de la locura, la sabiduría, la magia y la poesía. Que el

(16) M. Cesariny, *op. cit.*, pp. 155-156.

"humor" (o el "umor", como quería Vaché) no aparezca explícitamente reconocido y postulado como una quinta vía de creación y conocimiento, pese a haber sido siempre considerado como un rasgo característico (y hasta diferencial, como veremos) del surrealismo portugués, podría justificar, en cierto modo, que lo consideremos –lo que añadiría nueva especificidad– como un punto de llegada, un camino lateral abierto por la fatalidad y facilitado por la tradición.

Ha sido Antonio Tabucchi quien, en la introducción de su antología del surrealismo portugués, ha planteado el tema de las posibles relaciones entre el surrealismo portugués y el español. Según él:

a) El surrealismo portugués estaría mucho más próximo del español que del francés, aunque los separen "distancias abisales".

b) Los autores del surrealismo español que más directamente habrían influido en Portugal serían García Lorca y, sobre todo, Larrea, cuya "fineza estilística" apreciarían los surrealistas portugueses (y cita como fuente la personal confirmación de O'Neill).

c) Dos cosas separarían, fundamentalmente, las respectivas experiencias surrealistas: 1) La ausencia en los españoles de una voluntad de constituirse en "movimiento" ó "grupo" con afinidades y pretensiones de común afirmación estética (la experiencia de la Residencia habría tenido para los hombres del 27 dimensiones diferentes): *"Il fatto è che essi non hanno mai inteso operare come movimento, gettare quel ponte tra la vita e la litteratura, introdurre nell'azione quotidiana i principi etici del surrealismo"* [17]. 2) El humor, también ausente en la obra de los surrealistas españoles: *"Nei surrealisti spagnoli si respira la tragedia che la Spagna sta per affrontare (o il dolore della tragedia sofferta, per la poesie posteriori alla Guerra Civile), ci si sente intimoriti dalla "gravitas" del canto. In loro manca totalmente l'humour, se si eccetua Juan Larrea (ma anche in lui è un humour verbale, o d'immagine; mai o quasi mai un humour di pensiero). Schernitore e umorista quanto malinconico, il surrealismo portoghese contrasta con il cugino prossimo, e la tragedia spagnola, illustrata da scenografie grandiose (le "mesetas" notturne, le "orillas" dei fiumi, etc.) viene stemperata da una pateticità soffocante"* [18].

Habría que hacer algunas puntualizaciones a lo que Tabucchi ha apuntado, creemos que con cierta precipitación y un parcial desconocimiento del surrealismo español que la fecha de dichas afirmaciones justifica en parte (menos justificables nos parecen la utilización de ciertos tópicos característicos del "hispanismo" crítico, la reducción del surrealismo español a la presencia del surrealismo en obras y autores del 27 o la oportunidad de efectuar las comparaciones precisamente con los miembros de dicha "generación").

En primer lugar, por lo que al "humor" se refiere, ni es la única –creemos incluso que tampoco la más importante– constante de la poesía de Larrea (por no hablar de su obra no poética, cuantitativa y cualitativamente importantes también),

(17) A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 45.
(18) Ibid, p. 46.

ni falta completamente de muchas de las páginas de otros autores de su generación (podemos rastrearlo, entre otros, en Alberti), aunque suscribamos sin reservas la afirmación del predominio, en cualquier caso, de un humor *verbale* sobre un humor *di pensiero*.

Por otra parte, no apreciamos el pretendido influjo de Lorca, salvo en una personalidad literaria portuguesa tangencial al surrealismo: Eugenio de Andrade, su traductor y admirador ferviente (y aún aquí habría que hablar quizás con mayor razón de Cernuda, aunque su conocimiento e influencia fueran algo posteriores). La sombra de Lorca sobrevoló, es cierto, toda la poesía portuguesa de los 50, pero tal vez más que la influencia de su poesía –poco y mal conocida, incluso en España, durante años, salvo algún que otro eco del *Romancero gitano*– cabría hablar del mito personal y poético de Lorca, universalmente fundidos en un único símbolo ejemplar funcionando siempre más allá (o más acá) de la literatura. En cualquier caso, la presencia del Lorca divulgado y traducido habría que buscarla más bien en revistas y en autores neorrealistas [19].

Por lo demás, es cierto que los hombres del 27 nunca intentaron la aventura del "movimiento" literario. También es cierto que todos ellos rechazaron –la vehemencia de Aleixandre es el ejemplo máximo, pero no el único– el calificativo de "surrealistas" (o cualquier otro), pese al evidente conocimiento que tenían del surrealismo francés (como en su día demostró incontestablemente C. B. Morris [20]), al interés que hacia el mismo demostraron la mayor parte sus miembros y a la presencia evidente de elementos surrealistas en muchas de sus obras. No conseguimos, sin embargo, ver las relaciones entre los hombres del 27 y los surrealistas portugueses. ¿ Quién conocía en Portugal la obra de Hinojosa, los textos de Buñuel o de Picasso, las obras "surrealistas" de Aleixandre, Cernuda, Alberti, el mismo Lorca, incluso la poesía de Larrea? ¿ Quién –cabría preguntarse– los "conoció" realmente en España durante años? ¿ Quién, en España o Portugal, conocieron más tarde y en su momento los textos de Granell? ¿ Quién conoció en Portugal a los surrealistas tinerfeños, más próximos en cualquier caso al concepto de "grupo" o "movimiento" y aun al mismo surrealismo; o a los vanguardistas catalanes cuya aventura arranca de las exposiciones pioneras del marchante Dalmau y llega a la creación de la ADLAN tras el paso por los números barceloneses de la dadaísta y picabiana *391*?.

La generación del 27 es, por el contrario, rigurosamente contemporánea –en su etapa más "orgánica"– de la generación portuguesa de PRESENÇA y las relaciones de la Residencia a que alude Tabucchi se hallaban muy próximas de aquellas ideales relaciones de amistad y afinidad estética dentro de un "grupo de individualidades" que tanto admiraban –y que pretendían emular– los presencistas en los hombres de la N.R.F., que había teorizado Cocteau y recogido Régio.

Sí creemos que debe hablarse –pero nunca en términos de "influencias", en

(19) Vid., al respecto, el libro de Manuel Simões: *García Lorca e Manuel da Fonseca.* Milano: I. E. Cisalpino-La Goliardica, 1979.

(20) C. B. Morris: *Surrealism and Spain. 1920-1930.* Cambridge University Pres, 1972.

uno u otro sentido– de un común renacer de inquietudes vanguardistas coincidiendo con el fin de la II Guerra Mundial, el regreso de Breton a Francia y la reorganización y "resurrección europea" del surrealismo. Así, coincidiendo con las primeras discrepancias entre surrealistas y neorrealistas portugueses y con la aparición pública del surrealismo en Portugal, encontramos en España: 1) El "postismo", que aparece en Madrid en 1945, de la mano de Edmundo de Ory, Chicharro Hijo y Semesi, con dos revistas –POSTISMO y LA CERBATANA–, tres manifiestos, algunos textos teóricos importantes y una explícita declaración de "post-surrealismo" o "surrealismo ibérico" [21]. 2) Las actividades y publicaciones –sobre todo la revista homónima– del grupo "Dau al Set", integrado por importantes nombres de la vanguardia catalana (con cierto predominio de la plástica sobre la literatura) como Brossa, Foix, Gasch, Miró, Dalí, Tàpies, Ponç, etc., y cuya actuación orgánica se desarrolla entre 1948 y 1950 [22]. Cabría citar también aquí al grupo zaragozano reunido a la sombra convocante de los Buñuel y en cuya órbita se situarían poéticas individuales como las M. Labordeta o Cirlot [23].

Si algunos miembros de la generación española del 27 hablaron, para referirse a su posible "contagio" surrealista, de una cierta "atmósfera" inevitable (aunque se cuidaran de ocultar siempre las referencias concretas –lecturas, contactos personales– en que dicha atmósfera se había ido concretando), podríamos por nuestra parte apuntar en este caso la coincidencia en un mismo "tiempo" histórico de una misma "necesidad" de ruptura que, partiendo de poéticas dominantes distintas (nacionalismo, "neo-humanitarismo" y un existencialismo cristiano de matices peculiares en España; neorrealismo y restos de presencismo en Portugal) se orientaría por caminos a veces divergentes (en España, el realismo social sería un punto de llegada de uno de esos caminos), otros de convergencia clara o relativa (vanguardismos postbélicos en España/surrealismo portugués; algunas experiencias existencialistas).

Las peculiares características de un tiempo y de un país –el Portugal de los 40/50– han sido utilizadas casi sin excepciones por la crítica no sólo para explicar

(21) Para el postismo, "redescubierto" en su día por Félix Grande, ver: Carlos Edmundo de Ory: *Poesía 1945-1969*. Barcelona: Edhasa, 1970 (además de la poesía, esta edición, al cuidado de F. Grande, recoge páginas de diario de Ory, los tres Manifiestos del postismo y otros documentos de sumo interés para la historia y comprensión del movimiento). La revista POESIA ha publicado en edición facsímil el número único de la revista POSTISMO. Recientemente ha ido apareciendo el resto de la obra de Ory, como también ha sido publicada ya la obra de Chicharro (*Música Celestial y otros poemas*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974).

(22) Los números de la revista han sido reeditados por Leteradura (Barcelona, 1977).

(23) Al grupo se refirió puntualmente F. Aranda en *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen, 1981. La obra de Labordeta ha sido editada con mayor o menor fortuna por Javalambre (Zaragoza, 1972) y Los Libros de la Frontera (Barcelona, 1983, 3 vols.); la de Cirlot fue publicada por Editora Nacional (Madrid, 1974) y, recientemente, por Cátedra (Madrid. 1981).

las circunstancias y condicionamientos de la aparición y desarrollo del movimiento surrealista portugués –lo que nos parece inevitable y obvio, aunque no suficiente– sino también para definir algunas de sus características (tópicos temáticos, determinadas técnicas) constituvas esenciales tanto de la praxis colectiva como de las poéticas particulares de sus autores –lo que ya no nos parece tan evidente ni nos basta para explicar suficientemente la una y las otras.

E.M. de Melo e Castro, refiriéndose al surrealismo portugués (*"invectivado e amaldiçoado"* por la cultura oficial y por la oposición cultural dominante de su tiempo, lo que lo definiría como la *"vanguarda típica dos anos 40 e começos da década de 50"*) y tras señalar el carácter precursor de António Pedro –que, *"como Surrealista... afirma principalmente o voluntarismo como factor de inovação e de revoluçao"*– resume: *"A sua prática de vanguarda vai assim desde a acção ética de denúncia inconformista, passando por uma espécie de boémia típicamente lisboeta (grupo do Café Gelo) até às práticas ocultistas (António Maria Lisboa) até à inovação textual (Mário Cesariny) ou até ao humor como prática textual, ligado aos poetas sarcásticos, facetos e conceptistas (Alexandre O'Neill), constituindo uma espécie de underground em que o modo de assumir a pequenez e o nojo da vida política e cultural portuguesa se transforma, com o aparecimento de uma nova geração de surrealistas, no Abjeccionismo, que é uma forma de satanismo surrealista, contrapondo-se a um certo angelismo que era caro a André Breton"* [24]. Una común preocupación por alcanzar la más *"alta acção desmistificadora"* desde las propias prácticas textuales sería la nota dominante del surrealismo portugués, siendo el abyeccionismo la resultante final más específicamente portuguesa.

La vía anti-poética y la marginalidad del abyeccionismo por una parte, y la tradición ocultista-iniciática por otra, son los dos polos entre los que se mueve, para F. Guimarães [25], el surrealismo portugués, constituyendo la primera una nota característica frente al surrealismo francés y prolongando la segunda una tradición europea que se afirma modernamente con los románticos alemanes, los simbolistas franceses, Rimbaud y el rimbaldianismo vidente posterior. Coincide así en lo esencial con Melo e Castro, aunque éste establezca una diferencia, dentro de la última de las vías apuntadas, entre el poeta-alquimista (el texto –en su creación, construcción, comunicación– como revelación) y el poeta-prestidigitador (el texto como instrumento de revelación de algo que se sitúa fuera de él), ambas posibilidades representadas, respectivamente, por A.M. Lisboa y Cesariny.

Por su parte, A. Tabucchi [26] ha destacado cuatro constantes paradigmáticas en las que según él se apoya el sistema poético del surrealismo portugués:

(24) E. M. de Melo e Castro, *op. cit.*, pp. 63-70.
(25) F. Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, pp. 95 y ss.
(26) A. Tabucchi: *op. cit.*, pp. 10 y ss.

1. La angustia y sus tres componentes específicos: la frustración, la desilusión, la amargura.
2. La imagen.
3. El escarnio.
4. El compromiso.

La "angustia" a que se refiere Tabucchi y que se traduce en un sentimiento de impotencia que resume sus "tres componentes esenciales" estaría determinada por la experiencia histórica portuguesa concreta (próxima de la española y a la cual nos hemos referido anteriormente). Pero podríamos ampliar su significado, extender su influencia más allá de los límites del surrealismo y de los surrealistas y buscar sus raíces más allá de la historia portuguesa. Desde que el pintor aragonés descubriera que el sueño de la razón produce monstruos y el romántico Goethe reclamara sin esperanza un orden a cuya destrucción había colaborado eficazmente, el caos y la injusticia han venido cerrando un círculo en el que la atormentada lucidez del artista y del intelectual desarrollan un patético –a veces grotesco– combate por materializar los fantasmas de un orden cuya necesidad y urgencia los llevará por los caminos de la resignación, la marginación, la anulación, la identificación o su ilusión transitoria, la rebelión, el hermetismo o el silencio. La conciencia y la experiencia de un mundo en acelerada fragmentación huérfano de dioses tutelares de sistemas absolutos de valores –y no de un determinado sistema que permitiera abrigar la esperanza o alentar la búsqueda de otro alternativo, ilusión que todavía acompañó al pesimismo europeo finisecular y a algunos optimismos posteriores–, la consecuente imposibilidad de reorganizar ese mundo y reconstruir esos valores por las vías de conocimiento tradicionales de la telogía, la filosofía o la ciencia, la experiencia íntima de la paralela fragmentación del yo tan íntimamente sentida –aunque diferentemente resuelta– por un Sá-Carneiro o un Pessoa, la materialización, en fin, de esa orfandad y de esa dispersión de la realidad en un discurso también fragmentario y disperso –visible no sólo en los discursos literarios-lírico, narrativo, dramático: por este orden– sino también en la auto-reflexión que sobre sí mismo y sobre su obra se ve obligado a realizar el artista moderno (y que desembocará en el manifiesto, la carta íntima, el breve aforismo que condensa la intuición reveladora del instante de iluminada lucidez): todo ello, históricamente determinado y concretado en un tiempo y un país precisos, confluye en la experiencia de esa "angustia" frente a la cual, como dice Tabucchi, *"il surrealismo cerca le sue armi, le sue difese: le troverà nelle speranze(anche nelle illusini) nelle battagliere e coraggios e affermazioni, nel patetico sforzo di "voler" credere a ciò che afferma, e anche nella simplice immagine, nell'autosufficienza della poesia"* [27].

El voluntarismo –la "combativa y valiente afirmación"– que E.M. de Melo e Castro atribuye como característica específica a António Pedro partiendo de un texto del Catálogo de la Exposición Surrealista de Enero de 1949– *"Porque sou Surrealista? 1º.- Porque assim me apeteceu. (...) 4º.- Finalmente e sobretudo, porque*

(27) Ibid., p. 13.

assim me apeteceu" [28] – y que Tabucchi generaliza para todo el surrealismo portugués, si por una parte subraya aquella imposibilidad de justificar desde sistemas racionales una ética o una estética determinadas, por otra nos remite a algunas de las referencias filosóficas que informaron las primeras vanguardias históricas, el futurismo sobre todo: el pragmatismo de James o el voluntarismo nietzscheano (otras referencias filosóficas y científicas, como el intuicionismo o el relativismo, serían también compartidas a otros niveles y por otros autores surrealistas).

El compromiso personal y artístico, la contestación de un sistema político, una organización social y un arte oficial (después también de un arte de "oposición oficial"), podría entenderse a tres niveles complementarios que establecerían algunas coincidencias y diferencias con el neorrealismo y otros movimientos o tendencias contemporáneos:

1º.- Una "acción" política que en los neorrealistas tiende a realizarse orgánicamente desde las estructuras del PC o de sus aledaños, y que en los surrealistas seguirá el camino de la provocación "vanguardista" –provocación y juego, escándalo "épatant", espontaneidad, guerrilla– que cristalizaría literariamente en la aludida vía del "escarnio" y que sería prontamente aislada, anulada o integrada desde los poderosos mecanismos del poder y combatida desde la oposición organizada. Una vía de actuación y un resultado final que comparten con otros movimientos de vanguardia y que añadiría una cierta dosis de frustración e impotencia que iría a enriquecer otras soluciones posibles o acabaría alimentando la orientación abyeccionista (recuérdese, a este respecto, el juicio crítico que ya Pessoa había formulado contra sus propios propósitos iniciales de provocación vanguardista, desechándolos en el inicio de un "camino" que se le había concretado e "impuesto").

2º.- Un compromiso que –y en este sentido lo concreta Tabucchi– se realiza, desde el texto, "contra" una clase social (la burguesía, la propia clase) y no, como en el caso de los neorrealistas, "hacia" otra clase en conflicto (el proletariado: aunque, dadas las específicas características de la sociedad portuguesa y de los propios escritores, más que de clase cabría hablar del proletariado como "categoría" de imprecisa y diversa concreción). Ello llevaría a privilegiar en los neorrealistas el discurso narrativo "heroico" y la elección de un determinado nivel de lenguaje (pretendidamente "popular") frente al discurso preferentemente lírico, de eficacia directa –manipulando un lenguaje "popular", nos atreveríamos a decir específicamente "popular lisboeta": la poesía "escarnecedora" predominante en O'Neill y abundante en Cesariny– o indirecta –por las vías de la desviación (en la terminología de Cohen) absoluta elegidas por A. M. Lisboa, Leiria o el mismo Cesariny.

3º.- Un compromiso del artista con su propia obra y con los materiales que la configuran y organizan, lo cual implica:

a) Una "sinceridad" y un "rigor" que los llevaría en algún caso [29] a apreciar

(28) E. M. de Melo e Castro, *op. cit.*, p. 65.

(29) Vid. el texto de Afonso Cautela recogido en *Surreal-Abjeccion(ismo)*. Antologia seleccionada por M. Cesariny de Vasconcelos. Lisboa: Ed. Minotauro, 1963, pp. 14-16.

mayores niveles de "compromiso" e "intervención" en los modernistas y presencistas que en los mismos neorrealistas.

b) Un trabajo particularmente enriquecedor sobre el propio texto y sobre la selección y organización de sus materiales, ya sea desde una concepción transcendente de la poesía (y del poeta) o desde la búsqueda de una mayor eficacia al servicio de una "acción" a la que más arriba nos hemos referido. Un trabajo textual que posteriormente sería recogido y diferentemente (a veces coincidentemente) orientado por los movimientos experimentalistas de los 60 y 70.

c) Una concepción —en la línea apuntada en el apartado anterior— de la poesía como creación, conocimiento y acción, única referencia ético-estética que justificaría al poeta, a cada poeta en particular, como explícitamente manifiesta el siguiente texto: *"Todo o acto de revolta ou de rebeldia, todo o processo de violentar "a natureza" e de desconhecer o direito e a moral é para nós poesia embora não se plasme, não se fixe, não se possa generalizar. (...) não queremos dizer... que o poeta seja um louco, um visionário, mas que, se ele tem de possuir uma estética e uma moral é, sem sombra de dúvida, uma estética e uma moral próprias. A poesia é um meio de conhecimento e de acção..."* [30].

El "compromiso" se establece así entre el poeta y su obra, una Obra que ha dejado ya de ser mera transcripción o traducción de la realidad, vehículo doctrinal, expresión de una subjetividad explorada más o menos profundamente, instrumento de desciframiento de la realidad oculta de la realidad y de sus relaciones más íntimas o espacio propicio para el "divertimento" del poeta, para convertirse en una posible vía de conocimiento superior en la que vendrían a confluir filosofía y poesía reanudando así la tradición presocrática, como recordaba Carlos Felipe Moisés en su magnífica interpretación de la poesía de A. M. Lisboa [31] y retomando también otras tradiciones confluyentes en una única tradición "surrealista" que también A. M. Lisboa reconoce y postula: el poeta-vidente, el poeta-mago, el poeta-sacerdote (esto es: el poeta-filósofo); trancendencia inmanente de una poesía gnóstico-soteriológica o, del otro lado del espejo, ámbito predilecto de la experiencia y manifestación de una "abyección" que procedería de la conciencia de aquél "transcendentalismo vacuo" que Friedrich advertía como característica dramática esencial de la "lírica moderna".

El compromiso surrealista así entendido aparece explícitamente formulado en el conocido manifiesto *AVISO A TEMPO POR CAUSA DO TEMPO* de A. M. Lisboa:

Declara-se para que se saiba
1º que não apoiamos qualquer partido, grupo, directriz política ou ideología

(30) M. Cesariny, *A Intervenção...*, p. 95. Se trata de la carta de Pedro Oom a Egito Gonçalves ("Carta ao Egito") también recogida en Pedro Oom: *Actuação Escrita*. Lisboa: &etc/ Publicações Culturais Engrenagem, s.d., pp. 32-33.

(31) Carlos Felipe Moisés: "António Maria Lisboa", en A. M. Lisboa: *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1977, pp. 343-381.

e que na sua frente apenas nos resta tomar conhecimento: algumas vezes achar bom outras achar mau. Quanto à nossa própria doutrina, os outros hão-de falar.

2º que não simpatizando com cualquer organização policial ou militar achamo –las no entanto fruto e elemento exacto e necessário da sociedade– com quem não simpatizamos igualmente.

3º que sendo nós individuos livres de compromissos políticos permaneceremos em qualquer local com o mesmo à vontade. Seremos nós os melhores cofres-fortes dos segredos do estado: ignoramo-los.

4º que sendo individualmente e portanto abjeccionalmente desligados das normas convencionais, temos o máximo regozijo em ver essas mesmas normas nos componentes da sociedade. Assim delas daremos por vezes testemunho e ensino.

5º que não somos assim contra a ordem, o trabalho, o progresso, a família, a pátria, o conhecimento estabelecido (religioso, filosófico, científico) mas que na e pela Liberdade, Amor e Conhecimento que lhes preside preferimos estes.

6º que a crítica é a forma da nossa permanência.

Acreditamos que nestes seis pontos fundamentais vão os elementos necessários para que o Estado, os Governos, a Polícia e a Sociedade nos respeitem; nós há muito que nos limitamos neles a neles temos conhecido a maior liberdade. Não se têm do mesmo modo limitado o Estado, a Polícia e a Sociedade e muito menos o seu último reduto: a família. A eles permaneceremos fiéis pois todo o nosso próprio destino e não só parte dele a estes seis pontos andam ligados como homens, como artistas, como poetas e por paradoxo como membros desta sociedade [32].

Digamos, entre paréntesis, que el manifiesto, además de definirse frente al compromiso neorrealista –y en este sentido nos parece un documento polémico de extraordinaria importancia– desde el compromiso de la crítica individual permanente y de señalar las coordenadas de una via de "conocimiento" que a su vez se define por oposición a las del "conocimiento establecido", supone, en las referencias críticas a la sociedad en cuyo ámbito el artista *paradójica* y *fatalmente se limita*, un aprovechamiento de las posibilidades de violencia y eficacia de la ironía que Cesariny utilizaría ampliamente en buena parte de su poesía y de sus intervenciones críticas y que se nos antoja de no menor especificidad e importancia, en el ámbito del surrealismo portugués, que la recuperación de la tradición satírica que justamente se ha destacado sobre todo en la obra de O'Neill –una ironía que, por otra parte, tampoco carece de cierta tradición en la literatura portuguesa.

De las distintas posibilidades de situarse frente a la realidad –dentro de y contra esa misma realidad– los surrealistas privilegiarán fundamentalmente tres: el

(32) M. Cesariny, *A Intervenção...*, p. 85.

escarnio ya mencionado por Tabucchi y una particular proyección interior de ese escarnio que cristalizaría en las tendencias abyeccionistas, la imaginación que se revelará frente a la razón como instrumento idóneo para la percepción de –y la acción tranformadora sobre– una realidad no contradictoria (una "realidad poética"), y la materialización de ese "conocimiento poético" en un discurso caracterizado por el recurso también mencionado por Tabucchi a la imágen surrealista.

El "escarnio" del crítico italiano viene a corresponder a lo que genéricamente suele designarse como la "vena satírica" del surrealismo portugués, una "sátira" en la que indistintamente se hacen coincidir dos corrientes fecundas de la tradición poética portuguesa –la que procede de las cantigas medievales de "escarnho" y "maldizer" y la heredada de los grandes satíricos del XVII– y atribuída como rasgo fundamental y diferencial a la poesía de Alexandre O'Neill. Nos resulta menos forzado aceptar la presencia de la tradición medieval más genuinamente portuguesa del escarnio personal, moral o político que el didactismo y la distanciada situación del autor típicos de la sátira dieciochesca (no así, por lo que a la poesía del XVIII se refiere, el aprovechamiento de lo anécdotico-costumbrista burgués urbano que comienza a ser incorporado por algunos poetas del setecientos –Tolentino entre ellos– coexistiendo con las otras corrientes poéticas características del Siglo de las Luces (rococó, neoclásica, ilustrada [33]) y que podría ser considerada como integrante de un prerromanticismo entendido en un sentido amplio). Escarnio o sátira que en cualquier caso estarían presentes también de manera particular en la obra de Cesariny o en ciertos textos de Oom o de L. Pacheco, que limitaría por una parte con un "humor" que se sirve de los procedimientos y recursos del humor popular, de la poesía festiva barroca, de la tradición de la ironía o de la vena parodística, y que, en su extremo opuesto, se transformaría en auto-escarnio impúdicamente manifestado y en expresión de una "abyección" que si por un lado se asume como situación y condición inevitables, se presenta también como purificación necesaria que permite al poeta remontarse desde la impotencia histórica a la esperanza poética: escarnio o sátira que, por lo demás, vendrían a fecundar caminos que después transitarían otros poetas post-surrealistas portugueses (pensamos, por ejemplo, en Alberto Pimenta o Mendes de Carvalho).

El "Abyeccionismo", definido o re-definido sobre todo por Pedro Oom, ha sido con frecuencia considerado como la componente más específica y rica del surrealismo portugués, cuando no como la variante específicamente portuguesa del surrealismo. Así lo considera, entre otros, João Rodrigues cuando afirma: *"Il surrealismo portoghese è un abiezionismo adulto, dotado di orario proprio e di autogoverno. L'abiezionismo è un dadaismo portoghese, è la fatalità di una certa circonstanza portoghese, della sua impotenza"* [34]. Pedro Oom, en entrevista al JORNAL DE ARTES E LETRAS, respondía así en 1963 a preguntas sobre el significado del abyeccionismo y sus relaciones con el surrealismo: "(El abyeccionismo) *é, antes de tudo,*

(33) Vid. G. Carnero: *La cara oscura del Siglo de las Luces.* Madrid: Fundación Juan March/ Cátedra, 1983.

(34) Cit. por A. Tabucchi, *op. cit.*, p. 14.

uma atitude concebida para a sobrevivência do individuo sem lhe coarctar a livre floraçao da personalidade e, ao mesmo tempo, para lhe fornecer armas mentais que lhe permitam o afirmar-se eliminando os atritos que possam surgir entre ele e os outros individuos do agregado social a que pertence. (...) Numa sociedade dualista, dividida entre duas grandes forças antagónicas, em que cada uma se engrandece à custa da existência da outra, o Poeta só tem como alternativa a angústia ou a abjecção. (...) Embora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: "que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?", tem também como ponto de fé que, seja qual for a resposta, a "esperança" não será aniquilada, pois se acredita que "c'est au fond de l'abjection que la pureté attend son heure". La cita final establece ya un puente con el surrealismo bretoniano, cuyos puntos de contacto subraya a continuación *"(...) também se acredita numa Realidade Absoluta e o seu fim é o mesmo do Surrealismo: a transformação dos valores básicos da sociedade "moderna", dita civilizada, através da transformação moral e espiritual do individuo isolado, isto é, considerado isoladamente como um todo e não como mera peça da colectividade, pois os homens não trabalham e sofrem com o pensamento na colectividade, mas sòmente para a felicidade própria".* Aunque en sus afirmaciones, y siempre en el terreno de las coincidencias, Oom vaya más allá del contenido de los manifiestos fundacionales *"(...) nós também acreditamos na existência de um determinado ponto do espírito onde a vida e a morte, o alto e o baixo, o sonho e vigilia, etc., deixam de ser contraditòriamente apercebidos, mas cremos igualmente na existência de um outro ponto do espírito onde, simultâneamente à resolução das antinomias se toma consciência das forças em germe que irão criar novos antagonismos"* [35].

La imaginación se ofrece a los surrealistas portugueses como ámbito simultáneamente de conocimiento y acción en el que las contradicciones pueden llegar a resolverse dialécticamente *"Só a imaginação transforma. Só a imaginação transtorna. É imaginação o livre exercício do espírito que servindo-se de um ou mais aspectos do "real" passa lenta ou ràpidamente ao extremo limite deste para alcançar, pouco importa em que margens, o objecto real de um irreal conquistado no espirito. Acelerar este processo levando-o a um ponto em que se torne impossível falar de real e irreal (negação da negação anterior), produzir um objecto onde tudo, simultâneamente, tem as propriedades de verdade e erro, da razão e da loucura, do que foi encontrado e do que foi perdido, é transformar a realidade depois de a haver transtornado –é fixar, violentando a realidade "presente", um novo real poético (uno). Esse real poético dá-o o surrealismo, reunindo, até hoje insuperàvelmente, Apolo e Dionisos, Venús Urânia e Vénus Anadiómena, Ocultismo e Magia"* [36].

Queda así esbozada una precisa y característica concepción del surrealismo como "camino de perfección" y "vía iniciática" (mística, esoterismo: purificación

(35) En M. Cesariny, *A Intervenção...*, pp. 290-294.

(36) A. M. Lisboa, *op. cit....*, pp. 110-111.

y conocimiento) que nos llevaría desde la realidad "presente" o "cotidiana" (explorada hasta más allá de los límites del "abismo" baudeleriano; percibida y violentada –transtornada, transformada– desde el rimbaldiano "desarreglo razonado e inmenso de todos los sentidos"), mediante el "libre ejercicio del espíritu" (Reverdy, Breton), hasta una "irrealidad conquistada en el espíritu" que sería ya una "realidad poética" o, si se prefiere una "surrealidad": una "surrealidad" susceptible de ser aprehendida como instantánea "convulsión" (iluminación, videncia), pero que el poeta aspira a transformar en un permanente "estado de espíritu" desde el cual –y en el cual– toda contradicción –vida/poesía, realidad/deseo– encuentre su resolución y su síntesis. Esta nueva "forma de conocimiento" que desemboca en una "sabiduría" superior informará la conducta y la actividad del poeta (léase: del surrealista) –el gran asceta, el gran maldito, el gran criminal: el poeta prometeico; el gran místico, el gran mago, el sumo sacerdote, el gran sabio: el poeta surrealista– y podrá, finalmente, materializarse en acto o en "texto": epistemología, ciencia, ética y estética surrealistas.

El "texto" surrealista se apoya, como sabemos, en una concepción de la imagen recogida por Breton de Reverdy y resumida por éste en un famoso texto publicado en *Nord-Sud* (nº 13, marzo 1918) del que recordaremos sus líneas fundamentales:

"La imagen es una creación pura del espíritu".

No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes.

Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte (...)

Una imagen no es fuerte porque sea 'brutal' o 'fantástica', sino porque la asociación de ideas es lejana y justa (...)

La Analogía es un medio de creación. Se trata de una 'semejanza de relaciones', y de la naturaleza de esas relaciones depende la fuerza o la debilidad de la imagen creada.

Lo grande no es la imagen sino la emoción (...)

La emoción así provocada es poéticamente pura, puesto que nace al margen de toda imitación, de toda evocación, de toda comparación (...)

La creación de la imagen, por tanto, es un poderoso medio poético y no hay por qué asombrarse del gran papel que desempeña en una 'poesía de creación'.

Para ser pura, una poesía requiere que todos los medios participen en la creación de una 'realidad poética' [37].

Este concepto de la imagen, su carácter funcional y el carácter subsidiario del propio texto que en dicha imagen se fundamenta, explicarían la preferencia de los surrealistas por los lenguajes literarios y plásticos y, en el caso de la literatura, el privilegio otorgado a la "poesía" (que pierde definitivamente su estatuto de "género" li-

(37) Pierre Reverdy: *Escritos para una poética.* Caracas: Monte Avila Editores, 1977, pp. 25-26.

terario más o menos específico para fundir en un único "texto poético" o "texto surrealista" prácticas textuales tradicionalmente divorciadas como el poema, el texto narrativo, la reflexión filosófica y estética, el manifiesto o el texto doctrinal).

Por otra parte, los recursos estilísticos de que el poeta se sirve para materializar esa imagen resultante de la aproximación de dos realidades distantes entre las qu se establece una relación "lejana" y "justa" han sido ya apuntadas por Guimarães en la cita que transcribíamos más arriba: repeticiones, anáforas, juego con homónimos y parónimos, enumeraciones caóticas, etc.

La respuesta a la última de las preguntas que planteabamos al comienzo de este artículo –¿ qué *poesía* surrealista?– nos obligaría previamente a situarnos en un momento determinado de aquella "experiencia" surrealista cuyo itinerario nos llevaba del conocimiento a la sabiduría, de la sabiduría a la expresión, de la expresión al estilo. Porque, si bien podríamos decir, con F. Alquié, que *"la experiencia surrealista, sustraída del lenguaje, podía haberse convertido en mística, espiritista u ocultista"*, y que la transformación del mensaje poético en escritura automática organizada posteriormente en poema (el *abandono vigiado* de que hablaba O'Neill) no puede llevarnos a considerar la poesía como un lento proceso de degradación, sino, por el contrario, como *"... el puente que une el mundo de la realidad cotidiana y el del sueño maravilloso; y ese puente sigue siendo el único para el que quiere conservar la lucidez, no interpretando los signos de lo transcendente con el lenguaje de un dogmatismo hipotético, mágico o religioso"* [38], lo cierto es que cuando hablamos de "conocimiento poético" o de "saber literario" seguimos refiriéndonos a dos cosas distintas, como advirtiera Cesariny en su "Mensagem e ilusão do acontecimento surrealista" *"Pode-se ser surrealista sem se ter lido Breton. Pode-se ler Breton e não se ser surrealista. Pode-se ser surrealista e não se ser, realmente, mais nada. Pode-se não ser surrealista e prestar-se com isso excelente serviço a todos e ao surrealismo em especial. Isto diz-se porém das tarefas do conhecimento, não das do saber, e eu não sei se anda clara, nas consciências actuantes, a diversidade que assiste a estas duas operações do espírito. Para mim, pelo menos, permanece evidente que as tarefas do conhecimento –poético, na ocorrência– são únicas, pessoais e intransmissíveis, enquanto as do saber, deduzidas daquelas, podem já ascender a leis e valorações que são filosofia, inter-*

(38) F. Alquié: *Filosofía del surrealismo.* Barcelona: Barral Editores, 1974, pp. 35 y 37. A propósito de las relaciones entre mística y surrealismo, no estará de más reproducir aquí las clarificadoras palabras de Breton: *L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquela le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose a priori à ce que toute espèce de pont soit jeté. L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose nullement, à travers la trame du monde visible, un univers invisible qui tend à se manifester. Elle est tout empirique dans sa démarche, seul en effet l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond qu'elle doit fournir.* (André Breton: *Signe ascendant.* Paris: Gallimard, 1968, p. 9).

pretação crítica, quer tramada de dentro, da parte de quem está, quer focada de fora –os que vêm ver estar– e aqui é que é impossível ser-se (ou criticar-se) determinada coisa sem se saber o que essa coisa é" [39]. E incluso, descendidos a la "actuación escrita" que traduce –o "se deduce" de– un determinado "saber literario",

Pode-se escrever

Pode-se escrever sem ortografia
Pode-se escrever sem sintaxe
Pode-se escrever sem português
Pode-se escrever numa língua sem saber essa língua
Pode-se escrever sem saber escrever
(...)
Pode-se não escrever [40]

Porque, frente a la afirmación de Alquié, lo que en última instancia se desprende de las consideraciones de Cesariny es que el camino emprendido por la lírica moderna de lo que A. Pimenta llama "despragmatización del arte" (la poesía, en nuestro caso), conduce inexorablemente al *silêncio dos poetas* –título del libro de Pimenta [41], sugerido por una reflexión de E. de Andrade sobre su propio quehacer poético en la que se nos recuerda la enseñanza de Lao Tsé *quem sabe não fala, e quem fala não sabe* (o, volviendo a Cesariny: quien *conoce* no habla, y quien habla no *conoce*).

No deja de ser significativo el hecho de que, salvo alguna reseña de circunstancias o algún trabajo hecho desde dentro o desde las fronteras del surrealismo, sigamos sin tener todavía trabajos críticos o "lecturas" particulares serias de la "poesía surrealista" (léase, de la producción poética de los miembros del movimiento: y no nos referimos sólo al caso portugués), y que los trabajos sobre el tema realizados desde "fuera" –el nuestro, por ejemplo– sean todos ellos de carácter histórico. Lo que quizás no se deba tanto a las insuficiencias de la crítica –como irritadamente denunciara Cesariny– o a la "dificultad de lectura" de la poesía surrealista –como prudentemente apuntaran Durozoi y Lecherbonnier, entre otros– como al hecho de que dicha lectura lleve necesariamente implícita su inmediata metamorfosis en "acto de conocimiento" –único, personal, intransmisible: su mayor grandeza y también, probablemente, su más preciada servidumbre.

(39) M. Cesariny: *A Intervenção...*, p. 237.
(40) Pedro Oom: *op. cit.*, p. 11.
(41) Alberto Pimenta: *O Silêncio dos Poetas.* Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

APÉNDICE

SURREALISMO EN PORTUGAL, CON ALGUNAS REFERENCIAS HISTORICAS MAS O MENOS PERTINENTES MÁS O MENOS PRÓXIMAS: ITINERARIO PERSONAL DE URGENCIA EN CUALQUIER CASO.

Podíamos orientarnos (y probablemente perdernos) en el sentido indicado por Natália Correia (o, antes, por el Mabille-a-la-caza-de-lo-maravilloso) y rastrear la presencia de elementos 'surrealistas' a lo largo y a lo ancho de toda la tradición literaria y cultural portuguesa. Sin grandes esfuerzos escogimos la facilidad académica, y así trataremos de ir marcando los hitos de un personal (que no nuevo) itinerario que nos lleve desde (1) los antecedentes históricos más o menos claros del surrealismo en la literatura portuguesa y de sus (2) precedentes inmediatos (conocimiento del surrealismo francés y/o actuaciones y manifestaciones paralelas próximas), hasta (3) la historia del movimiento surrealista en Portugal y de su actuación en sentido estricto: formación del primer grupo surrealista, escisión y formación de un grupo disidente, manifestaciones colectivas, polémicas, dispersión y prolongación posterior en la obra individual de algunos de los miembros de ambos grupos y de otros grupos o autores en los que de algún modo se afirme o se refleje la sombra del surrealismo histórico. Sin el ánimo embalsamador de Nadeau, amparados en el ejemplo de Cesariny ("Chronologie du Surréalisme Portugais", en PHASES; *A Intervenção Surrealista*) y con la ayuda de A. Tabucchi (*La parola interdetta*) y de F. Guimarães (*Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*) entre otros, he aquí las posibles etapas de nuestra particular peregrinación.

Dice F. Guimarães (SMV, p. 95): *"É inserido nos movimentos de vanguarda que o Surrealismo deve ser perspectivado. Entre nós, não se pode deixar de reconhecer que o surto de tais movimentos de vanguarda tinham encontrado o seu ponto mais alto com o Futurismo ou, mais alargadamente, com o Modernismo por volta de 1915. Aliás, é em alguns passos das obras de duas das principais figuras da geração de ORPHEU, Fernando Pessoa e Almada Negreiros, que se têm procurado manifestações do que seria a antecipação a uma sensibilidade ou estética de inspiração surrealista, tendo alguns críticos, nomeadamente João Gaspar Simões, apontado o caso bem característico da "escrita laminar" do heterónimo C. Pacheco, em "Para além doutro Oceano", ou dos "Saltimbancos" de Almada".* [Vid., para las relaciones del Surrealismo con ORPHEU, PRESENÇA y el Neorrealismo, la 1ª parte de este artículo en MAYURQA, nº 19]. En nota a pie de página, F. Guimarães continúa *"(...) Cesariny refere-se à importância de que se revestem as "alucinações de Raúl Brandão, Gomes Leal e Ângelo de Lima" (...); seria lícito acrescentar... outros nomes, como o de Nicolau Tolentino, Gomes de Amorim –com uma peça teatral, Figados de Tigre, a qual foi representada em 1857–, Cesário Verde, Teixeira de Pascoaes –sobretudo com o seu livro de 1921 O Bailado–, Sá-Carneiro, Raul Leal ou Mário Saa. De Mário Saa importa destacar um texto, publicado no nº 20 de* PRESENÇA, *O José Rotativo, pelo seu imprevisto e ineludível tom surrealizante. Finalmente refira-se o papel exercido por alguns escritores em cuja obra nos é dado encontrar aspectos que fazem deles mais directos precursores do Surrealismo na nossa literatura: Vitorino Nemésio e alguns*

raros presencistas, nomeadamente Edmundo de Bettencourt e Adolfo Casais Monteiro". [Sería lícito añadir también que Cesariny habla de algún otro autor, como Florbela Espanca. A la obra de Gomes de Amorim se refiere en los mismos términos F. Rebello en su artículo de la revista QUADERNI PORTOGHESI (nº 3). En la misma revista J. de Sena cita en su testimonio a Pascoaes y *O Bailado,* así como a los presencistas mencionados, aunque niega J. de Sena cualquier relación entre V. Nemésio y el surrealismo, en contra del parecer de Grimarães y de las observaciones que en el mismo sentido efectúa D. Mourão-Ferreira en *Vinte Poetas Contemporâneos* (Lisboa: Ática, 1980)].

En el referido testimonio de J. de Sena, todo él dirigido a reivindicarse como precursor –lector, crítico, divulgador y poeta– del surrealismo en Portugal (título de la colaboración "Note sue Surrealismo in Portogallo, scritte da uno che non ha mai desiderato né preteso di essere precursore di un bel niente, anche se lo è stato cronologicamente"), encontramos las siguientes afirmaciones *"... la prima allusione al Surrealismo fatta in Portogallo apparve nel 1925 (ma era state scritta l'anno prima) nell'antologia Afonso Lopes Vieira-Prosa e Verso, curata e commentata dal Prof. Agostinho de Campos... (...) in quel libro attacava il Modernismo prendendo al balzo il Surrealismo..." (...) "... negli anni '30...* (el único que mantuvo) *il fuoco sacro dell'Avanguardia per l'Avanguardia, fu António Pedro...".* Fuego sagrado que, encendido por los hombres de ORPHEU, no habían sabido avivar los de PRESENÇA ni los de la REVISTA DE PORTUGAL de V. Nemésio, aunque éste, en *La Voyelle Promise* (1935) se aproximara (como otro disidente presencista, Casais Monteiro) a la escritura de A. Pedro, quien, en 1934/1935, frecuenta en Paris los círculos intelectuales y artísticos de vanguardia próximos al surrealismo.

1935 *António Pedro participa en Paris en el "Salon des Surindepéndants", publica poemas "en dimensionnels" y se asocia al "Manifeste Dimensionniste" (con Arp, Duchamp, Picabia, Delaunay, Miró, Calder, Kandinsky, etc.), manifiesto que traducirá al año siguiente en CARTAZ (nº 1, feb.-marzo 1936). El mismo A. Pedro publica en el semanario FRADIQUE (19-12-35) una página doble central titulada "Climat parisien-Feuille internationalle d'art moderne paraissant toutes les quinzaines dans l'hebdomadaire FRADIQUE", con poemas de Arp, textos sobre Dalí, etc.*Muere Pessoa.

1942 *Jorge de Sena: *Perseguição.* El propio autor cuenta que los promotores de la publicación de su libro (José Blanc de Portugal, Tomás Kim y Rui Cinatti) le habían dejado la *Petite Anthologie Poétique du Surréalisme* (1936) de Georges Hugnet, y *A Short survey of Surrealism* (1935) de David Gascoyne. Dice Sena *"Su di me, che già stavo cercando surrealismi, senza saper bene dove trovarli senza bussola, fecero l'effeto di un terremoto".* Y más adelante, refiriéndose a *Perseguição "Il libro non solo era posto sotto l'egida... di René Char, ma era diviso in tre parti che avevano epigrafi di Breton, Gide e Anto-*

nio Machado. (...) Dopo le epigrafi veniva una scelta di poesie mie, dalla fine del 1938 all'inizio del 1942: la loro schiacciante maggioranza era, e altrimenti non avrebbe potuto essere capita, surrealista di forma e fondo e profondo". *Aparece la revista VARIANTE, dirigida por A. Pedro, que "... *non riflette affatto il Surrealismo, e non ne fa propaganda"* (J. de Sena, QP) y, del mismo autor, *Apenas uma Narrativa, "... senza dubbio uno dei tentativi più ammirevolmente riusciti di romanzo surrealista di qualunque letteratura"* (Sena, QP). En el "Prefácio" con que el autor introduce su novela (1ª ed., Lisboa: Minerva; 2ª ed., Lisboa: Estampa, 1978) leemos *"(...) o que vai ler-se é apenas uma narrativa daquilo que não aconteceu, como deve ser em todos os romances. (...) Não tem intenção de provar coisa nenhuma, mas, se a tivesse, seria a de que há uma lógica do absurdo tão verdadeira, pelo menos, como a lógica racional, embora muito mais espontaneamente aceitável do que ela e, se não fosse perigoso tocar em tais questões, muito mais parecida com aquela que usam os artistas que o povo entende...".* * Primeras reuniones en el Café Herminius, de Lisboa, de un grupo de alumnos de Bellas Artes de la escuela António Arroio: J. L. Martins Rodrigues, F. J. Francisco, Pedro Oom, Vespeira, Júlio Pomar, M. Cesariny, Cruzeiro Seixas, F. de Azevedo, A. Domingues.

*Exposición surrealista de N. York, donde se funda la revista VVV (dir. por David Hare) en la que se publicaría "Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non", de Breton. * Conferencia de A. Breton: "Situation du surréalisme entre les deux guerres" (se traducirá, condensada, en la rev. portuguesa AFINIDADES, en 1945). * A. Breton: *Fata Morgana,* publicada en Buenos Aires (había sido prohibida dos años antes en Francia por el gobierno de Vichy). * Entrevista de A. Breton con Charles Henry Ford en VIEW "Ce qui prend fin, ce qui continue, ce qui commence". * Revista DYN en México.

1943 Actividades del grupo del Café Herminius: experiencias pictóricas ("afixação a cuspo"); experiencias cinematográficas de José L. Martins Rodrigues; exposiciones individuales (Vespeira, Oom). * Comienzan a publicarse las poesías completas de Pessoa.

1944 Jorge de Sena (QP): *"Nel 1944... pubblicai sul giornale o GLOBO* (nº 31, 15-9-44), *che Casais Monteiro faceva con il mio aiuto... una pagina che da molto tempo io desideravo stampare altrove:... si trattava di una presentazione del Surrealismo, con traduzioni di diversi autori del movimento originario. I testi pubblicati erano traduzioni de Breton, Éluard, Péret, Georges Hugnet...".* * La mayor parte de los componentes del grupo del Café Herminius se adhieren al neorrealismo. Reportaje fotográfico ("Pontos de Vista") de J. L. Martins Rodrigues sobre la miseria material en la ciudad de Lisboa. * António Pedro, que estaba contratado en Londres como locutor de la BBC, participa en las

actividades del grupo surrealista inglés (Gascoyne, Penrose, Jennings, Messens, Brunius, etc.). * Mário Cesariny: *Nicolau Cansado Escritor,* parodia de la escritura neorrealista. * Manuel de Lima: *Um Homem de Barbas.*

* A. Breton escribe *Arcane 17.* * Larrea *El surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo.*

1945 * Antônio Pedro participa en la exposición "Surrealist Diversity" (Arcade Gallery, Londres) junto con Arp, Max Ernst, Miró, Chirico, Brauner, Magritte, Paalen, Penrose, Domínguez, Picasso, Tanguy, etc. Entre 1946 y 1948 participará en diversas exposiciones colectivas de la London Gallery. * Actividades del grupo Herminius fuera de Lisboa. * Entran en contacto M. Cesariny y A. O'Neill. * Aparece ("condensado pela Redacção") "A Situação de "SUPER-REALISMO" entre as duas guerras" de A. Breton, traducido en AFINIDADES (nº 14-15, Diciembre 1945).

*A. Breton *Arcane 17.* * A. Breton: *Situación du Surréalisme entre les deux guerres.* * A. Breton: *Le Surréalisme et la Peinture* (nueva ed., aumentada). * Péret: *Le Déshonneur des pètes.* * Monnerot; *La Poésie moderne et le Sacré.* * M. Nadeau: *Histoire du Surréalisme* (que concluye afirmando la "muerte" del surrealismo). * Aparece en España el "Postismo" (Carlos Edmundo de Ory, Silvano Sernesi y Eduardo Chicharro-hijo): núms. únicos de POSTISMO y LA CERBATANA. * Muere Desnos. * Muere Unik.

1946 * Primeras disidencias entre los miembros del neorrealismo portugués y sus eventuales compañeros, los miembros del Café Herminius. * M. Cesariny: *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos,* o de la posible (Ramos Rosa) o imposible (Cesariny) rehabilitación de lo real cotidiano. * Sena: *Coroa de Terra, "un libro che rappresenta l'incrocio tra un surrealismo ancora più superato* (referencia a su libro anterior, *Perseguição*) *e un neorealismo senza rancidumi di vita rustica o di semianalfabetismo, ed é constituito da poesia scritte tra la fine del 1941 e la fine del 1944"* (Sena, QP).

* Fin de la revista FREE UNIONS-UNIONS LIBRES, a la que, según Cesariny, se destinaba el "Comunicado dos Surrealistas Portugueses", escrito por M. H. Leiria y subscrito por J. A. do Cruzeiro Seixas en 1950. * Regreso de A. Breton a Francia. * Núm. especial de QUATRE VENTS: "L'Evidence surréaliste". * A. Breton: *Les Manifestes du Surréalisme, suivis de Prolégomènes à un troisième Manifeste de Surréalisme ou non.*

1947 * Aparición del movimiento surrealista portugués. Las circunstancias que ro-

dearon la fundación y desarrollo del movimiento difieren según las principales (e interesadas) fuentes. Así, José-Augusto França (y con él J.-L. Bédouin, que en sus informaciones recogidas a través de Nora Mitrani se basó para la breve página que al surrealismo portugués dedicó en *Vingt Ans de Surréalisme* –lo que provocaría la viva protesta epistolar de Cesariny y de Ernesto Sampaio) habla de la "fundación del grupo surrealista" formado por António Pedro, F. de Azevedo, Vespeira, O'Neill, A. Domingues, J.-A, França y, *más tarde*, M. Cesariny y Moniz Pereira. Por su parte, Cesariny (IS, pp. 55-56) afirma: *"Em Lisboa, António Domingues, Alexandre O'Neill, João Moniz Pereira e Mário Cesariny aderem ao surrealismo. "COMPREM PELOS NAS PERNAS, ROMANCE EMPOLGANTE DE ALVES REDOL". Interessam-se por isso José Cardoso Pires, Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro. Mais directamente se interessam: Cândido Costa Pinto, Vespeira, Fernando de Azevedo, António Pedro, José-Augusto França. Também Pedro Oom, António Maria Lisboa, Henrique Risques Pereira, que formarão, até 1949, um pequeno grupo à parte. Também Cruzeiro Seixas, António Areal, Mário Henrique Leiria, Carlos Calvet, Jorge Oliveira, Jorge Vieira, Carlos Eurico da Costa, João Artur Silva. Mário Cesariny e João Moniz Pereira em França, onde contactam com André Breton e com o grupo surrealista francês. Não encontram António Dacosta, radicado em Paris. Não procuram. Em Lisboa, Alexandre O'Neill e António Domingues afastam Cândido Costa Pinto do grupo surrealista em formação, ao mesmo tempo que chamam António Pedro a esse propósito".* * J. de Sena consigue publicar –con grandes dificultades, según él– una serie de artículos en SEARA NOVA a propósito de la aparición pública de los surrealistas (que no lo habían "invitado", como él mismo deplora): *"... senza vanità penso che furono quanto di più sereno* (se refiere a sus artículos) *e più attento fu mai ricevuto in tanti anni dai "surrealisti", perché furono accuratamente pensati e scritti da uno che sapeva di che cosa parlava" (...) "... la poesia con cui si concludevano gli articoli, "Ode ao Surrealismo por Conta Alheia", che considero una delle poesie migliori e più serie che io abbia mai scritto, e che fu invece preso per un perverso attacco satirico (venendo dopo le pagine che avevo pubblicate...). La poesia fu poi inclusa in Pedra Filosofal (1950)".*

*En el nº 11-12 de HORIZONTE (1ª quincena de Julio de 1947), dedicado a la "2ª Exposição Geral de Artes Plásticas", junto a artículos de Magalhaẽs Filho, A. Pedro, etc., artículo de José-Augusto França: "Encruzilhada Surrealista".

*A. Breton: *Ode à Charles Fourier.* * Manifiesto *Rupture Inaugurale.* *2ª Exposición Internacional del Surrealismo en París: "Le Surréalisme en 1947". * Conferencia (más tarde recogida en libro junto con otras invervenciones) de Tzara: "Le Surréalisme et l'après-guerre".* Anna Balakian: *Literary Origins of Surrealism. A New Mysticism in French Poetry.*

1948 *Presentación en la prensa (DIÁRIO DE LISBOA, 4 Agosto) del GRUPO

SURREALISTA DE LISBOA, con ocasión del centenario del nacimiento de Gomes Leal. * Debates públicos en el I. U. B. A. (Jardim Universitário de Belas Artes) de Lisboa. * Expulsión de Matta y Brauner por Breton, expulsión que firmaría J.-A. França y que sería rechazada por M. Cesariny, A. M. Lisboa, Pedro Oom y M. Henrique Leiria. Abandonan el GRUPO Moniz Pereira (que volvería a él) y Cesariny. Toman contacto con él durante muy poco tiempo Pedro Oom, A. M. Lisboa y H. Risques Pereira.

* M. Nadeau: *Documents Surréalistes* (más tarde, en 1964, aparecerán juntos la *Histoire...* y los *Documents...*). * Manifiesto *À la niche, les glapisseurs de Dieu* (respuesta al libro de Monnerot). * R. Vaillant: *Les Surréalistes contre la Révolution.* * Fundación de NEON. * Aparece DAU AL SET. * Exposiciones de Praga y Santiago de Chile. * En París: Compañía del Arte Bruto. * Muere Artaud.

1949 * Exposición del GRUPO SURREALISTA DE LISBOA en la Travessa da Trindade, 25 (Lisboa). Obras de A. O'Neill, A. da Costa, A. Pedro, F. de Azevedo, J. Moniz Pereira, Vespeira y J.-A. França. En la cubierta –censurada– del Catálogo se leía: *O Grupo Surrealista de Lisboa / pergunta / Depois de 22 años de / Medo / Ainda seremos capazes de / um acto de / Liberdade? / É ABSOLUTAMENTE / INDISPENSÁVEL / VOTAR CONTRA O / fascismo.* * Cuatro meses después, en Mayo, sesión en la Casa do Alentejo: "O Surrealismo e o seu Público em 1949". Cruzeiro Seixas, Pedro Oom, A. M. Lisboa, M. Cesariny, H. Risques Pereira, C. Eurico da Costa y F. Alves dos Santos, con la solidaridad de M. H. Leiria. * En Junio-Julio, el GRUPO DISIDENTE formado en torno a M. Cesariny realiza la "1ª Exposição dos Surrealistas": H. Risques Pereira, M. Cesariny, P. Oom, F. José Francisco, A. M. Lisboa, F. Alves dos Santos, C. Eurico da Costa, M.H. Leiria, A. Paulo Tomaz, A. de Cruzeiro Seixas, J. Artur da Silva. Fuera de Catálogo: C. Calvet. * Actividad poética y teórico-doctrinal de A. M. Lisboa y Pedro Oom. * Los CADERNOS SURREALISTAS (4 núms hasta 1950) publicarían *A Ampola Miraculosa,* de O'Neill, *Protopoema da Serra d'Arga,* de A. Pedro, *A Razão Ardente,* traducción de la intervención de Nora Mitrani, y el *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal,* de J.-A. França (reeditado en COLÓQUIO/ARTES, Lisboa: Fundação Calouste, Gulbenkian, nº 48, Marzo de 1981). En su *Balanço...,* França da dos tipos de razones (las mismas que recogería Bédouin y más tarde Tabucchi) para explicar la ausencia del surrealismo en Portugal entre las dos guerras mundiales *"(...,)de ordem interna: a ausência de tradições duma imaginação criadora e duma inteligência e duma cultura atentas; e de ordem externa: o circunstancialismo que vem limitando a vida portuguesa...".* Se refiere después a la ruptura con el neorrealismo y a la actitud de "meia dúzia de individuos" (Vespeira, F. Azevedo, Moniz Pereira, Cesariny, A. Domingues y A. O'Neill), para proseguir: *"Em resumo, poder-se-á dizer que o Surrealismo apresentou em Portugal uma fase de feitos isolados que se propõe ser transformada numa fase de movi-*

mento organizado, em contradição com as apontadas razões de falta de tradição, por uma necessidade actual de resposta e de defesa e reacção a uma doutrinação estético-moral considerada como contraproducente". Selecciona "segundo um critério de exclusão" como más representativos a tres autores (António Pedro, António Dacosta y Cândido Costa Pinto) indicando, con relación a António Pedro, que cabe destacar su *"... romance Apenas uma Narrativa, sequência semi-automática em que as mesmas personagens se repetem e agem numa continuidade absurda donde se liberta toda uma verosimilhança poética"* y apunta la *"... relação importantíssima do romance com a pintura de A.P."*, relación que *"... encontra-se no sentido medularmente figurativo da imaginação de A.P. Por isso as imagens do romance são todas eminentemente visuais e através delas a todo o momento se sente uma pintura. Por isso também são imprescindíveis ali os desenhos que ilustram cada capítulo e que mais não são do que apontamentos para um quadro".* Realiza –se trata, no lo olvidemos, de un madrugador "balance"– el activo y pasivo de las "contas" surrealistas en Portugal y concluye planteando "várias questões em suspenso e um parecer" sobre el "futuro do Movimento Surrealista que se pretende organizar" *"...que se deve entender por organizar um movimento surrealista? É de notar que se tem evitado cuidadosamente empregar o termo "Grupo", ao qual se tem preferido "Movimento" (...) ... sempre haveria o perigo de polemicamente lhe supor uma qualquer intenção de hermetismo ou de auto-satisfação. (...) ... organizar um Movimento Surrealista não só não envolve qualquer isoterismo, como também não é algo que se termine como uma tarefa, mas, pelo contrário, é algo que em todo o momento se elabora com problemas que dialecticamente se repõem –porque, sendo movimento, não pode deixar de se mover".* En cuanto al problema de la "actuação surrealista permanente ou intermitente", França da el siguiente "parecer final": *"... o de não parecer de esperar que, dentro de todas as condições analisadas, o movimento que se pretende organizar possa ter a apresentação de uma perfeita articulação dialéctica ou de uma expressão teórica claramente definida, como se observa (ou observou) em França, ou na Inglaterra, ou na Bélgica. A mesma razão de falta de tradições fatalmente marcará aqui um carácter improvisado e tacteante, mesmo para além das contradições inerentes ao Movimento em tanto que movimento".* El autor, que volvería sobre las consideraciones anteriores poco tiempo después, mantendrá sus conclusiones, pareceres y profecías de entonces en la encuesta realizada por COLÓQUIO/LETRAS en 1979.

*Breton: *Flagrant délit.* * A. Cirici Pellicer: *El Surrealismo.* Barcelona: Omega. * Grupo "Cobra".

1950 *Conferencia (manifiesto *Erro Próprio*) de A. M. Lisboa. *Conferencia de Nora Mitrani en la Casa das Beiras "Du Romantisme au Surréalisme" (traducido en portugués y publicado, como ya se dijo, por los CADERNOS SURREALISTAS –que desaparecerían este mismo año– con el título *A Razão Arden-*

te). * En Junio-Julio y en la galería de la Livraria A Bibliófila, el GRUPO DISIDENTE realiza la "2ª Exposição dos Surrealistas". Participan: M. Henrique Leiria, M. Cesariny, J. Artur Silva, Cruzeiro Seixas, F. José Francisco, H. Risques Pereira. Fuera de Catálogo: Pedro Oom y A. O'Neill. * M. Cesariny: *Corpo Visível.* * A. Pedro comienza su dedicación casi exclusiva a la actividad teatral.

* Breton: *Anthologie de l'humour noir* (nueva ed., aumentada). * *Almanach Surréaliste du demi-siècle.* * Carrouges: *André Breton et les données fondamentales du surréalisme.* * M. Durán: *El superrealismo en la poesía española contemporánea.* México: Universidad de México. * Y. Duplessis: *Le Surréalisme.*

1951 * Segunda estancia –desafortunada y fatal– de A. M. Lisboa en Paris: vuelve seriamente enfermo y es internado en un sanatorio próximo a Coimbra. * A. O'Neill: *Tempo de Fantasmas.* En su presentación, O'Neill alude despectivamente a los "dos o tres pequeños aventureros" surrealistas, quienes responden con el folleto *Do Capítulo da Probidade.* Ruptura de O'Neill con el movimiento. * *Para bem Esclarecer as Gentes...,* de M. Cesariny y M. Henrique Leiria. * Cruzeiro Seixas se enrola en la marina mercante, rumbo a HongKong, y acaba por instalarse en Angola. * Exposición en la casa " Jalco" de F. de Azevedo, Fernando Lemos y Vespeira. * Impulsada por J. de Sena, se inicia la publicación de la 2ª serie de los CADERNOS DE POESIA (1ª serie: 1940-42), donde publicarían O'Neill (el ya referido *Tempo de Fantasmas*) y Fernando Lemos (*Teclado Universal*).

* *Haute Frequence,* respuesta de los surrealistas al 'affaire' Carrouges y a la posición de Pastoreau. * Camus: *L'Homme révolté.*

1952 * Ruptura de M. Henrique Leiria con el surrealismo. * C. Eurico da Costa: *7 poemas da Solenidade e Um Réquiem.* * M. Cesariny: *Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano.* * A. M. Lisboa: *Erro Próprio* y *Ossóptico.*

* A. Breton: *Entrétiens.* * Aparece MEDIUM, dirigida por J. Schuster. * Sala "A l'Etoile scellée". * Muere Mabille. * Muere Éluard.

1953 * Actividad de A. M. Lisboa: publicación de *Isso Ontem Único;* escribe o termina *Aviso a Tempo por Causa do Tempo, Exercício sobre o Sonho e a Vigília de A. Jarry, O Senhor Cágado e o Menino* –reconstruído por L. Pacheco, según Cesariny, quien le acusa además de la "edição abusiva e distrativa de alguns textos de 'O Surrealismo e o Seu Público em 1949" con el título de *A Afixação Proibida.* A. M. Lisboa muere el 11.XI. 1953. * M. Cesariny: *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos.* * Cruzeiro Seixas: 1ª exposición en Luanda. * M. de Lima: *Malaquias, História de um Homem Bàrbaramente Agredido.* * Poemas

de A. M. Lisboa y M. H. Leiria en la antología *Doze Jovens Poetas Portugueses.* Rio de Janeiro: M.E.S.

* A. Breton *Du Surréalisme en ses oeuvres vives.* * A. Breton *La Clé des champs.* * A. Kyrou: *Le Surréalisme au cinéma.* * Movimiento PHASES, creado por E. Jaguer. * Muere Picabia. * J. E. Cirlot: *Introducción al Surrealismo.* Madrid: Rev. de Occidente.

1954 *F. Alves dos Santos *Diário Flagrante.* * Natália Correia: *Poemas.*

* J. Fuster y J. Albi: "Antología del surrealismo español". Alicante: VERBO, núms. 23-24-25. * Rev. PHASES. * Expulsión de Max Ernst.

1955 * Victor Fontes: "A Arte Surrealista e os Desenhos das Crianças Mentalmente Irregulares" (comunicación a la Academia de Ciencias). * C. Calvet y A. Areal: 'Cadáveres-esquisitos'.

* Muere Tanguy. * J. E. Cirlot: *La pintura surrealista.* Barcelona: Seix Barral. * F. Alquié: *Philosophie du surréalisme.* * Muere César Moro.

1956 * Distribución de *Aviso a Tempo por Causa do Tempo,* de A. M. Lisboa, hecha por L. Pacheco. * Edición, con 'capas-objectos' de Cesariny, de *A Verticalidade e a Chave,* de A. M. Lisboa. * Exposición de C. Calvet, J. Vieira y A. Areal en la galería 'Pórtico'. * M. Cesariny: *Manual de Prestidigitação.* * M. Cesariny: *Pena Capital* (publ. por Pacheco en Contraponto). Exposición de 'capas-objectos' en la Livraria António Maria Pereira.

* Panfletos *Au tour des livrées sanglantes y Hongrie soleil levant.* * Aparece LE SURREALISME, MEME (dir.: A. Breton) * J. Roger: *El surrealismo francés.* Madrid: Escelicer. * Breton: *L'Art Magique.* * Péret: *Anthologie de l'Amour sublime.*

1957 * 2ª exposición de C. Seixas en Luanda. * F. Alves dos Santos: *Textos Poéticos,* con cubiertas de João Rodrigues. * M. Cesariny: *Pena Capital* y *Manual de Prestidigitação.* Entrega para su publicación *O Banquete em 1975.* * Petrus: vol. 3º ("Dos Independentes aos Surrealistas") de *Os Modernistas Portugueses.*

* Suicidio de Dominguez. * En España: grupo EL PASO. * Benayoun: *Anthologie du Non-Sens.*

"Dopo il 1957 il Movimento surrealista portoghese non esiste più. Scioltosi il "Grupo Surrealista de Lisboa", assottigliatosi notevolmente il "Grupo Surrealista dissidente", sono rimasti a fare del surrealismo pochi artisti isolati: Mário

Cesariny, Cruzeiro Seixas, Manuel de Lima, e qualche "nuova leva", come Maria Luisa Neto Jorge e Isabel Meirelles" (A. Tabucchi *La Parola Interdetta*, p. 81).

1958 * Aparece la 3ª serie de la antología *Líricas Portuguesas* (Lisboa: Portugália Ed.), organizada por Jorge de Sena. Pretende incluir a los surrealistas, negándose a ello Cesariny, quien respondería que *"... antologias só tendenciosíssimas, apaixonadamente tendenciosas, como seria de organizar algumas se entretanto não estivéssemos todos a morrer"* (M.C.: *A Intervenção...*). Felizmente superviviente, Cesariny se encargaría de organizar las tales antologías "tendenciosísimas". Los poetas serían, sin embargo, incluídos, y a ello se refiere J. de Sena en el aludido testimonio de QP: *"... i surrealisti occupavano, com'è giusto, un posto de rilievo. (...) Fu così che António Pedro ebbe ampio spazio nella Prima Parte, complementare di quella Seconda Serie in cui non era entrato a suo tempo, e che nell'antologia propriamente detta figurarono, con rilievo di rapperesentanza e di critica, Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill, Fernando Lemos e António Maria Lisboa".* * Publicación de *A Antologia em 1958*, dir. por Cesariny. Aparecerán *Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação Pelo Autor*, del propio Cesariny; *Exercício Sobre o Sonho e a Vigília de Alfred Jarry, seguido de O Senhor Cágado e o Menino*, de A. M. Lisboa; *Festa Pública*, de Virgilio Martinho. * M. Cesariny: *Autoridade e Liberdade São Uma e a Mesma Coisa.* * 1ª exposición individual de Cesariny. * Ernesto Sampaio: *Luz Central.*

*BIEF. * LE 14 JUILLET.

1959 * Actividad editorial de Luís Pacheco. * Núms. 1 y 2 de PIRÂMIDE (dirs.: Carlos Loures y Máximo Lisboa). * Polémica Pedro Oom/João Palma-Ferreira. * M. Cesariny: *Nobilíssima Visão.* * Natália Correia: *Comunicação.* * Ernesto Sampaio: *Para Uma Cultura Fascinante.*

* 8ª Exposición Internacional del Surrealismo en Paris "Eros".
* Muere Péret. * Suicidio de Paalen. * Suicidio de Duprey.
* Anna Balakian: *Surrealism, the road to the Absolute.* * Breton: "Constellations".

1960 * 3º y último número de PIRÂMIDE. * Cesariny traduce a Rimbaud. * Petrus: vol. 5º ("Tempos actuais e prismas criticos") de *Os Modernistas Portugueses.*

* Muere Reverdy. * Exposición Internacional de N. York: "Surrealist intrusion in the Enchanters Domains".

1961 * M. Cesariny: *Poesia (1944-5).* Lisboa: Delfos. Contiene: A Poesia Civil: Po-

líptica de Maria Klopas Dita Mãe dos Homens. Nicolau Cansado Escritor. Um Auto para Jerusalém. Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos. /Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano. /Pena Capital. /Manual de Prestidigitação./ Estado Segundo./ Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulação pelo Autor. * M. Cesariny *Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito.* Lisboa: Guimarães Eds. * M. Cesariny: *Planisfério e Outros Poemas.* * Petrus: vol. 6º ("Prismas críticos, diatribes e zargunchadas antimodernistas") de *Os Modernistas Portugueses.*

* Fundación de LA BRÈCHE. * J.-L. Bédouin: *Vingt Ans de Surréalisme.* Paris: Éditions Denoël. Dentro del capítulo IX, "Le Surréalisme dans le monde", dedica unas líneas –pp. 109-110– al caso portugués, que repiten la opinión del 'balance' de J.- A. França. * Aldo Pellegrini: *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa.* Buenos Aires: Fabril Editora (2ª ed., Barcelona/Buenos Aires: Argonauta, 1981). * R. Gullón: *Balance del Surrealismo.* Santander: La Isla de los Ratones. * V. Bodini: *I poeti surrealisti spagnoli.* Torino: Einaudi (la introducción, traducida al castellano: Barcelona: Tusquets, 1971). *Exposición Internacional de Milán.

1962 * A. M. Lisboa: *Poesia.* Org. de M. Cesariny. Lisboa: Guimarães Eds. * A. M. Lisboa: *Erro Próprio.* Org. de M. Cesariny. Lisboa: Guimaraẽs Eds. * Abundantes colaboraciones de surrealistas y sobre el surrealismo en el JORNAL DE LETRAS E ARTES, entre las que destacaríamos las páginas centrales del nº del 17-1-62, íntegramente dedicadas al "Surrealismo-Abjeccionismo" (textos de José Sebag, Natália Correia, António José Forte, A. M. Lisboa, António Porto-Além, Luís Veiga Leitão, Pedro Oom, Carlos Loures, Mário Henrique Leiria, Helder de Macedo, Cruzeiro Seixas, Mário Cesariny) y la entrevista a Mário Cesariny en el nº del 29-8-62 en el que éste sitúa y caracteriza al surrealismo portugués frente a presencistas y neorrealistas.

* Patrick Waldberg: *Le Surréalisme* (trad. inglesa: 1965).

1963 M. Cesariny: *Surreal-abjeccion (ismo).* Lisboa: Minotauro.

* Muere Tzara.

1964 * M. Cesariny: *Um Auto para Jerusalém.*

* J. -L. Bédouin *La Poésie surréaliste.* * Exposición de Paris. * Ed. francesa de *Littérature et Révolution*, de Trotsky.

1965 * M. Cesariny: *A Cidade Queimada.*

*Exposición Internacional del Surrealismo: "L'Ecart absolu". *G. de Torre: 2ª ed. de *Literaturas de vanguardia.* Madrid: Guadarrama. *J. H. Matthews *An Introduction to Surrealism.* *Breton: edición definitiva de *Le Surréalisme et la Peinture.* *Waldberg: *Chemins du Surréalism.* *Benayoun: *L'Érotique du Surréalisme.*

1966 *M. Cesariny: *A Intervenção Surrealista.* Lisboa: Ed. Ulisseia. *N. Correia: *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica.* Lisboa: Ed. de F. Ribeiro de Mello. Aprehendida por la policia. * J.-A. França: *A Pintura Surrealista em Portugal.* Lisboa: Artis.

*Muere Breton. *Muere Brauner. *Muere Arp. * J. Pierre: *Le Surréalisme.*

1967 *M. Cesariny: *Do Surrealismo e da Pintura em 1967.* * M. Cesariny: Exposición en la Galería Buchholz de Lisboa.

*Aparece la revista L'ARCHIBRAS. * Nº 1 de A PHALA: REVISTA ANUAL DO MOVIMENTO SURREALISTA. São Paulo. * Larrea: *Del Surrealismo a Macchupicchu.* México: Joaquín Mortiz. *Paul Ilie: *The Surrealist mode in Spanish Literature.* Ann Arbor: The University of Michigan Press. * H. Béhar *Étude sur le théâtre dada et surréaliste.* *M. Lemaître: *Le théâtre dadaiste et surréaliste.*

1968 * A. O'Neill: *No Reino da Dinamarca. Obra Poética (1951-65).* Lisboa: Guimarães Eds. (2ª ed., 1969; 3ª ed., 1974).

*Muere Duchamp. * Exposiciones surrealistas de Bratislava, Brno, y Praga. * Westerdahl: *Oscar Domínguez.* Barcelona: Gustavo Gili. * R. Passeron: *Histoire de la Peinture Surréaliste.* * F. Alquié (dir.): *Le Surréalisme* (coloquios de Cérisy, realizados en julio de 1966).

1969 **Antologia do Humor Português.* Lisboa: Afrodite. * *"Nel 1969 la Moraes Editores si accingeva a pubblicare una completissima raccolta degli scritti dottrinali di André Breton, Manifestos do Surrealismo, e dell'opera di Lautréamont, nelle traduzioni di Pedro Tamen. E mi scrissero per chiedermi una prefazione per le due edizioni che apparvero in quello stesso anno"* (J. de Sena en QP; Cesariny, en *Textos de Afirmação e de Combate...*, reproduciendo la portada de dicha edición, se refiere a la labor prologadora del "Rato de Wisconsin").

*Dispersión del último grupo surrealista. Schuster firma, en LE MONDE, el 'acta de defunción' del surrealismo organizado, distinguiendo un surrealismo "histórico" muerto de otro "eterno" que le sobrevive.

*P. Ilie: *Documents of the Spanish Vanguard.* Chapel Hill: University of North Carolina Press. * Larrea: *Versión celeste* (publicada en Italia, aparecería en España el año siguiente). * F. Aranda: *Luis Buñuel. Biografía crítica.* Barcelona: Lumen. * Trad. de *El Surrealismo,* de . Pierre (Madrid Aguilar).

1970 * Aparece GRIFO.

*C. Edmundo de Ory *Poesía 1945-1969.* Barcelona Edhasa. * Larrea: *Versión celeste.* Barcelona:Barral Eds. * Le Brun: *Les mots font l'amour.*

1971 * A. Tabucchi: *La Parola Interdetta: poeti surrealisti portoghesi.* Torino: Einaudi. * *Reimpressos Cinco Textos Colectivos de Surrealistas em Portugués.* s.l. Mário Cesariny, A. M. Cruzeiro Seixas. Los textos: A Afixação Proibida/ Surrealismo e Manipulação/Aviso a Tempo por Causa do Tempo/Para Bem Esclarecer as Gentes.../Não Há Morte na Morte de André Breton. * En el Suplemento "Literatura & Arte" de A CAPITAL de 3-XI-71, "Homenagem a André Breton". Textos de M. Cesariny, Ma Velho da Costa, Nuno Sampayo, A. O'Neill, N. Correira, M. de Campos Pereira, Rui Mário Gonçalves, O. Paz y Pinharanda Gomes. Traducciones de Breton por Luiza Neto Jorge, A. O'Neill y D. Mourão-Ferreira. En el mismo Suplemento de 21-XI-71, "André Breton e os Alfinetes": Vergílio Martinho, Ricarte-Dário, Ernesto Sampaio, Pedro Oom, Teresa Benito, M.A. Valente y A.J. Forte. * M. Cesariny: *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão seguidos de Poemas de Londres.* Lisboa: Liv. Quadrante.

* BRUMES BLONDES, nº 3, Amsterdam, con un poema de M. H. Leiria. *X. Gauthier: *Surréalisme et sexualité.* * R. Bréchon: *Le Surréalisme.* * V. Bodini: *Les poetas surrealistas españoles.* Barcelona : Tusquets. * Antología de García Cabrera. * Mauro Armiño: *Antología de la poesía surrealista.* Madrid: Col. Visor. * F. Aranda: "Cronologia do Surrealismo Espanhol". 3 artículos en O COMÉRCIO DO PORTO, Sept.-Oct. 1971. **Anthologie de la Poésie Portugaise du XIIè au XXè siècle.* Paris: NRF-Gallimard. * E. Westerdahl: *Oscar Dominguez.* Madrid: M.E.C.

1972 * Homenaje y conmemoración de Dadá, con motivo de una exposición antológica retrospectiva en Lisboa (bajo el epígrafe general de "Dadá cá": "Suplemento Literário" del DIÁRIO DE LISBOA, 20-II-72 y 27-II-72). * M. Cesariny: *As Mãos na Água a Cabeça no Mar.* Lisboa : Ed. de João Pinto de Figueiredo. * M. Cesariny *Burlescas, Teóricas e Sentimentais.* Lisboa : Ed. Presença. * L. Pacheco: *Literatura Comestível.*

*C. B. Morris: *Surrealism and Spain. 1920-1930.* Cambridge: Cambridge University Press. * M. Labordeta: *Obras Completas.* Zaragoza: Javalam-

bre. * M. Nadeau: *Historia del surrealismo.* Barcelona: Ariel. *Exposición de Munich.

1973 *N. Correia (org.): *O Surrealismo na Poesía Portuguesa.* Lisboa: Publ. Europa-América. * Antología *Da Pessoa a Oliveira: La moderna poesia portoghese modernismo surrealismo neorealismo* (org.: G. Tavani). Milano Accademia. * L. Pacheco: *Exercícios de estilo,* 2ª ed.

*Revista TRANSFORMATION (dir.: John Lyle). * P. Ilie: *Los surrealistas españoles.* Madrid : Taurus. * Philippe Audoin: *Les surréalistes.* *R. Buckley y J. Crispin: *Los vanguardistas españoles (1925-1935).* Madrid: Alianza. *W. Grant: *Los surrealistas.* Barcelona Labor.

1974 *M. Henrique Leiria: *Imagem Devolvida/Poema-Mito.* Lisboa: Plátano Ed. *A. O'Neill : *No Reino da Dinamarca. Obra Poética 1951-1969.* Reimpr. Lisboa Guimarães. Contiene Tempo de Fantasmas/No Reino da Dinamarca/Abandono Vigiado/Poemas com Endereço/Feira Cabisbaixa/De Ombro na Ombreira. * M. Cesariny (org.) *Contribuição ao Registo do Nascimento, Existência e Extinção do Grupo Surrealista de Lisboa* s.l.: s.e. *Luis Pacheco *Pacheco versus Cesariny.* Lisboa: Estampa.* M. Cesariny:*Contribuição ao saneamento do livro Pacheco versus Cesariny...* s.l.: Raul V. Rodrigues (en la capa: *Jornal do Gato*). *Artículos de J. de Sena en DIÁRIO DE NOTICIAS (10-I-74 y 17-I-74) sobre el surrealismo.

*P. Corbalán: *Poesía surrealista en España.* Madrid: Ediciones del Centro. **Poesia de J. E. Cirlot 1966-1972.* Madrid: Editora Nacional. *Hinojosa: *Obras Completas.* Málaga Excma. Diputación de Málaga. *Eduardo Chicharro: *Música celestial y otros poemas.* Madrid: Seminarios y Ediciones. *Luis Buñuel: *Poemas.* Antología, introd. e notas de J. F. Aranda. Trad. dos poemas e prefácio de M. Cesariny. Lisboa: Ed Arcádia (2ª ed., 1977). *A. de Espinosa: *Crimen. Lancelot 28º-7º. Media hora jugando a los dados.* Madrid Taller de Ediciones J B. *César Moro: *Versiones del surrealismo.* Barcelona: Tusquets. * Stefan Baciu: *Antología de la poesía surrealista latinoamericana.* México: Joaquín Mortiz. * G. de Torre: *Historia de las literaturas de vanguardia.* Madrid: Guadarrama. * Breton: *Manifiestos del surrealismo.* Madrid: Guadarrama. * Durozoi & Lecherbonnier *El surrealismo teorías, temas, técnicas.* Madrid Guadarrama. * Muere Picasso. * Rev. OPUS INTERNATIONAL (nº 19-20): "Surréalisme International". *Números especiales de revistas dedicados al surrealismo: INSULA, DESTINO, EL UROGALLO, Suplemento del diario INFORMACIONES, etc.

1975 **O Cadáver-Esquisito sua exaltação...* Lisboa: Galería Ottolini, Jornal do Gato, feb. 1975.

*D. Pérez Minik: *Facción española surrealista de Tenerife.* Madrid: Tusquets. * F. Calvo Serraller y A. González García: "Surrealismo en España" (exp.). Madrid: Galería Multitud. *R. Passeron: *Encyclopedie du Surréalisme.* (trad. cast.: Barcelona: La Polígrafa, 1982).

1976 *M. Cesariny 2ª ed. de *Nobilíssima Visão, seguida de Nicolau Cansado Escritor, de Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos e de Um Auto para Jerusalém.* Lisboa Guimarães Eds. *M. H. Leiria *Contos do Gin-Tonic.* 2ª ed. Lisboa Estampa.

*"World Surrealist Exhibition" de Chicago, Gallery Black Swan. * E. Irizarry: *La inventiva surrealista de E. F. Granell.* Madrid: Insula (presentación de un autor cuya obra prácticamente no podría ser presentada hasta 1982, exceptuando algún libro menor). *Larrea: *César Vallejo y el Surrealismo.* Madrid: Alberto Corazón.

1977 *M. Cesariny: *Textos de Afirmação e de Combate do Movimento Surrealista Mundial.* Lisboa: Perspectivas & Realidades. En la contracapa puede leerse: *"A situação particular de Portugal e de Espanha, países "não liberados", de 1926 a 1974 o nosso, desde o fim da guerra civil até à actual democratização a Espanha, aconselhou particular tratamento, que fornecerá o II volume destes textos, sob o título "O Surrealismo em Português e em Espanhol", de Mário Cesariny, Sérgio Lima e José Francisco Aranda".* El anunciado 2º volúmen no llegaría a publicarse, aunque el publicado dedica uno de los capítulos al caso español. Aranda, que ya había publicado la "Cronología..." (1971) mencionada en otro lugar de este itinerario, publicaría en 1982 *El surrealismo español* (Barcelona Lumen). Contenido de los *Textos...:* Prefácio/A Torrente Dadá/Do Primeiro Manifesto (1924) à Ode a Charles Fourier (1945)/Dossier Espanha/Dossier Inglaterra/Dossier Checoeslovaquia/Dossier México/Dossier Roménia/Dossier União Soviética/Dossier Amsterdão/O Surrealismo e a Pintura/O Surrealismo e a Liberdade/O Surrealismo e o Coraçao Selvagem/Dossier S. Paulo/Dossier Luis Aragon/Dossier Cuba/Dossier Paris Maio 1968/Dossier "Phases"/Dossier Escrituralismo, Linguística, Pseudo-Metagramática e Outros Actuais Ensaios de Esmagamento da Poesia/Manifesto do Movimento Surrealista Arabe (1975)/Dossier U.S.A. *M. Cesariny: *Titânia e a Cidade Queimada.* Lisboa: Publ. D. Quixote. **Mário Cesariny.* Textos de Raúl Leal, N. Correia y Lima de Freitas. Lisboa Secretaría de Estado da Cultura, DGAC. **Poesía de António Maria Lisboa.* Texto establecido por Mário Cesariny de Vasconcelos. Lisboa: Assírio & Alvim. El director de la colección, E.M. de Melo e Castro, "por não ter sido consultado" declina "qualquer responsabilidade sobre o seu conteúdo". El editor, por su parte, declara que "não subscreve parte das afirmações" que vierte el organizador Cesariny, y que se refieren sobre todo a la actuación de Luís Pacheco ("Campista

Editor"). * L. Pacheco: *Textos malditos.* Lisboa: F. Ribeiro de Melo/Ed. Afrodite.

*P. G. Earle & G. Gullón: *Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España.* Fidadelfia: University of Pennsylvania. * Muere Prévert. *En Barcelona, LETERADURA comienza la publicación en ediciones facsímil de las revistas catalanas de vanguardia: HÈLIX, L'AMIC DE LES ARTS, DAU AL SET, etc.

1978 *QUADERNI PORTOGHESI, nº 3. Primavera 1978. Giardini Editori e Stampatori in Pisa. Número dedicado íntegramente al surrealismo portugués, con el epígrafe general de "Il surrealismo portoghese ha trent'anni. Testimonios de Jorge de Sena, Alexandre O'Neill, José-A. França y Alfredo Margarido. Artículos de Almeida Faria, Luis Francisco Rebello, Jacqueline Risset, João Nuno Alçada y Carlos Felipe Moisés. Entrevistas con Cruzeiro Seixas y Edoardo Sanguinetti. * M. H. Leiria *Novos Contos do Gin-Tonic.* Lisboa: Estampa.

*F. Castro: *Oscar Dominguez y el Surrealismo.* Madrid: Cátedra.* J. L. Giménez Frontín *Conocer el Surrealismo.* Barcelona: Dopesa (2ª ed., *El Surrealismo en torno al movimiento bretoniano.* Barcelona: Montesinos, 1982).* Exposición surrealista de Londres.

1979 *En COLÓQUIO/LETRAS, nº 50, Julho 1979, y para "assinalar os 30 anos de actividade surrealista no nosso país", se realiza un "Inquérito: Perspectiva actual do Surrealismo". Responden:Robert Brechon; Alberto Pimenta *("... perspectivas há como sempre duas: a do lado de dentro e a do lado de fora. Dentro, o que resta da tropa surrealista movimenta-se, toma novas posições, experimenta novas técnicas de combate. Fora, a tropa de reconhecimento, não vendo já uniformes nem táctica comum, conclui que a tropa surrealista está dizimada. É aí que então passam os herdeiros, carregando cadáveres esquisitos e fazendo algum alarido. É tudo. Depois, durante muito tempo, faz-se um silêncio de morte");* Ana Hatherly *("(...) Dentre as mais importantes características surrealistas portuguesas há que destacar a sua forma humorística de insubordinação, a sua incorporação do popular (até nos aspectos de oralidade do texto) e a sua chamada (pelo menos no tom de certos autores) às cantigas de escárnio e maldizer. Mas, afinal de contas, o que o Surrealismo trouxe de verdadeiramente novo e significativo para a literatura portuguesa foi a capacidade de conjugar uma exacerbação do lirismo com uma quotidianização do discurso literário, muito mais acentuada do que disso foi capaz, por exemplo, o Neo-Realismo. (...) ... quanto ao que aconteceu ao Surrealismo em geral, considere-se como exemplo o caso dum Buñuel do discurso da insurreição ao charme que se torna adorno (berloque?) da burguesia...");* Jorge Listopad *("o Surrealismo como movimento apenas codificou, com mestria definitiva, a situação anterior; o Surrealismo português, com um notável atraso de alguns planos quinquenais,*

está, porém, ainda mais profundamente ligado à secular estética do sentir poético português"); y José-Augusto França *("Perspectiva? À volta de nós uma liberdade icónica que vai até à anulação da imagem e do próprio objecto... (...) Retrospectiva? Uma linguagem que se desembaraçou pelo lado das metáforas escritas ou pintadas, através das obras de alguns poetas (Cesariny, O'Neill, Lisboa) e de alguns pintores (Pedro, Dacosta, Vaspeira, Azevedo, Moniz, Calvet, Cruzeiro) que cabem entre os bons do seu tempo e de outros espaços mais activos, cultural e comercialmente. Um entendimento outro da imagem e do mito subitamente surgido –e em si próprio apagado, por causa do sitio e dos seus habitantes colectivamente considerados, e individualmente quase todos. Uma geração que apareceu sozinha, sem sociedade possível, sequer para dar revolta com duração... (...) P. S. "O único acontecimiento artístico (e tanta outra coisa mais) em Portugal nos últimos cinco años foi o aparecer dum movimento surrealista" (1951). Daí em diante há que dizer o mesmo : tudo em Portugal decorreu do Surrealismo de 1949. Ou foi pior, em letras e em artes").* *Enquanto Houver Água na Água e Outros Poemas,* de Breytenbach. Trad. de M. Cesariny. Lisboa Publ. D. Quixote. * Exposición de Cesariny en la Galería Tempo. *Recuperación de textos y homenaje a A. Pedro en COLÓQUIO/ARTES, a partir de la exposición retrospectiva en la Fundação C. Gulbenkian de Lisboa: "A. Pedro 1909-1966". *Nº 1 de la revista SEMA, dedicado al Surrealismo. * Participación de Cesariny en la revista CULTURAL CORRESPONDANCE. Providence, Rhode Island (textos reunidos por Franklin Rosemont "Surrealism & Its Popular Accomplices"). *Trad. de *História Desenvolta do Surrealismo,* de J.-F. Dupuis. Lisboa: Antígona. *L. Pacheco : *Textos de Guerrilha.* 1ª série. Lisboa: Estampa.

*Stefan Baciu : *Surrealismo Latinoamericano. Preguntas y respuestas.* Valparaíso : Cruz del Sur-Ediciones Universitarias de Valparaíso. * J. Brihuega : *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931.* Madrid Cátedra. * Hinojosa: *La Flor de California.* Santander: La Isla de los Ratones. *J.A. Muñoz Rojas: *Cuentos surrealistas.* Madrid: Turner.

1980 *M. Cesariny: *Primavera Autónoma das Estradas.* Lisboa: Assírio & Alvim (reúne textos diversos, publicados e inéditos). *M. Cesariny: *Manual de Prestidigitação.* Lisboa: Assírio & Alvim. Contiene: Burlescas, Teóricas e Sentimentais: Romance da Praia de Moledo. Políptika de Maria Klopas dita Mãe dos Homens. Cantiga de S. João./ Visualizações./ Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano./ Alguns Mitos Maiores Alguns Mitos Menores Propostos à Circulaçao pelo Autor./ Manual de Prestidigitação. * Pedro Oom: *Actuação Escrita.* Lisboa: &etc.- Publicações Culturais Engranagem (imp. 79/80). Primero de los dos volúmenes que deberán recoger la obra (aproximadamente) completa de Pedro Oom. *Trad. de *O Movimento Surrealista,* de Franco Fortini. Lisboa: Ed. Presença (2ª ed., trad. de Ramos Rosa). *Winfried Kreutzer: *Stile der por-

tugiesischen Lyrik im 20. Jahrkundert. Münster Westfalen: Aschendorff Verlagsbuchhandlung (pp. 124-246: "Der Surrealismus").

* Espinosa: *Textos (1927-1936).* Sta. Cruz de Tenerife: Aula de Cultura. * M. Péret Lizano: *Surrealistas Plásticos Aragoneses (1929-1979).* Zaragoza: Librería General.

1981 *MELE: carta internacional de poesía. Dir. Stefan Baciu. Honolulú. En su nº XVI/52, de Marzo 1982, especial dedicado a "Poetas do Surrealismo em Português", organizado por M. Cesariny. * A.M. Lisboa, Pedro Oom, M.H. Leiria: Exposición ícono-bibliográfica. Lisboa: Biblioteca Nacional. Org. M. Cesariny. Catálogo: *Três Poetas do Surrealismo.* * L. Pacheco *Textos de Guerrilha.* 2ª série. Lisboa: Estampa.

* G. Gullón (ed.): *Poesía de la vanguardia española.* (Antología). Madrid: Taurus. * Aldo Pellegrini: *Antología de la Poesía Surrealista en lengua francesa.* Barcelona/Buenos Aires: Argonauta. * Stefan Baciu: *Antología de la poesía surrealista latinoamericana.* Valparaíso: Cruz del Sur-Ediciones Universitarias de Valparaíso. * F. Aranda: *El surrealismo español.* Barcelona: Lumen. * Palma de Mallorca, Palacio Sollerich, Sep.-Oct. 1981: exposición "El Surrealismo y su evolución". Org. de Fernando Mignoni. Con la colaboración de: Excmo. Ayuntamiento de Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March Cervera y Galería Theo de Madrid. Textos para el Catálogo de José M. Ullán, Eduardo Westerdahl y Zaya. * J. Brihuega: *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936.* Madrid Istmo. * R. Penrose: *80 años de surrealismo, 1900-1981.* Barcelona: La Polígrafa.

1982 * M. Cesariny: *Pena Capital.* Lisboa: Assírio & Alvim. Contiene: Pena Capital./ Estado Segundo./ Planisfério./ Poemas de Londres./ O Inédito em 1982. * A. O'Neill: *Poesias Completas.* Introd. de Clara Rocha. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda. * "Seis poemas do livro inédito *Climas Ortopédicos,* de Mário Henrique Leiria", por Mário Cesariny. Lisboa: Revista de Biblioteca Nacional. * A. Pedro, exposición "Desenhos e Manuscritos". Lisboa: Biblioteca Nacional.

* Luis Buñuel: *Obra literaria.* Zaragoza: Ediciones de Heraldo de Aragón. *El Surrealismo.* Ed. de Victor G. de la Concha. Madrid: Taurus. * G. Ureña: *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959.* Madrid: Istmo. * Muere Aragon. * E. F. Granell: *La novela del indio Tupinamba.* Madrid: Fundamentos (1ª ed., México, 1959).

1983 * Septiembre-Octubre 1983. Se celebra en Canadá (Quebec/Montreal), por ini-

ciativa del prof. Luis de Moura Sobral, una exposición sobre "O Surrealismo Português" y un coloquio, "Portugal, Québec, América Latina: um surrealismo periférico". Para Arnaldo Saraiva, se trata de la "primeira exposição retrospectiva do surrealismo português" (JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDEIAS, nº 68). En la misma revista (nº 69) Mário Cesariny puntualiza, ante "... *tão imponente desfilar de reitores (dois), ministros e embaixadores (dois), directores de museus e de galerias (incalculável), representantes consulares (três) e mais de uma dúzia de instituições...*" que "... *a universidade, depois de XVI, continua a ser a instituição mais progressivamente mal cheirosa a corpo sem espírito e a espírito separado que a Europa inventou*". * M. Cesariny *Horta de literatura de cordel.* Lisboa: Assírio & Alvim.

* Edición facsímil de GACETA DEL ARTE. * C. B. Morris: *El manifiesto surrealista escrito en Tenerife.* Tenerife Universidad de la Laguna-Instituto de Estudios Canarios. * M. Labordeta *Obra Completa.* Barcelona: Los libros de la Frontera. 3 vols. * Antonio Bonet Correa (coord.): *El Surrealismo.* Madrid: Cátedra. * Joaquín Molas: *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938.* Barcelona: Antoni Bosch, editor.
* Muere Roland Penrose. * Publicación de la obra poética de Josep Maria Junoy (Barcelona: Quaderns Crema) a cargo de Jaume Vallcorba Plana.