

UNA OLA DE SUEÑOS

EXPERIENCIAS DEL
SURREALISMO EN
ARGENTINA

Consecuencias del azar

el oleaje de gasa de los sueños

que surja el hallazgo la aventura



UNA OLA DE SUEÑOS

EXPERIENCIAS DEL
SURREALISMO EN
ARGENTINA

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Una ola de sueños : experiencias del surrealismo en Argentina ; Coordinación general de Mauro Haddad ; Candela Perichon. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Biblioteca Nacional, 2023.

120 p. ; 27 x 19,5 cm.

ISBN 978-987-728-180-4

1. Poesía. I. Haddad, Mauro, coord. II. Perichon, Candela, coord.

CDD A861

© 2023, Biblioteca Nacional Mariano Moreno

Agüero 2502 (C1425) CABA

www.bn.gob.ar

ISBN 978-987-728-180-4

Impreso en Argentina

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

UNA OLA DE SUEÑOS

EXPERIENCIAS DEL
SURREALISMO EN
ARGENTINA

OCTUBRE 2023 - MARZO 2024



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO



Toda El Agua Del Mar
Sería Insuficiente Para
Lavar Una Sola Mancha
De Sangre Intelectual
De Sangre Intelectual
Lavar Una Sola Mancha
Sería Insuficiente Para
Toda El Agua Del Mar



BIBLIAS Y CALEFONES

El escritor y visionario franco-uruguayo Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, figura precursora de las vanguardias que atravesarían el siglo XX, imaginó en *Los cantos de Maldoror* el secreto de la creación poética bajo una rara metáfora que haría fortuna. Hay arte, postuló, allí donde se produce “el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser en la mesa de disección”. Esa colisión de la lógica fue proclamada por André Breton como el punto de surgimiento antedatado del surrealismo.

Algunas décadas después Enrique Santos Discépolo dio en el tango “Cambalache” con la versión argentina de aquella imagen: “herida por un sable sin remache / ves llorar la Biblia junto al calefón”. Pero lo que hoy nos parece una coyunda arbitraria al estilo de las paradójicas enumeraciones borgianas que suscitaban la risa y la filosofía de Michel Foucault, era para la época un lugar común de inmediata inteligibilidad, dado que las Biblias que regalaban las sociedades protestantes, de nula eficacia proselitista, eran utilizadas como proveedoras de papel higiénico. En las letrinas de los conventillos el texto sagrado pendía del calefón ubicado junto al inodoro, ensartado en un gancho de carnicería al que se llamaba “sable sin remache”. Demás está decir que toda la irreverencia (surrealista y, sobre todo, argentina) cabe en esa frase.

Pero ¿a qué llamar surrealismo por estos pagos? ¿Solo quienes admiten ser invocados bajo esa denominación son los legítimos autores de un tipo de acción —poética, política, artística— que hoy cualquiera puede razonablemente adjudicar, incluso de manera anacrónica y sin mayores inconvenientes, a producciones que no reclaman esa nomenclatura, pero que sin embargo pueden ser colocadas bajo su estela? Dilema clásico de las identidades colectivas, involucró al propio surrealismo europeo que trató de delimitar sus alcances y perspectivas produciendo una

natural pugna entre cultores, devotos, ortodoxos y transgresores más o menos infatuados cuyo paso por el movimiento los marcó de un modo no siempre admitido ni reconocido. Notoriamente: hubo manifiestos, jefaturas, heterodoxias, acciones poéticas, teatro, artes plásticas y cine, libros, anclajes políticos, crítica ad hoc, editoriales, traducciones. En fin, todo el largo etcétera que supone una industria cultural exitosa.

Los vasos comunicantes entre épocas y geografías permiten auscultar la estela del surrealismo bajo la forma de precursiones evidentes y emulaciones más o menos notorias. Por caso, se podría forzar la cronología y cifrar su surgimiento en Argentina con la llegada del aura de *Maldoror*, que tuvo un impacto inmediato, de manera casi instantánea, por razones que el propio texto augura, aun antes de que el libro fuera leído aquí.

Cuando en 1896 Rubén Darío daba a conocer en *Los raros* la figura de Isidore Ducasse, “Conde de Lautréamont”, lo hace marcándolo con una cita que cierra el primer *Canto de Maldoror*, en la que profetiza que “el final del siglo XIX tendrá su poeta [...] será nacido en las costas americanas, en la desembocadura del Plata, allí donde dos pueblos, otrora rivales, se esfuerzan en la actualidad por superarse mediante el progreso material y moral. Buenos Aires, la reina del Sur, y Montevideo, la coqueta, se tienden una mano amiga a través de las aguas argentinas del gran estuario”. No serán pocos quienes sientan su llamado.

Poco tiempo después, José Ingenieros se burlaba con su amigo y maestro José María Ramos Mejía de un loco —un paciente del hospital psiquiátrico— que se creía Lautréamont. Ellos, que veían en la locura un punto ciego de la historia que permitía comprender las revoluciones, condenaban como un “simulador de talento” a aquel que, lector de *Los raros*, había hallado en esa identidad sustituta un modo de gritar su discrepancia con un mundo que no lo aceptaba. La facultad imitativa que, curiosos y divertidos, como buenos positivistas aquellos estudiaban en las especies animales y volvían a encontrar en el ser humano, les permitía un acercamiento al fenómeno de la recepción de oleadas literarias y filosóficas que ponían bajo el paraguas irónico de saberes médicos, psiquiátricos, estéticos y políticos, todos enrevesados. La mofa les daba la distancia suficiente como para no pensarse apenas como la versión argentina, más o menos trucha, de saberes ajenos. Con esa postura dejaban trazadas las coordenadas de uno de los ejes centrales que daría sentido a la experiencia surrealista. De hecho, no pasaría demasiado tiempo para que la llegada de la novedad, en el período de entreguerras, diera con sus epígonos locales. Para seguir en ese andarivel: Jacobo Fijman, escribiendo sus tormentos en el psiquiátrico, era nuestro Artaud. La locura, habilitada no como patología otrora vergonzante sino como síntoma de la crisis civilizatoria y, sobre todo, como fuente de creación y organismo de conocimiento, había encontrado su legitimidad romantizada, su ejemplo nativo, no menos trágico, en el poeta de *Molino rojo*, que, hacia los años sesenta, daría en Jorge Bonino con su versión paródica.

Las instancias intermedias son conocidas: señalemos el caso de Oliverio Girondo, que, de la mano de Jules Supervielle, frecuentó en París



las veladas surrealistas. De esa experiencia surgirá en él una poética propia que, iniciada con *Espantapájaros*, donde incluye caligramas a la manera de Apollinaire, hará eclosión hacia 1953 con su extraordinario poema *En la masmédula*: puro vértigo de una lengua tartajada que ansía decir su pulsión más primaria. La mudez de sus últimos años acaso sea el correlato existencial de ese límite alcanzado, que juzgaba insuperable.

Como surgido de ese texto, Bonino era lo que se dice “un loco lindo”. Afecto a la glosolalia, puso en escena un espectáculo consistente en palabras ininteligibles desgañitadas sin cese que algunos lingüistas suecos y japoneses identificaron como propias. Se suicidó en el Borda dejándose caer por una escalera, como décadas antes lo hiciera el cacique Inacayal en el Museo de La Plata mientras Ingenieros se mofaba de los simuladores de locura —y de talento—. Hay una filmación muda de Bonino donde ríe y hace muecas. Saca la lengua: la lengua, inaudible, es su lugar, lo único que tiene para ofrecer. Su único don. Un Artaud que ríe.

Por esos mismos años, los sesenta, preñados de experimentación y tragedia, Federico Peralta Ramos, gran *performer* surrealista, tarareaba desafinado su canción “Soy un pedazo de atmósfera”. Y, en vísperas del 73, Luis Alberto Spinetta partía aguas en el incipiente rock nacional con su disco *Artaud*, que, desde el propio formato de la tapa, hasta en canciones como “Por”, construida con palabras aleatorias (“Seminare” de Serú Girán replicaría el mecanismo con palabras inventadas), proclamaba una poética —surrealista— que no encajaba con la época —con ninguna época—.

Naturalmente, se podrían mentar —y esta exposición lo hace en forma acabada— nombres como los de Aldo y Mario Pellegrini, Enrique Pichon-Rivière, Enrique Molina, Francisco Madariaga, Miguel Ángel Bustos, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Julio Llinás, Juan José Ceselli o Elías Piterbarg, solo para ir por el lado de la literatura. Y llegar hasta el presente mencionando las acciones de Ral Veroni, que reformula la herencia del surrealismo en su obra plástica, poética, y política a través de su plataforma de acciones colectivas, el Teatrito Rioplatense de Entidades. Pero para que ello no sea una arbitrariedad sin tino, habría que delinear a qué llamamos, hoy, surrealismo. Aunque tal desmesura excede estas páginas, consignaré algunas de sus características.

Entre los innumerables rasgos que cabe señalar para marcar la adscripción surrealista, cabe remarcar la creencia en el azar y la aleatoriedad de los actos, como punto de quiebre del orden del mundo que abre a la interrogación sobre su sentido; y en el sueño como modo de comprensión de realidades alternativas que facultarían la comunicación de verdades mistericas. Para el o la surrealista de ley, el universo de la pulsión es el momento soberano del sujeto que constituye el alma motora, el buscador con el cual se accede a la imagen, en tanto que forma instantánea de la conciencia, como matriz del pensamiento, y corona en desplazamientos metafóricos que llaman a la rebelión contra la realidad. Y contra el lenguaje, como cristalización de poderes normativos. Si los automatismos psíquicos hablaran —y allí está la experiencia inicial de los jóvenes parisinos—, nuevas verdades habrían de inscribirse bajo la forma de poesía. Aunque también podría o debería usarse otro



nombre, como “visión”, en los cultores más extremos que consideran a la mediumnidad, una facultad de indagación del espíritu. (Este último eje lleva entre nosotros el nombre de Olga Orozco, vestal pampeana con dones chamánicos que hizo de su poesía la posibilidad de creación de otros mundos). El Mal requiere estrategias acordes; la iluminación y el éxtasis, en tanto posibilidades de exploración de lenguajes extremos, serán objetivos asequibles y deseables, pero no por eso menos riesgosos.

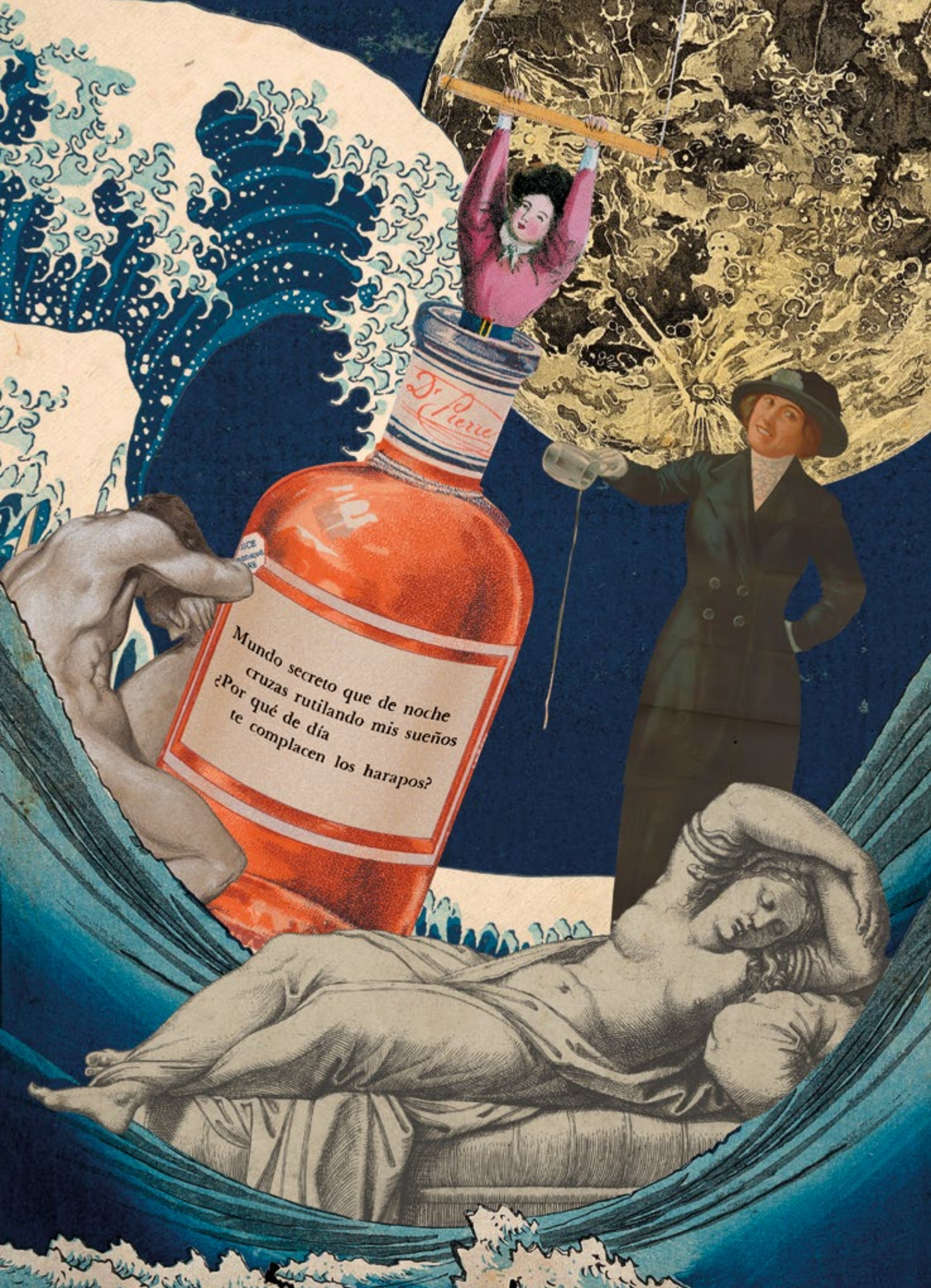
En esa vía no es raro dar rápido con la locura, a la que se quiere reverso del orden capitalista en tanto alienta una visión trascendental, mitológica, que acuna el absurdo, la blasfemia, el sinsentido y la paradoja como lenguajes alternativos a la normalidad. Pero por ello mismo la locura también sugiere un nuevo realismo en ciernes, concebido como una cura del mal a conjurar. Es por ello que no escasean en la historia universal del surrealismo las derivas hacia militancias políticas: Breton aliado de Trotski, Aragón afiliándose al Partido Comunista, Miguel Ángel Bustos adscripto al Ejército Revolucionario del Pueblo, con final trágico. La lectura de Artaud propiciada por la vertiente más novedosa del marxismo de los sesenta —me refiero a Oscar del Barco, que desde Córdoba proponía ediciones del profeta de Rodez en clave posestructuralista— instaló al surrealismo en el enclave político del período.

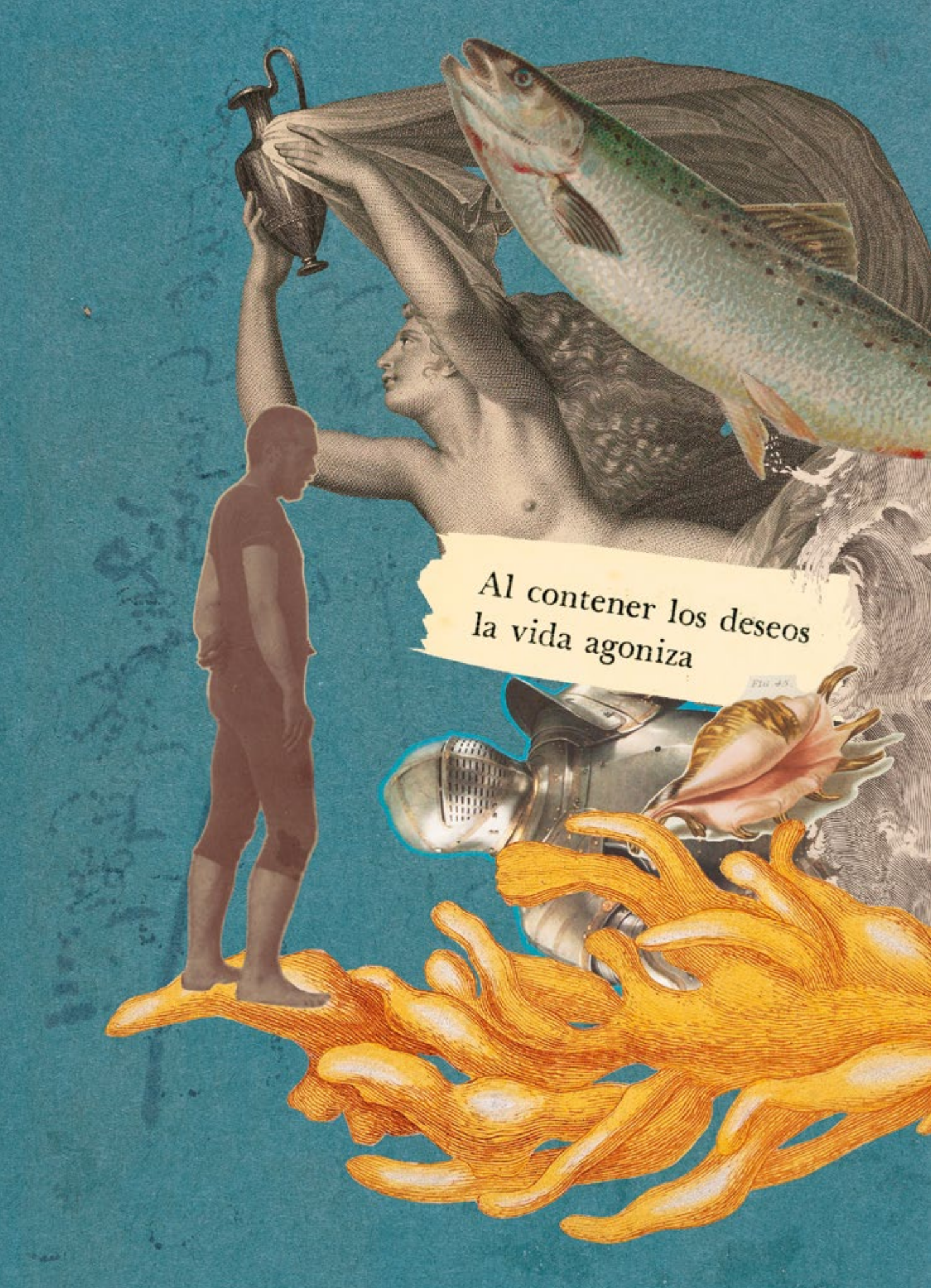
Mística y paradoja, alquimias verbales e insurgencias imaginarias, repulsa al orden establecido y suicidio como solución al drama de la existencia, a la imposibilidad de dar con la cifra que suture la escisión primigenia, son instancias postuladas y vividas como método por la política pasional surrealista. Pero tanto extremo se tenía que encontrar con su límite. La fácil banalización, en la que Benjamin vio el destino *kitsch* de la poética surrealista, al ser capturada por el mecanismo del mercado, instó al abandono del nombre, pero por eso mismo habilitó a que el surrealismo, que hasta renovó el lenguaje de la comunicación mediática, se volviera parte de la cultura de masas del capitalismo tardío.

Hoy el surrealismo forma parte de nuestras vidas de un modo tan naturalizado que ya no percibimos su aullido. El descalabro que propuso y las derivas que suscitó se han vuelto motivo de interrogaciones de diversa índole, mayormente distantes de la irreverencia de sus postulados. Con esta exposición la Biblioteca Nacional propone un recorrido por la experiencia surrealista argentina, con la declarada intención de reabrir las preguntas que le dieron origen.

Guillermo David

Director Nacional de Coordinación Cultural
Biblioteca Nacional Mariano Moreno





Al contener los deseos
la vida agoniza

LARGO VIAJE IDA Y VUELTA

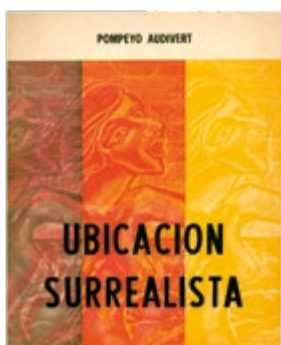
Todas las noches plegamos nuestros párpados y proyectamos imágenes involuntarias y antiguas en las paredes de nuestros cerebros que sueñan. Ese material inconsciente (en el psicoanálisis, un objeto a interpretar) fue para el surrealismo el “manantial de la más pura poesía”. *Una ola de sueños. Experiencias del surrealismo en Argentina* propone recuperar las manifestaciones artísticas que hicieron de la búsqueda de esas imágenes —y de las palabras que intentaron atraparlas— el punto de partida para sus creaciones. Si en los comienzos de esta historia hay un interrogante desnudo y desprovisto de ornamentos —*QUE*, nombre de la primera revista surrealista argentina—, la Biblioteca Nacional intenta formular con esta muestra una de las muchas respuestas posibles a esa pregunta expresada hace casi un siglo.

...

En junio de 1967, en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, tuvo lugar la exposición *Surrealismo en Argentina*. Jorge Romero Brest, director por entonces de dicho Centro, convocó a Aldo Pellegrini, quien fue curador de la muestra y autor del texto introductorio del catálogo impreso para la ocasión. En ese texto, Pellegrini hace una serie de afirmaciones significativas y, como en sus prólogos a los manifiestos de Breton o a las obras completas de Lautréamont, o como en su estudio preliminar a la *Antología de la poesía surrealista*, es didáctico y taxativo a la vez. Como si hubiera sentido que aún se ignoraba la verdadera naturaleza de esta vanguardia, explica, por ejemplo, que el surrealismo no es un movimiento artístico sino ideológico, que utiliza la expresión artística como mecanismo de liberación; que el surrealismo tiene, al mismo tiempo, una cara afirmadora que aspira a un mundo dominado por la libertad, la poesía y el amor, y otra negadora, que impugna la hipocresía de su



Aldo Pellegrini (org.),
Surrealismo en la Argentina,
Buenos Aires, Ediciones del
Centro de Artes Visuales del
Instituto Torcuato Di Tella, 1967.
Colección Tomás Grondona.



Pompeyo Audivert, *Ubicación surrealista*, Buenos Aires, 1967. Colección Tomás Grondona.



QUE, nro. 2, 1930. Colección Tomás Grondona.



La révolution surréaliste: collection complète, París, Jean Michel Place, 1991. Prefacio de Georges Sebbag.

tiempo; que el surrealismo no niega la realidad, sino que postula una idea de realidad más amplia, absoluta, no solo limitada al mundo físico, sino también resultado de la unión de este con el mundo espiritual; que el surrealismo es un arte de la imaginación libre, desatada fundamentalmente por el automatismo, procedimiento a través del cual se pretende esquivar la acción del juicio crítico de la razón; que para los surrealistas la belleza no es aquietante sino inquietante, y que por ello “toda obra surrealista incomoda y desacomoda al espectador desprevenido, lo arranca de su falsa seguridad, le rompe sus esquemas convencionales”.

En su afán por explicar las características de este movimiento y, al mismo tiempo, circunscribirlo a una serie de artistas, el texto de la muestra, que fue uno de los hitos en la historia del surrealismo argentino, pone en evidencia algo singular: por un lado, la claridad de las premisas (todo lo que el surrealismo es o debería ser), y por el otro, la dificultad para subsumir bajo un mismo rótulo una serie de obras diversas que se reunían en esa exposición. En otras palabras, la distancia entre esas premisas estrictas y las obras resultantes de su aplicación. Hay un hiato entre ambas que Pellegrini zanja afirmando que el surrealismo no constituye un movimiento cerrado y que, en los años anteriores a la exposición, se había producido un fenómeno de “dispersión del surrealismo”, razón por la que este había pasado a “integrar (de un modo a menudo inconsciente para el creador) la heredad común del artista contemporáneo”. Esta concepción abierta del surrealismo como *heredad*, como sustrato compartido del que brotarían distintas expresiones de artistas contemporáneos, le permite a Aldo Pellegrini justificar la inclusión dentro de la muestra de obras de corrientes tan disímiles como el pop art, el informalismo y la neofiguración, entre otras. Al mismo tiempo, permite vislumbrar el carácter aglutinante del surrealismo argentino, que, a diferencia del surrealismo francés, no fue tan dogmático o excluyente en su relación con otras vanguardias.

Todas estas afirmaciones, que Pellegrini aplica a la plástica, también podrían aplicarse a la poesía. Menos conocido que el catálogo de la exposición *Surrealismo en Argentina* es el impreso *Ubicación surrealista*, editado también en 1967 por el grabador e ilustrador Pompeyo Audivert. Allí, Audivert discute el origen de la poesía surrealista argentina que Pellegrini había fijado en su texto, así como también impugna la selección de obras hecha para la exposición del Di Tella. En sus palabras, no fue Pellegrini con su revista *QUE* en 1928, sino él mismo

quien en 1924 edita la primera carpeta con grabados de tendencia surrealista publicada en el país. Su título es *Seis grabados*, realizados en *linoleum* sobre temas de Fijman. Con la venta de esta carpeta se editará después el libro *Molino rojo* de Fijman [...] en el año 1926. Con seguridad puede considerarse así el primer libro de un poeta surrealista publicado en la República Argentina.

La palabra *ubicación*, con la que Audivert titula su impreso, no hace más que destacar el problema de la adscripción, que él reclama para

sí. ¿Dónde está localizado el surrealismo argentino? ¿En qué momento empezó (y cuántas veces) y hacia dónde fue? ¿Quiénes fueron sus “verdaderos” representantes?

Lo cierto es que, después de la publicación de *Molino rojo* en 1926 o de la aparición de *QUE* en 1928, pasaron dos décadas —hasta la salida de la revista *Ciclo* en 1948— en las que las derivas del surrealismo en Argentina no son fáciles de identificar. Aun así, pueden encontrarse en esos años, desperdigadas en diferentes revistas y periódicos, noticias sobre el surrealismo europeo y valoraciones sobre sus exponentes, que moldearon un espacio para la recepción de esta vanguardia en el país e hicieron posible la emergencia y consolidación de un grupo surrealista argentino en las décadas del cincuenta y el sesenta.

¿Habr  alguien que pueda comprender nuestra fiesta?

América no podía menos que encontrar en ciertos elementos del surrealismo la resonancia de elementos propios. Perdur n en ella mitos ancestrales y el sentido de la unidad entre el hombre y la tierra, la Pacha-Mama maternal, siempre celebrada, y en sus grandes masas campesinas predomina una suerte de fervor animista. El surrealismo es, en cierto modo, un estado natural de América.

Enrique Molina, “Surrealismo Nuevo Mundo”

Para 1924, mientras André Breton publicaba en Francia su primer manifiesto surrealista, el campo cultural e intelectual de Buenos Aires se agitaba en la efervescencia de distintos grupos de jóvenes que, haciéndose eco del auge modernizador de la época, propulsaban un proceso de renovación radical. Ese fenómeno, que impregnó las publicaciones, revistas literarias y editoriales de la época, se nutrió de las novedades provenientes de Europa, principalmente de París, metrópoli intelectual por excelencia en esos años. De all  llegaban los ecos del cubismo, el futurismo, el dada ismo y, posteriormente, del surrealismo, a los cuales se les dio distinta acogida.

En paralelo a esas manifestaciones, a fines de la década del veinte, un grupo de jóvenes estudiantes de medicina, con Aldo Pellegrini a la cabeza, ley  con fervor a los surrealistas franceses y ensayó tempranamente un programa surrealista argentino, expresado sobre todo en los dos números de la revista *QUE* (1928 y 1930). Sin embargo, la publicación no tuvo repercusión. Unos años después, en 1932, Antonio Bern  exponía en la Asociación Amigos del Arte una serie de obras surrealistas que serían desaprobadas por la crítica. Estos intentos frustrados por ganarse un lugar en la escena pública dan cuenta de las condiciones adversas para una favorable recepción del surrealismo en Argentina.

El surrealismo le debe su desembarco en el país a Guillermo de Torre, ensayista, poeta ultra ista y crítico de arte español que operó a nivel transnacional como un importante promotor intelectual de las vanguardias.



Pompeyo Audivert, *Nostalgia*, Buenos Aires, 1941.



Proa, año 1, nro. 4, noviembre de 1924, y año 2, nro. 6, enero de 1925.



Luis Buñuel y Salvador Dalí, *El perro andaluz*. Argumento cinematográfico por Salvador Dalí y Luis Buñuel y 6 dibujos de Salvador Dalí, Buenos Aires, Botella al Mar, 1947. Colección Tomás Grondona.

En 1947, la editorial fundada por los editores gallegos exiliados Arturo Cuadrado y Luis Seoane publica este argumento cinematográfico del film surrealista francés, acompañado de seis dibujos de Dalí. Con una tirada de solo cien ejemplares, este volumen constituye una verdadera joya bibliográfica.

Como colaborador de la segunda época de *Proa*, publicó, en enero de 1925, la primera nota dedicada al movimiento surrealista en Argentina, a solo tres meses de la aparición del primer manifiesto de Breton: “Neodadaísmo y surrealismo” (nro. 6, enero de 1925). Allí, De Torre, receptivo del espíritu de las vanguardias, ponía en duda la novedad de ese pretendido “ismo” y evidenciaba lo que en él había ya de tradicional: lo leía más bien como un estertor del agotado dadaísmo, un último acto efectista de “los huérfanos de Dadá”, que buscaban reavivar con gesto nostálgico algo de aquel espíritu ya extinto. Apuntando a los procedimientos esbozados por Breton en el manifiesto, no veía en la poesía surrealista más que “inocuos juegos de palabras” que caían en lo estéril e inteligible.

Evidentemente, el surrealismo no tuvo en nuestros círculos el nivel de cobertura ni legitimación que sí tuvieron otros movimientos contemporáneos. La revista *Martín Fierro*, por ejemplo, se dedicó profusamente al futurismo y al cubismo, y muy poco al surrealismo. Recién en el nro. 32 (agosto de 1926), se publicó un artículo de la escritora francesa Marcelle Auclair que elogiaba la vitalidad de la pintura surrealista y daba a conocer dos pinturas surrealistas de Max Ernst. A esta nota le seguían una selección de poemas de Jacobo Fijman y una primera traducción del poema “Zona” de Apollinaire. No mediaba, sin embargo, ninguna intervención crítica que explicara la convivencia de esos materiales que, en definitiva, orbitaban en torno al universo surrealista. Algo similar sucedió en el nro. 43 de *Martín Fierro* (julio-agosto de 1927), cuando se publicó la primera traducción al español de poemas de Paul Éluard —referente indiscutido del surrealismo francés—, pero se omitió toda mención al movimiento. Estos silencios, así como la decisión de delegar en la voz francesa de Marcelle Auclair la alusión al movimiento, sugieren cierta renuencia de los miembros de la revista a pronunciarse al respecto.

A la par de estas magras expresiones locales, la escena porteña se nutría del interés activo que la crítica española prestaba al surrealismo europeo, y que se volcaba en una serie de revistas de gran circulación en los circuitos porteños: desde las que llegaban de España —como *La Gaceta Literaria* y *Gaceta de Arte*— hasta las que publicaba la comunidad catalana en Buenos Aires —*Catalunya* o *Síntesis*. Por sus páginas se repetían los nombres de Joan Miró, Salvador Dalí, Maruja Mallo, André Breton y Giorgio de Chirico, entre otros.

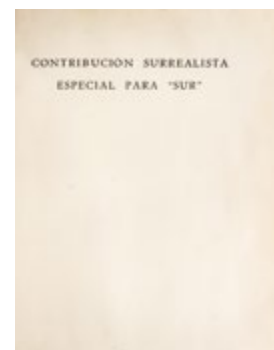
En 1929, Victoria Ocampo organizó en la Asociación Amigos del Arte un ciclo de cine de vanguardia, entre cuyo repertorio figuraba el recientemente estrenado film surrealista *Un chien andalou*. Atenta a la novedad, la revista catalana *Síntesis* publicó una nota de De Torre que elogiaba el film de Buñuel. Esta actividad, que reflejaba el espíritu vanguardista europeo contemporáneo, da cuenta del temprano acceso que tuvo Ocampo a los circuitos europeos, de donde llegaban las nuevas tendencias. Efectivamente, desde 1928, Victoria Ocampo pasó largas temporadas en París, que le permitieron entrar en contacto directo con los principales actores del surrealismo francés. Iniciaba así un gesto de difusión y reconocimiento que se haría presente también en su próximo proyecto: la revista *Sur*.

Inaugurada en el verano de 1931, *Sur* aludió al surrealismo desde sus dos primeros números, en los que De Torre aún arremetía contra el “ilogismo violento” de su poesía y llamaba a buscar un punto medio entre la pura realidad y el delirio. Pero la tendencia también encontró en sus páginas un espacio de reivindicación. En el nro. 10 (julio de 1935), el uruguayo Guillot Muñoz publicó una nota que, como su título anunciaba, sometía al movimiento a una revisión, volviendo sobre problemas que, a su juicio, habían estado mal tratados. Por fin se reconocía en esta orilla el valor político y social del surrealismo, su voluntad revolucionaria extendida a todos los dominios. Diez años después de la condena a meros “huérfanos de Dadá”, Gervasio Guillot Muñoz reivindicaba la “gesta surrealista” que, superando el ademán demoledor dadaísta, emprendía “la defensa apasionada de lo maravilloso, de la libertad del hombre, de la idea revolucionaria en su sentido integral”.

Del encuentro en París de Victoria Ocampo con los surrealistas franceses surgió el proyecto de un “número surrealista” en *Sur*, que, si bien no llegó a concretarse, tuvo sus proyecciones en la revista durante la década del treinta. En el nro. 19 (abril de 1936) se incluyó una “Contribución surrealista especial para *Sur*”, conformada por retratos de Valentine Hugo de sus colegas surrealistas y por dos colaboraciones de Breton y Éluard, traducidas expresamente para *Sur*. Cabe destacar también el nro. 32 (mayo de 1937), que dio lugar por primera vez a dos obras del surrealismo argentino: la escultura de José Planas Casas y la pintura de Juan Batlle Planas.

Este último rescate de dos artistas locales contrasta cabalmente con las críticas que Antonio Berni recibiera años antes, en 1932, al presentar en la Asociación Amigos del Arte sus cuadros surrealistas del período 1928-1931, claros ecos de lo aprendido por Berni de su estancia en París y su cruce con artistas como Spilimbergo, Forner y Fijman. En julio de 1932, José León Pagano cuestionaba en *La Nación* el valor estético de esas obras que, según él, se colocaban “unas veces fuera de la pintura y otras fuera del arte”, y le reprochaba a Berni exigirle al espectador “que descifre las charadas expuestas en forma de cuadros”. Una vez más, lo que subyace es la noción del surrealismo como un mero (e inocuo) juego estético. Años más tarde, con motivo de una reposición de aquellas primeras obras en una muestra realizada en la galería de arte El Taller (1969), Berni señalaría que el público y la crítica argentinas no estaban entonces preparadas para esas obras:

Allí empleaba yo el collage, lo que en Buenos Aires era escandaloso. [...] Todo aquello provocó la irritación de la crítica y del público independiente. Todos ellos se encontraron con una expresión que consideraban irreverente, para el criterio convencional, de lo que debían ser las bellas artes.¹



Sur, año 6, nro. 19, abril de 1936, pp. 3 y 69.

¹ Entrevista a Antonio Berni “Berni: literato de la imagen”, *Vigencia*, nro. 2, junio de 1977.



El Hogar. Ilustración Semanal
Argentina, año 34, nro. 1520, 2
de diciembre de 1938, p. 89.



Latitud, nros. V y VI, junio-julio
de 1945, p. 5.



El Hogar. Ilustración Semanal
Argentina, año 31, nro. 1398, 29
de marzo de 1935, p. 14.

A mediados de la década del treinta, las disputas en boga en torno al vínculo entre arte y política fracturaban el núcleo duro del surrealismo francés. Luego de años de afiliación al Partido Comunista y de un pronunciamiento a favor de poner al surrealismo al servicio de la revolución, André Breton rompió filas con el partido y publicó *Position politique du surréalisme* (1935), en el que, alejándose de la ortodoxia, defendía su libertad espiritual y estética. Esta posición tornaba insalvables las diferencias que ya existían entre Breton y otro de los fundadores del movimiento, Louis Aragon, quien, al contrario, había ido radicalizando su alineamiento con los preceptos del realismo socialista soviético.

En 1937, Guillermo de Torre expuso esta crisis en las páginas de *Sur* (nro. 30, marzo de 1937), en un artículo que tituló “Literatura individual frente a literatura dirigida”. Allí, De Torre reconocía haber experimentado un cambio de perspectiva respecto de su inicial rechazo a Breton y el surrealismo, al que ahora se refería como una “aventura literaria, la más vivaz y fértil de estos últimos quince años, piénsese lo que se quiera de sus esencias”. Es evidente que la discusión que había hecho implorar al surrealismo francés resonaba en esta orilla, en la medida en que encarnaba un signo de la época: la polémica entre un arte nuevo e individual y un arte popular y dirigido, al servicio de la lucha social. Para De Torre, la fractura del surrealismo era la que mejor ejemplificaba esa polémica esencial de su tiempo, pues “ningún otro movimiento literario de estos últimos años habíase lanzado tan ardidamente como el surrealista a una remoción profunda del espíritu humano” y, por lo tanto, a una concepción idealista de la realidad. De a poco, su protesta ante el mundo había derivado en una actitud social que lo acercó al comunismo, dando como resultado una contradicción inconciliable: una concepción idealista del mundo con una interpretación materialista de aquel. En ese choque, De Torre hacía las paces con Breton para pronunciarse fervientemente en contra del sometimiento del arte a la propaganda política.

La contienda se profundizó en 1938, cuando Breton, junto con Diego Rivera y León Trotski, publicó su *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*, en contra de la sujeción del arte al nazismo y al estalinismo. Una vez más, la crisis del surrealismo servía de puntapié para abordar la discusión en la escena local. En 1938, Jorge Luis Borges redactó para *El Hogar* una nota titulada “Un caudaloso manifiesto de Breton”, en la que se despachaba sarcásticamente contra aquel documento, al que consideraba autoritario y charlatán, pues rebosaba de contradicciones: luego de rechazar el papel mercenario del arte estalinista, Breton —según Borges— “se arrepentía de su temeridad” y denunciaba también el arte puro, que no participaba activamente en la preparación de la revolución.

En 1945, en el contexto del impacto originado por la Segunda Guerra Mundial, la revista *Latitud* (dirigida, entre otros, por Antonio Berni) dedicó varios artículos al surrealismo, pero en una línea diametralmente opuesta. Surgida en la segunda posguerra al calor de la lucha antifascista, la revista elogiaba del surrealismo su praxis sobre lo social, su resistencia a “la nube asfixiante de conformismo”. En su número II, a raíz de la disputa entre Breton y Aragon, *Latitud* se alineaba con lo propuesto por este

último cuando interpelaba a los artistas a producir un arte realista para modificar la realidad.

De lo anterior se desprende que en los años veinte y treinta el campo cultural local opuso cierta resistencia a las expresiones y reflexiones de esta vanguardia, y presentó dificultades para identificar lo que en ella había de novedoso y revolucionario. No obstante, las publicaciones periódicas que le dieron un lugar por esos años fueron generando condiciones de escucha y legibilidad para que una expresión argentina del surrealismo pudiera disputarse un lugar y consolidarse en las décadas del cincuenta y sesenta. Mientras la segunda posguerra fracturaba al surrealismo francés, enfrentando a sus líderes, y la crítica auguraba su agotamiento, llegaba el tiempo para su proyección en América.

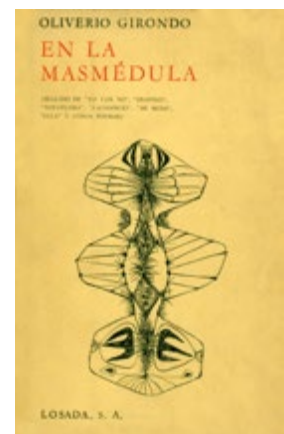
La institucionalización del psicoanálisis en el país (base de muchas de las ideas surrealistas) contribuyó también a este proceso. Enrique Pichon-Rivière, uno de los introductores de las teorías freudianas y fundador de la Asociación Psicoanalítica Argentina en 1942, aparece en esta instancia como factor renovador respecto de aquella primera experiencia de la revista *QUE*, protagonizando un nuevo impulso al movimiento surrealista promovido por la revista *Ciclo*, de la que fue director junto a Aldo Pellegrini y Elías Piterbarg. Editada en dos números (noviembre-diciembre de 1948 y marzo-abril de 1949), *Ciclo* propuso una renovación del surrealismo que, después de veinte años, volvía a irrumpir en la escena local. Pichon-Rivière, que había pertenecido a un círculo surrealista que tenía como referente al artista Juan Batlle Planas, es la presencia diferencial de este nuevo proyecto. En el primer número de la revista contribuye con una interpretación psicoanalítica de la obra de Picasso y, en el segundo, despliega una extensa semblanza biográfica del Conde de Lautréamont, que originariamente había sido una conferencia titulada “Psicoanálisis del Conde de Lautréamont” y se convertiría con los años en un libro homónimo.

El mismo Aldo Pellegrini, veinte años después de haber introducido este movimiento en Argentina, produce una nueva entrada del surrealismo en la escena artística, a través de diferentes intervenciones. En paralelo a su participación como codirector en la revista *Ciclo*, funda junto a David Sussman, antiguo miembro de *QUE*, la editorial Argonauta, proyecto fundamental para la promoción y el desarrollo del surrealismo en Argentina. En Argonauta, Pellegrini publica su primer libro de poemas, *El muro secreto* (1949), con lo cual supera la propuesta inaugurada por *QUE*: además de la labor reflexiva y colectiva de la revista, aparecía ahora su praxis literaria individual, de corte surrealista. Sería otra vez Pellegrini el encargado de sostener una línea acorde con la doctrina y de conducir al núcleo de poetas surrealistas que lo siguieron en subsiguientes publicaciones.

Pronto llegó *A Partir de Cero*, dirigida por el poeta surrealista Enrique Molina. Publicada en dos etapas (dos números en 1952 y uno en 1956), fue la revista que mejor llegó a representar el espíritu surrealista argentino y en la que terminó de conformarse un grupo de poetas con cierta organicidad. Previo al último número de *A Partir de Cero* surgió *Letra y*



Enrique Pichon-Rivière, *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, Buenos Aires, Argonauta, 1992.



Oliverio Gironde, *En la masmédula*, Buenos Aires, Losada, 1963. Ilustración de tapa de Enrique Molina.



Talismán. Revista Literaria, año 1, nro. 1, mayo de 1969.



Juan José Ceselli, *Poesía argentina de vanguardia: surrealismo e invencionismo*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1964.



Ilustración de Wifredo Lam para la primera edición de *La ciencia natural*, de Julio Llinás.

Línea (1953-1954), también dirigida por Pellegrini y financiada por Oliverio Gironde. Esta publicación abrió el juego a un número de actores de orígenes diversos, siempre encauzados en torno a ideas de vanguardia: a los que venían actuando dentro del surrealismo, se les sumaron escritores, artistas plásticos y otras figuras que provenían de otras escuelas y pensamientos, como el invencionismo. Ya hacia el final de la década, uno de los integrantes más jóvenes del grupo, Julio Llinás, ungido de un afán revisionista sobre el movimiento, fundó y dirigió *Boa* (1958-1960), en la que el grupo ya no operaba como tal, aunque colaboraban en ella algunos de sus miembros.

A partir de la década del sesenta, el núcleo surrealista entró en contacto con un grupo de jóvenes que, identificándose con esta vanguardia, reclamaban al surrealismo argentino un posicionamiento político que hasta el momento no se había producido. La figura de Vicente Zito Lema fue central en esta nueva generación. A su cargo estuvo la revista *Cero* (1964-1967), en la que resultaba evidente la síntesis entre surrealismo y política. Le siguieron otros proyectos, donde confluían aún algunos miembros del grupo: *La Rueda* (1967) y *Talismán* (1969). Esta última revista, dirigida también por Zito Lema, dedicó su primer número al poeta Jacobo Fijman, emparentándolo con Artaud y reconociéndolo como uno de los precursores del surrealismo en el país.

Junto a Aldo Pellegrini estuvieron Enrique Molina, Francisco Madariaga, Julio Llinás, Carlos Latorre, Juan José Ceselli, Juan Antonio Vasco y Celia Gourinski. Todos estos poetas, que se reunían en bares del centro de la ciudad, o en tertulias en la casa de Oliverio Gironde y Norah Lange, o en la librería Del Dragón fundada por el propio Pellegrini, conformaron, durante las décadas del cincuenta y sesenta, este núcleo surrealista. Sus nombres se repiten no solo en las diferentes revistas vanguardistas de la época, sino también en los paratextos de sus propios libros (dedicatorias, contratapas, prólogos), que funcionan como indicios o marcas de grupalidad. Tomemos, por caso, el nombre de Celia Gourinski, joven poeta que se unió a este grupo a comienzos de los años cincuenta. Juan José Ceselli escribió la contratapa de su libro *Acaso la tierra*, Francisco Madariaga la de *Tanaterótica* y Aldo Pellegrini el prólogo de *El regreso de Jonás*, en donde la encuadró como poeta surrealista. Igualmente, Juan Antonio Vasco escribió el prólogo a *Cabeza o triste páramo* y Enrique Molina la contratapa de *La vida a muerte*, ambos libros de Carlos Latorre. Las múltiples dedicatorias cruzadas entre estos poetas, de libros enteros o de poemas dentro de libros, también van en esta misma dirección. Por otro lado, las ilustraciones —entre las que se destacan los dibujos de Batlle Planas, pero también muchos de los collages de Enrique Molina— ayudaron a consolidar una producción común, por momentos colaborativa. Julio Llinás tuvo especial suerte en este sentido. *Panta Rhej*, su primer libro, fue ilustrado por Juan Batlle Planas, y *La ciencia natural*, el segundo, por Wifredo Lam, pintor cubano miembro del círculo surrealista francés, a quien había conocido en París. Algunas de las revistas surrealistas fueron, además, editoriales en donde muchos de estos poetas publicaron sus libros. *Letra* y *Línea* publicó, por ejemplo,

poemarios de Latorre, Vasco, Madariaga y Ceselli; *A Partir de Cero*, de Latorre, Vasco, Madariaga y Pellegrini; *Boa* publicó a Llinás. Todos estos elementos muestran la consistencia que tuvo en estas décadas el grupo, cuyo centro fue la figura imantadora de Aldo Pellegrini.

Los vasos comunicantes

¿Cuál fue, sin embargo, la idea de poesía que orientó la producción de estos poetas? En términos generales, habría que hablar de una oposición a la idea de poesía pura, ligada a una concepción del arte por el arte; para los surrealistas, la poesía no debía ser un fin en sí mismo sino un medio para la liberación de las personas. Tampoco podía ser lujo u ornamento retórico, porque en realidad era necesidad, *vía de conocimiento*. Si la realidad no es solamente la realidad empírica, si detrás de la apariencia muda de las cosas está aquello que espera ser descubierto —su sentido, que es secreto—, la poesía funciona como sonda de exploración del mundo espiritual (onírico, inconsciente, interior). De esta concepción se desprendía por lo tanto una relación mágica y adivinatoria con la realidad, lo que explica el interés que muchos surrealistas tuvieron por el tarot y la astrología.

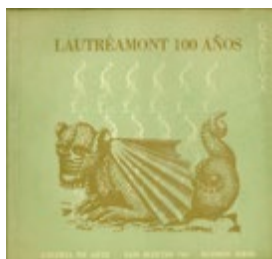
En cuanto a los procedimientos, el automatismo, camino de despersonalización, fue siempre la operación privilegiada de escritura, que propendía a la imagen. De Pierre Reverdy habían adoptado los surrealistas franceses la definición de imagen como aproximación violenta e inusual de elementos distantes. En ese mismo sentido se orientaba su admiración por Lautréamont y su célebre frase que exaltaba el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección. La yuxtaposición de realidades lejanas (cuánto más lejanas, mayor el efecto conseguido) producía lo nuevo, que era bello por ser inquietante e insólito. El collage, en pintura, procuraba el mismo efecto. De Lautréamont, por otra parte, tomaron los surrealistas la consigna que afirmaba que “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno”, entendida como invitación a explorar el mundo poético que habita en cada cual, fuente y hervidero de imágenes en el que cualquiera podía hundirse. Lo poético, al mismo tiempo, se concebía como una actitud que sobrepasaba los límites de la palabra y debía necesariamente confundirse con la vida misma. En este punto, el antecedente era Rimbaud, que se hizo más poeta al abandonar la poesía. “Cuando los poetas se animen a vivir lo que escriben, el poema ya no será más que un relato o crónica periodística”, decía Carlos Latorre. La vida, vivida como aventura poética, recuperaría así su unidad perdida. Muchos de estos elementos aparecen condensados en “Vía libre”, el texto programático con que Enrique Molina inauguró el primer número de la revista *A Partir de Cero*. El subtítulo de esta publicación fue *Revista de Poesía y Antipoesía*; la reivindicación de lo antipoético, en oposición a la poesía exclusivamente estetizante y tranquilizadora, fue otra de las pretensiones de estos poetas. La exaltación de la tríada amor, deseo y libertad fue la constante temática en su producción.



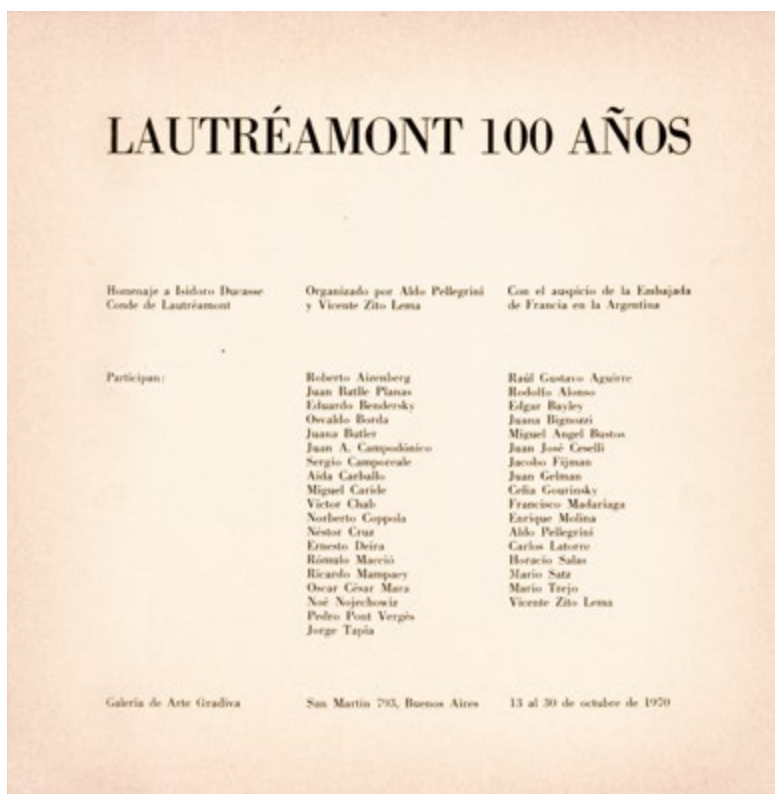
Ilustración de Juan Battie
Planas para la primera edición
de *Panta Rhei*, de Julio Llinás.



Pierre Reverdy, *La función poética*, Buenos Aires, Altamar, 1957. Traducción de Edgar Bayley.



Aldo Pellegrini y Vicente Zito Lema (orgs.), *Lautréamont 100 años*, Buenos Aires, El Archibrazo Editor, 1970. Colección Tomás Grondona.



...

Uno de los últimos eventos en donde confluyó este grupo de poetas fue la exposición homenaje *Lautréamont 100 años*, organizada en 1970 por Aldo Pellegrini y Vicente Zito Lema en la Galería de Arte Gradiva, a un siglo de la muerte de Isidore Ducasse. El catálogo de la muestra, impreso en El Archibrazo y diagramado por Juan Andralis, reunió un conjunto diverso de textos, entre los que hay poemas, retratos e inspiradas exégesis de *Los cantos de Maldoror*. Junto a los nombres de los poetas que habían sido los promotores de las revistas surrealistas de las décadas del cincuenta y sesenta aparecen también los de Juan Gelman, Juana Bignozzi, Miguel Ángel Bustos, Jacobo Fijman, Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre y Mario Trejo, entre otros. Al mismo tiempo, la muestra albergó trabajos de artistas plásticos de distintas corrientes: Juan Batlle Planas, Roberto Aizenberg, Víctor Chab y Noé Nojehowicz, entre los más ligados al surrealismo, pero también muchos otros representantes de otras tendencias, como Rómulo Macció o Ernesto Deira.

Del surrealismo en Argentina podría decirse lo mismo que, con la palabra *environs*, Breton dio a entender en el índice de su libro *Le surréalisme et la peinture*. Hubo también aquí *alrededores* del surrealismo, poetas que se sintieron atraídos y atraídas por las premisas, los procedimientos, los temas o el espíritu general que animaron a esta

Nunca he estado más seguro de que la vida y la muerte son una misma cosa, y que no se puede disfrutar o abrazar una de ellas si la otra está ausente.

HENRY MILLER

A

ALDO PELLEGRINI

"El rayo timonea el Universo"
HERÁCLITO

a

Oliverio Gironde

LAS JAULAS DEL SOL

1959-1960

EN LA CASA DE POSTAS

A Enrique Molina

a Julio Llinds

Dedico estas palabras de las Apariciones a mi amigo Aldo Pellegrini.

PALABRAS AL AMIGO

(A Aldo Pellegrini)

VOLVIENDO DE LA COSTA

A la memoria de
Juan Antonio Vasco

NO HAY PENITENCIA

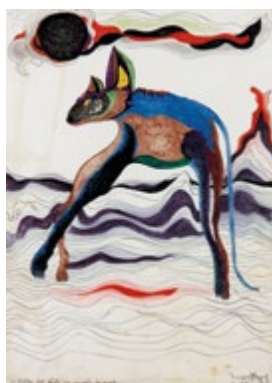
a Carlos Latorre

NOCHE TRAS NOCHE, AÑO TRAS AÑO

a Enrique Molina

ESTANDARTE DE TORMENTAS

a Enrique Molina



Miguel Ángel Bustos, *Sueño del gato en un país de miedo*, técnica mixta, 1969. Colección Emiliano Bustos.



Miguel Ángel Bustos, *El quinto sol en Teotihuacán*. Colección Graciela Maturo.

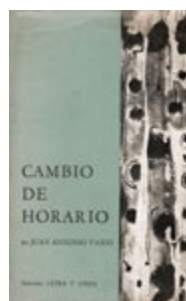
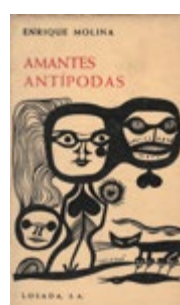
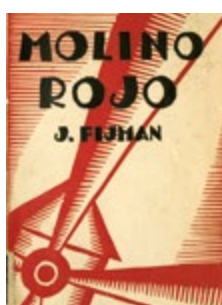
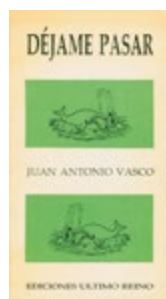
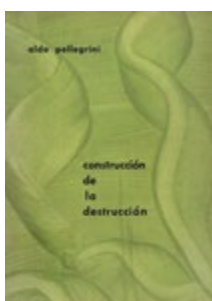
vanguardia, sin por ello asumir una ortodoxia o una militancia estricta. De aquí que en ocasiones se hablara de “tendencias surrealistas”, o que proliferaran categorías como “filosurrealistas”, “parasurrealistas” o “neosurrealistas”, etiquetas con las que se pretendió abarcar los trabajos de diferentes artistas identificados satelitalmente con este movimiento. Entre los muchos nombres que podrían aparecer en este punto figuran los de Olga Orozco, María Meleck Vivanco y Miguel Ángel Bustos, autores de los que en esta exposición también se exhiben materiales. Bustos, por su parte, dibujante, poeta y periodista, compañero de militancia de Zito Lema, representa la figura del artista que, próximo al surrealismo, pero en línea con la realidad política de los sesenta y setenta, le reclama al arte una actitud más directa; apremiado por las exigencias que su época le imprime, Bustos excede la actitud literaria que caracterizó a los surrealistas de la década del cincuenta y, como tantos artistas de su generación, pasa a la acción revolucionaria. La década del setenta, sin embargo, cerraría un ciclo para el surrealismo argentino. Coincidieron en pocos años la muerte de algunos de sus referentes (la de Aldo Pellegrini en 1973, Carlos Latorre en 1980, Juan José Ceselli en 1982), el estallido de la dictadura cívico militar en 1976 y los horrores del terrorismo de Estado, que impactaron de manera directa sobre la generación más joven: Miguel Ángel Bustos, militante del PRT, fue secuestrado en 1976 (permaneció desaparecido hasta que en 2014 se hallaron sus restos), y Vicente Zito Lema, abogado de presos políticos e integrante del ERP-22 de agosto, debió exiliarse en 1977.

Recorrer desde el presente la trayectoria del surrealismo en Argentina (sus inicios, su producción, sus retiradas y resurgimientos sucesivos) nos permite no solo ver panorámicamente su historia y la del grupo que lo promovió, sino también recuperar las características estéticas e ideológicas de esta vanguardia. La Biblioteca Nacional posee en su acervo, y pone a disposición del público para esta ocasión, los libros y las revistas en los que estos artistas elaboraron particulares variaciones de la visión surreal, así como las publicaciones periódicas locales en las que se esparcieron las noticias del surrealismo europeo. Enriquecida gracias al aporte de archivos y colecciones privadas, la exposición *Una ola de sueños. Experiencias del surrealismo en Argentina* propone un recorrido que reconstruye el capítulo local de esta vanguardia, recuperando en su título uno de los manifiestos inaugurales del surrealismo francés y evocando su proyección hacia esta orilla. Junto a los materiales bibliohemerográficos ya mencionados se exponen asimismo dibujos de Juan Batlle Planas, Juan Andralis y Miguel Ángel Bustos, algunos de los cuales nunca antes habían sido exhibidos al público, y una serie de cartas, documentos personales y dibujos en el interior de los libros que echan luz sobre los hilos reflexivos y programáticos que tejieron el vínculo entre los principales referentes del grupo surrealista argentino.

Mauro Haddad y Candela Perichon

Dirección de Investigaciones
Biblioteca Nacional Mariano Moreno







Celia Gourinski, *Tanaterótica*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1975. Olga Orozco, *Con esta boca, en este mundo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998. Aldo Pellegrini, *Construcción de la destrucción*, Buenos Aires, A Partir de Cero, 1957. Miguel Ángel Bustos, *El himalaya o la moral de los pájaros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970. Francisco Madariaga, *El asaltante veraniego*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1968. Francisco Madariaga, *Resplandor de mis bárbaros*, Buenos Aires, Libros de tierra firme, 1985. Enrique Molina, *Fuego libre*, Buenos Aires, Losada, 1962. Juan Antonio Vasco, *Déjame pasar*, Buenos Aires, Último Reino, 1988. Carlos Latorre, *Campo de operaciones*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1973. Juan José Ceselli, *La otra cara de la Luna*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1953. Carlos Latorre, *Las cuatro paredes: con cuatro dibujos del autor*, Buenos Aires, Ancora, 1964. Olga Orozco, *Las muertes - Los juegos peligrosos*, Buenos Aires, Losada, 1972. Francisco Madariaga, *Llegada de un jaguar a la tranquera*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1980. Francisco Madariaga, *Los terrores de la suerte*, Rosario, Editorial Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, 1967. Enrique Molina, *Los últimos soles*, Buenos Aires, Sudamericana, 1980. Julio Llinás, *Panta Rhei*, Buenos Aires, Cuarta Vigilia, 1950. Jacobo Fijman, *Molino rojo*, Buenos Aires, Talleres gráficos El Inca, 1926. Aldo Pellegrini, *La valija de fuego*, Buenos Aires, Américal, 1952. Enrique Molina, *Amantes antipodas*, Buenos Aires, Losada, 1961. Francisco Madariaga, *Aroma de apariciones*, Buenos Aires, Último Reino, 1998. Juan José Ceselli, *De los mitos celestes y de fuego*, Buenos Aires, Letra y Línea, 1955. Carlos Latorre, *La línea de flotación*, Buenos Aires, A Partir de Cero, 1959. Juan Antonio Vasco, *Cambio de horario*, Buenos Aires, Letra y Línea, 1954. Celia Gourinski, *El regreso de Jonás*, Buenos Aires, Rayuela, 1971. Carlos Latorre, *Los temas del azar*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1975. Francisco Madariaga, *El pequeño patíbulo*, Buenos Aires, Letra y Línea, 1954. Enrique Molina, *Las bellas furias*, Buenos Aires, Losada, 1966. Enrique Molina, *Pasiones terrestres*, Buenos Aires, Emecé, 1946. Miguel Ángel Bustos, *Fragmentos fantásticos*, Buenos Aires, Colombo, 1965. María Meleck Vivanco, *Rostros que nadie toca*, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1978. Juan José Ceselli, *Los poderes melancólicos*, Buenos Aires, Américal, 1955. Julio Llinás, *La ciencia natural*, Buenos Aires, Boa, 1959. Francisco Madariaga, *Tembladeras de oro*, Buenos Aires, Interlinea, 1973. Juan José Ceselli, *La selva 4040*, Buenos Aires, Losada, 1976. Enrique Molina, *Las cosas y el delirio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941. Carlos Latorre, *Cabeza o triste páramo*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1979. María Meleck Vivanco, *Mar de Mármara: alucinaciones del azar - Canciones para Ruanda*, Buenos Aires, La Mariposa y la Iguana, 2011. Francisco Madariaga, *Las jaulas del sol*, Buenos Aires, A partir de cero, 1960. Juan Antonio Vasco, *Obra poética*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2012. Enrique Molina, *Orden terrestre: obra poética 1941-1995*, Buenos Aires, Seix Barral, 1995.

Celia Gourinski

Paisaje íntimo

Tantas ciudades tantos cielos derramados con insolencia tantos caracoles vacíos que ya no narran historias de mar tantos comedores de vagabundos hambrientos tantos bichos noctámbulos en la mitad del vértigo de madrugada tantos habitantes incautos y verdes ojeras y resplandores de hogares donde solo quedan cenizas y todo tanto más, cuando se avecinan ceremonias nupciales y cada vez y cada amante y tanto en cada melancólica despedida en tanto revés de tus señas y tantas irreverencias hasta la sombra secreta y en cada movimiento lento y sagrado cuánto fuego en la alborada de los niños, en los zapatos gastados, en los sombreros que se ponen las nubes y cuántos mediodías sin sol y sin negrura y tanto desparpajo y tanto recorrido por zonas peligrosas y cuánto en tantas constelaciones del silencio y del naufragio

En *Inocencia feroz*, 1999.



Julio Llinás

A través de los párpados sonoros que cubren
mi destino
percibo un vago olor a cabellera suelta
allí estoy yo mañana eternamente
y allí está mi cadáver de ombligo vaporoso
la traición nauseabunda enarbola su bandera
circulan canalladas de apéndice malsano
y el pequeño escribiente retuerce su calumnia
un acrecido desorden de entrecejos
una profética caída de lágrimas menores
cepo y minerva del sueño en ala hundida
he aquí esta bocanada satisfecha de tormentos

Fragmento de *Panta Rhei*, 1950.

María Meleck Vivanco

Un punto de fuego

No nubes No huesos temblorosos en hogueras de sol
No ruidos blandos de la tierra mojada en el ocaso
No abanicos de azucarados tintes en el fondo de un lago enardecido
No murallas de miel que descorran brechas azules de nieve indescifrable
No peces adormilados como flores de burbujas
lúcidas que abren y cierran gargantas en llamas
No bosques y piedras radiantes lamidas por ásperas lenguas de gnomos
No testimonios y harapos de siniestros mendigos suplicantes
No mariposas de piedad y misterio estremecidas en ataúdes de cuarzo
No timbales desesperados de Dios
No espejos girantes empañados de coléricas lágrimas
Ni vientos resinosos que calcinen las alas de los pájaros de mar
Sino una larga cadena de furias
cuya voz sea un punto de fuego en la tierra

En *Los infiernos solares*, 1984.



Aldo Pellegrini

Estandarte de tormentas

A Enrique Molina

¿Quién ha despertado tus monstruos y tus salvajes caballos en la lluvia?
el cielo está lleno de ojos perdidos
el agua de la vida gotea de los grifos
pájaros de quietud picotean la tarde
en esa calma ¿adónde van tus monstruos?
los he visto caminar sobre los vientres desnudos con talones de plumas
talones blandos y aéreos de mercurios incandescentes
los he visto caminar con talones de acero sobre las palabras muertas
y perderse en la niebla de las horas.

¿Por qué amo tu voz fruto de tumultos, embriaguez de cocinas y templos,
de muslos habitados por tortugas,
de botellas suspendidas en las naves de las bocas?
has descubierto el lente de las metamorfosis
que da furor de nieve a las manos caídas
y virtud de cántaro a la carne aletargada
has descubierto el árbol que hace nacer los senos
las noches que cabalgan
has descubierto que la soledad es un canto.

Un día nos encontramos en esos abismos de aire irrespirable
donde ambos intentamos la resurrección del lenguaje
tú hacías surgir vampiros de las piedras de la voz
yo buscaba cristales vivientes en el corazón de los significados
¿cómo se entienden los hombres con cadáveres de palabras?
hoy la poesía es un inmenso cementerio
tú yo quisimos que las palabras transporten vida
por eso azotaste el lenguaje para después llenarlo de vino
del vino deslumbrador que embriaga a los que escuchan
yo oculté en las entrañas del verbo un diamante que corta las almas.

Palabra y vida, incendio y sueño se mezclan
recojamos la cosecha de labios
abandonemos el cliente olvidado en el mordisco del amor
para buscar la calma hay que predicar el desorden.

Marchemos hacia ese mundo de locura lúcida
sediento de nuestro veneno deslumbrador
vino del lenguaje que embriaga a los que escuchan
vino de las hogueras
para encender la luz de las tormentas.

En *La valija de fuego*, 1952.

Juan José Ceselli

Si yo fuera el delirio

Si yo fuera el delirio

Cubriría mis heridas con esa espuma fosforescente
que arrojan los lobos en el fondo de los sueños

Y treparía por las espaldas del fuego

Y desatando los relámpagos de las contenidas
resurrecciones de la vida

La música del movimiento y el frenesí de los
cristales perseguidos

Dispararía la niebla que merodea detrás de tus ojos

Encendiendo el signo cálido de tus iniciales

Cuando en las alas de los pájaros aparecen las
primeras raíces del amor

Cortándome implacable los labios y las manos

Extrayendo de mi pecho las luces verticales de
las grandes tormentas

Compondría una bárbara sinfonía

Como si mis piernas fueran los pilares del mundo

Y la vida entre mis manos un mazo de paraísos
ardientes

Y al hacer estallar las cimas de tus senos de virgen
desnuda entre las calderas azules del pecado

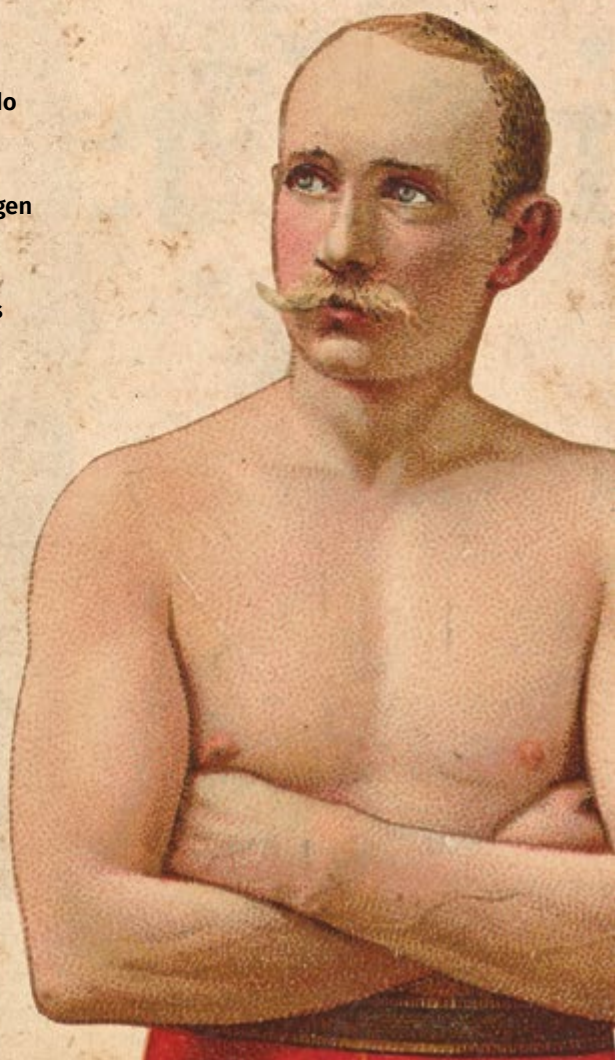
Con la lujuria vertiginosa de tus alucinaciones

Y mi cuerpo tatuado por el fluir corrosivo de tus
ocultas mareas

Te arrancaría los ojos

Y haría con tus tentáculos la más desenfrenada
bandera

En *De los mitos celestes y de fuego*, 1955.



R

E

A

L

Juan Antonio Vasco
En la Casa de Postas

A Enrique Molina

El pájaro que se quita sus plumas de hierro
para marcar los rostros de las muchachas con un
signo que reluce más allá de los días que
habitamos
esa comedia timidez hecha con restos de faros
marinos
con el alambre del desprecio rizado en menudos
ornamentos
esa presencia de hombre partido en dos
todo junto pulverizado guardado en un puño desde
una noche hasta la otra
bajo la humedad de los besos cuyo sutil vapor
invade las alcobas
una inagotable corriente de caricias
tu presencia exasperada hasta las lágrimas
entre los bambúes que oscilan en el viento
tu presencia exasperada de niño con un ojo saltado
rodando en el polvo como la esmeralda vomitada
por un ajusticiado
Eres el agua negra donde toda blasfemia alcanza
la transparencia del deseo

En *Cambio de horario*, 1954.

Francisco Madariaga

El asaltante veraniego

Shas, shas, shas, ¡abrir el vientre de vuestros corresponsales!

Los miniaturistas cedían al alcohol sus pequeñas
desgracias.

Un olor a remolino de cloro y viento en forma de
dardo hacía huecos en la garganta.

¡Gangrenas infinitas para los comensales del salón
nacarado con tendencia hacia el oro!

El vapor descubierta ilumina la memoria y el ocio
encoleriza y purifica al asaltante veraniego que viaja
vestido de pana levemente mortuoria.

Adiós, adiós, indiecitos y monos, graznidos en los
lechos, obsequios de las desgracias; el viento roe
el aliento de las bestias y descubre a los pasajeros
enfermos el ocio blanco y sangrante de la tierra.

En *Las jaulas del sol*, 1954.





Enrique Molina

Respiración nocturna

Sin embargo basta un gemido para corromper tu inmensa maquinaria
noche que presides las metamorfosis de esta habitación podrida por la luna
igual a viajes hechizados ciudades falsas y la atronadora antorcha del mar ardiendo locamente en la sombra
y esos escaparates de tren en sueños con cosas ya acostumbradas a mi vida:
situaciones de tránsfuga
amistades dementes en restaurantes desvanecidos
la familia con su tosco niño alrededor de la vajilla enferma el huevo lejanísimo y tus manos partiendo el
pan azul entre los muros
tantos pesados resúmenes del viento
tantos crujidos del mundo
vértigos
hambres
y la lista deforme llena de viandas donde apenas se enciende la negra lámpara de algunas sopas indescifrables que humean en lo más hondo del año

Pero todavía bautizas con nombres salvajes las flores la costa y las piedras que fueron inocentes en la luz
¡oh noche perdida en la desnudez del mundo!
verde hormiguero en marcha
cubierta de plumas y de briznas como los dioses que se revuelcan en los cubiles de la jungla
¡Ah fiera solemne de las estrellas!
lame las criaturas violentas que circulan en tu grito
el sueño de los huérfanos deja caer en ti todas sus hojas
y hay una gota de sangre de dólmenes en tus labios
como el fósforo vago que ilumina en la estela el rostro sin dueño de las olas!

Noche mía tierna desnuda
con cabeza de tigre
en la maleza de las tumbas
lava mi pecho con el polen de la tormenta
húndete en mis costillas
cúbreme con una piel de leyenda de campesinos
dime adiós sobre mis ojos con ciudades que se abren como frutas
mientras jadeo en un musgo de sentidos ansiosos que palpan en lo oscuro el revés de la trama
aquí donde se sella para siempre el pacto del hombre y el miedo
la alianza de las venas y los astros

En *Amantes antípodas*, 1961.



Carlos Latorre

El eje roto

Aquí llega la aventura en su berlina de secuestrador
nocturno con caballos de mercurio y música de fondo
Aquí llega la mujer con su resplandor de arena
movidiza y sus pies de dárseas lamidos por
los deseos de todas las distancias
Aquí llega el convoy del sueño con ruedas de
pájaros migratorios y pasajeros de dos dimensiones
Aquí llega el deseo ya para siempre inscripto en las
Tablas de la verdadera Ley
Aquí llega la poesía con su séquito de asesinatos
absolutos y látigos de nueve colas
Y aun así no es fácil restituir la tierra a su función
de satélite del crecimiento
De instantes poco comunes
Pero vale la pena intentarlo abriendo cráteres en
el gran esfuerzo del pecho
A través del cual soplan todos los vientos del mundo
su inmensa canción de océano joven y ya labiodental
No importa que el hombre haya sacado su pasaporte
de polizón de clase única
Entre las vísceras siempre queda lugar para la rotación
del fonógrafo del girar perdido
O para una ascensión en globo de fuego eterno

En El lugar común, 1954.





Miguel Ángel Bustos, sin título, 1966. Collage. Colección Emiliano Bustos.

“Cuaderno de recortes, retablos de papel, escenografías del sueño. Sueño corto y largo de la muerte. Leyenda de la tijera y el color impreso. Verbo de la mano. Tajos en viejos libros. Oh el mar que nos pierde. Boca del sueño lleva a Miguel Ángel. Hecho en Buenos Aires, la doliente pampa breve en el año de pena de 1966”.



Dibujo de Enrique Molina en *Inocencia feroz*, de Celia Gourinski (Buenos Aires, Argonauta, 1999).



Jacobo Fijman, sin título, s. a. Carbonillas de rostros y figuras humanas hechas por el autor durante su internación en el Hospital Borda. 17 x 11 cm. Sala del Tesoro, BNMM.



C. LATORRE

la llave de la puerta del tiempo
está hecha con el metal del sueño.



SURREALISMO ARGENTINO, LA LLAMA QUE PERSISTE

LUCIANA DEL GIZZO

El surrealismo argentino tuvo dos fundaciones y un mismo promotor. La primera, en 1928 con la revista *QUE*; la segunda, en 1948, con la revista *Ciclo*, ambas impulsadas por el entusiasmo de Aldo Pellegrini. La última fue definitiva, la que tuvo continuidad y terminó de consolidar un grupo que sostuvo la tendencia hasta fines de la década de 1960. El primer intento, aunque fallido, aislado y sin ninguna difusión en su época, no debe entenderse únicamente como una experiencia precursora, es decir, como un anuncio de lo que vendría. En primer lugar, porque es documento de la primera réplica del movimiento fuera de Francia y, por lo tanto, constituye un hito histórico. Pero, sobre todo, porque no surgió por casualidad. Si bien Pellegrini adjudicó al azar su encuentro con los nombres de los poetas surrealistas, un conjunto de factores lo favoreció y eso se deduce de su propio relato en una carta que en 1962 dirigió a Graciela Maturo y que ella reproduce en su libro *El surrealismo en la poesía argentina*:

Fue exactamente en el año de su fundación. Con motivo de la muerte de Anatole France, el diario *Crítica* de esta capital publicó un número completo de homenaje al escritor, que por entonces parecía tener una importancia similar a la de Hugo. A mí la falta de pasión y el escepticismo de France me parecían la caricatura del verdadero disconformismo. Por esa época me



Graciela de Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.



interesaba especialmente Apollinaire. En ese número de *Crítica* aparecía un telegrama de París con el anuncio de la aparición de un panfleto contra France denominado “Un cadavre”, con la lista de los firmantes. Envié esa lista a Gallimard, que por entonces me proveía de libros franceses [...]. Así me llegó el primer número de *La Révolution Surréaliste* y el *Primer manifiesto* de Breton. Por entonces estudiaba yo medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Marino Cassano, y después a Elías Piterbarg, quien trajo a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad de este grupo, totalmente desvinculado de las corrientes literarias de entonces [...], culminó con la publicación de los dos números de la revista *QUE* (Maturó, 2015, pp. 90-91).

En verdad, nada fue azar. Que el diario *Crítica* publicara un número especial por la muerte de France, que atraía la atención de los sectores de izquierda por su militancia y su participación en el grupo Clarté, era parte de la apertura al mundo de los diarios porteños de ese tiempo, plagados de noticias provenientes de los cables de las agencias internacionales. El telegrama sobre los surrealistas había llegado de esa manera y era una muestra de un internacionalismo propio de los ideales socialistas y que había abonado el interés por el acontecer europeo suscitado por la Primera Guerra Mundial. Que Pellegrini, un joven estudiante de Medicina de clase media, tuviera una posición tomada sobre las últimas expresiones de la literatura francesa era el emergente de una sociedad en la que se había reducido drásticamente el analfabetismo y, con eso, se había generado un masivo público lector atento a las novedades literarias y capaz de consumir la explosión de publicaciones periódicas que por entonces se produjo.

Es que, a diferencia de lo que podría ocurrir en otros países de América Latina e, incluso, de ciertas figuras del medio literario porteño, Pellegrini no era un caso aislado, esto es, un joven proveniente de una clase acomodada, expuesto a condiciones excepcionales como viajes o contactos particulares con el medio francés. Por el contrario, su padre era un contador anarquista, fundador del Partido Comunista local, y su madre, partera, ambos italianos de nacimiento. Por eso, el relato evidencia las condiciones que favorecieron la pronta llegada del surrealismo al país: una sociedad que en los años veinte estaba compuesta por inmigrantes europeos en un tercio del total y que por eso estaba permeada de culturas extranjeras; el acceso a educación superior gratuita para los hijos de esos inmigrantes; la tradicional francofilia de la aristocracia criolla, que se extendió a las capas medias a través de la enseñanza de lengua francesa en las escuelas secundarias públicas, la existencia de una eficiente red telegráfica y de correo postal, entre otras cosas.

Comandado por Pellegrini, el primer grupo de jóvenes aficionados al surrealismo comenzó a funcionar en 1926 y publicó sus ejercicios en los dos números de la revista *QUE* (1928-1930). Leída desde esta época,

resulta sencillo encontrar en sus páginas intertextualidades claras con la poética del movimiento francés: la irreverencia social y la exaltación de la libertad, la voluntad de introspección, la caracterización del público como insatisfecho, las típicas referencias oníricas, escatológicas e, incluso, sugerencias sexuales, cierta reivindicación de la locura, alguna dosis de humor absurdo, que se despliegan en textos programáticos y en poemas plagados de asociaciones libres, que bien podrían ser resultado del automatismo o de cadáveres exquisitos:

Si desvalorizamos la vida es por la evidencia de un destino. Vomitamos inconteniblemente sobre todas las formas de resignación a este destino (cualidad máxima del espíritu burgués) y miramos con simpatía todos esos aspectos de una liberación voluntaria o involuntaria: enfermedad, locura, suicidio, crimen, revolución. Pero esto no pasa de ser una posición moral. En realidad estamos decididos a no intentar nada fundamental fuera de nosotros.

“Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”. *QUE*, nro. 1, 1928, p. 1.

“Reír muy despacio”

Para perder la melodía

Para transformar al mundo en un piel roja

Yo os llamo, pequeños,

Con nombre agudos y precisos

Por ejemplo: heridas, forúnculos

Venid enteros

No olvidéis vuestras manos

para encontrarme

para perderme

Adolfo Este (seudónimo de Aldo Pellegrini), “Reír muy despacio”, *QUE*, nro. 1, 1928, p. 10.

1. *QUE* desconoce el Conocimiento humano y se declara anti-Moral.

2. *QUE* protesta contra toda Ley o Norma (escrita o no) que modifique o coarte cualquier acto espontáneo del hombre.

3. Manifiesta su repudio por las instituciones como Nación o Familia, por la Civilización y por el Progreso.

4. Reconoce la suprema importancia de las afinidades de muerte: Amor, suicidio, cadáveres, fragmentos de cuerpo humano, excrementos.

5. Frente a todo lo repudiable rehabilita los símbolos del asco: mano extendida rechazando, vómitos, gargajos, puah.

Filidor Lagos (seudónimo de Aldo Pellegrini), “Libertinaje de los so-lenglifos y otras cosas dichas entre dientes”, *QUE*, nro. 2, 1930, p. 5.

Sin duda, se trataba de temas y formas que supondrían cierta dosis de escándalo a un medio literario que, a pesar de tener su vanguardia, no se decidía a asaltar los buenos modales. Pero ni las circunstancias





Ciclo, año 1, nro. 1, noviembre-diciembre de 1948.

favorables ni el entusiasmo de los participantes ni, en fin, la potencia del surrealismo, fueron suficientes para generar alguna repercusión. *QUE* no fue leída y sus mismos colaboradores se quejan en el segundo número:

Esperábamos el silencio porque, ¿quién se responde a sí mismo? Con la desfachatez de la angustia propia nos presentamos ante ojos que no saben leerse. [...] el absurdo lamentarse en el idioma vernáculo de nuestras inquietudes fue sospechado de parafraseo vacuo. [...] Faltaba la clave que introdujera en nuestro dominio. Nadie fue capaz de suponer siquiera esto, que la clave existe y que no quisimos revelar, por ver en la trampa a la presunción (Esteban Dalid [seudónimo de Elías Piterbarg], "Respuesta", *QUE*, nro. 2, 1930, p. 2).

La clave era el surrealismo y, a pesar de advertir el error de no revelarla, tampoco lo hicieron en el segundo número: el nombre del movimiento, así como sus principales acólitos, está llamativamente ausente. Un surrealismo sin ser llamado por su nombre, sin apoyarse en el antecedente francés, pasó inadvertido por falta de autoridad. A este factor decisivo habría que agregar que, en primer lugar, el clima sociocultural a fines de la década del veinte había cambiado con el avance del fascismo y ya no era proclive a una vanguardia tan irreverente; segundo, la institución literaria en el país no estaba plenamente desarrollada, por lo que no había algo estatuido para romper; y, finalmente, existía un desconocimiento generalizado de la teoría psicoanalítica que sustenta muchas ideas del surrealismo, lo que impedía su comprensión cabal. Además, todos firmaron con rigurosos seudónimos sus textos, un gesto nominal antiliterario que terminó por generar eso mismo que buscaban: quedar completamente fuera de la institución artística.

Pero Pellegrini no fue el único que se anotició tempranamente del surrealismo en Buenos Aires. Muy pronto, en enero de 1925, la revista *Proa* (segunda época), ligada a una buena parte del círculo martinfierrista, publicó en su sexto número una reseña bastante crítica del flamante movimiento titulada "Neodadaísmo y superrealismo". Su autor, Guillermo de Torre, lo consideró no "el supremo *desideratum* de las evoluciones dadaístas", sino "una última maniobra efectista" (51); "pura especulación literaria" (51). Pero lejos de ser una postura conservadora, o de no comprender, Torre estaba por delante: vanguardista de la primera hora, acusa a los surrealistas de repetir de manera epígona lo que ya habían propuesto Apollinaire y Tzara. Toma así partido en la disputa entre surrealistas y dadaístas, para colocarse del lado de los más rupturistas, los que estaban dispuestos incluso a dejar morir su movimiento con tal de no transigir a la institucionalización.

Las noticias del surrealismo en otras publicaciones llaman la atención por la igualmente nula repercusión. *Martín Fierro* (1924-1927), por ejemplo, publica en su número 27-28 del 10 de mayo de 1926 una reseña de Jean Prévost sobre el libro *En Joue!* de Philippe Soupault; en el número 32 del 4 de agosto del mismo año, una crónica de Marcelle Auclair sobre una

muestra de Max Ernst. Ambas notas caracterizan atinadamente la nueva poética y remarcan otra vez su procedencia dadaísta. Sin embargo, ninguna suscita interés, aun cuando la segunda está ilustrada por provocativas pinturas. Francisco Luis Bernárdez, por su parte, envía desde París sus traducciones de poemas de Paul Éluard, que salen en el número 43 del 18 de agosto de 1927, pero describe la poética como atemporal, “hecha de piedra y plantada para siempre sobre sí misma” (372), sin ligarla al surrealismo. Lo mismo hacen otras revistas, como la cordobesa *Clarín*, que publica al mismo poeta sin mencionar su pertenencia.

Los años treinta fueron tiempos de ascenso y hegemonía del fascismo, opuesto a los ideales surrealistas, y eso se reflejó en su limitada difusión. A pesar de su francofilia, *Sur* mostró bastante apatía por el movimiento, que se refleja en su demora en incluirlo: recién en 1935 aparece una reseña sobre un libro de Breton y una nota sobre Crevel (números 10 y 11). La excepción es la “Contribución surrealista especial para *Sur*” del número 19 de abril de 1936, con textos de André Breton, Valentine Hugo y Paul Éluard; luego no sale más que alguna reseña muy esporádica. Mientras tanto, las publicaciones ligadas al anarquismo y a la izquierda sí lo mantuvieron presente. La breve *Hoy en Argentina* publicó en su segundo y último número una nota titulada “Super-realista desde el alba hasta las 12” que, más allá de la envergadura de su difusión, es una prueba de que las ideas surrealistas se propagaban por esos ámbitos. *Contra*, no obstante, publica la primera traducción al español de “Frente rojo” en mayo de 1933, pero al presentarlo festeja que “es otro Aragón, muy diferente al anterior [...] al Aragón INTELECTUAL superrealista” (nro. 2, p. 3); su interés radicaba en la afinidad política.

La indiferencia continuó en la década siguiente, hasta que la llama latente del surrealismo volvió a encenderse en Pellegrini. Durante la Década Infame, el poeta se dedicó a desarrollar exitosamente su profesión, la gastroenterología; en los años cuarenta, nuevamente con un clima social de cambio, volvió a la actividad literaria con la fundación de la editorial Argonauta, junto con su antiguo compañero David Sussman. Pocos años después, en un viaje por América ligado a la actividad de la editorial, se contactó con los poetas estridentistas, los surrealistas peruanos César Moro y Emilio Westphalen y, finalmente, llegó a Estados Unidos, donde se entrevistó con Kurt Seligmann y Marcel Duchamp; de esos encuentros “volvió hecho un militante”, como recuerda su hijo Mario.

A partir de allí, el surrealismo volvería a ser fundado en Argentina, esta vez, de manera definitiva. En 1948, apenas regresado de su viaje y con un clima social más propicio, Pellegrini se embarcó junto a otro de sus antiguos compañeros, Elías Piterbarg, y a un entusiasta del surrealismo y el psicoanálisis, Enrique Pichon-Rivière, en la edición de la revista *Ciclo* (1948-1949). Proyecto muy diverso al anterior, menos vocacional, esta publicación tenía el firme propósito de difundir la poética, para lo cual era necesario vincularla a los lenguajes de la vanguardia en boga: la abstracción geométrica de raíz constructivista que, desde mediados de la década, venía reivindicando un grupo de jóvenes en la línea del arte concreto.



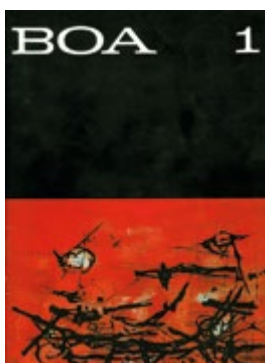
A Partir de Cero. Revista de Poesía y Antipoesía, nro. 1, primera época, noviembre de 1952.



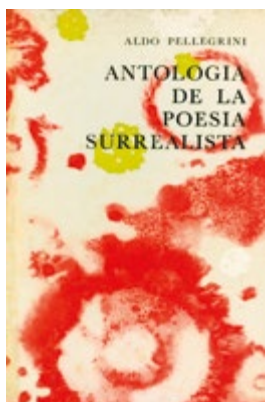
Poesía Buenos Aires. Edición facsimilar, tomo I, nros. 1-20, 1950-1955, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014.



Letra y Línea, año 1, nro. 1, octubre de 1953.



Boa. Cuadernos Internacionales de Documentación sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia, año 1, nro. 1, mayo de 1958. Colección Tomás Grondona.



Aldo Pellegrini (ed. y trad.), *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.

Recién llegado de la Europa posbélica, Tomás Maldonado, líder de ese grupo y pionero del diseño gráfico e industrial en Argentina, volvió convencido de que era perentorio relajar los dogmas estéticos y políticos para generar una apertura crítica y de que las artes proyectuales cumplieran una función social más directa que la plástica; también trajo en su valija la familia de tipos *sans serif* Spartan. Las tres cosas confluyeron en la composición gráfica *Ciclo* y en su eclecticismo: sin manifiesto ni editorial, presenta dos poéticas conceptualmente opuestas, pero útiles para desempolvar el arte y la poesía. Sus dos números combinan traducciones de autores surrealistas, como Georges Bataille, André Breton, René Char, Henry Miller, con textos sobre Max Bill, László Moholy-Nagy y Piet Mondrian, artistas racionalistas, rama opuesta al surrealismo, pero con el mismo fin modernizador.

De allí en más, se sucedieron los proyectos que buscaron difundir y ejercer el surrealismo. Bajo la dirección de Enrique Molina, salió *A Partir de Cero. Revista de Poesía y Antipoesía*; dos números en 1952 y un número en una segunda época en 1956. Con textos de Carlos Latorre, Julio Llinás, Aldo Pellegrini, Antonio Porchia y Juan Antonio Vasco, fue el primer intento contundente, aunque breve, de dotar al grupo surrealista argentino de un órgano de difusión y experimentación. Porque además de difundir sus premisas y de traducir a los autores centrales, es un verdadero artefacto gráfico: con 47,5 cm por 16 cm, páginas que se despliegan en trípticos, textos impresos de forma apaisada que obligan a rotarla para leer e ilustrada con collages e imágenes extraídas de antiguos manuales científicos o enciclopedias, parece obedecer a las premisas sugeridas por Breton en su concepto de libro-objeto, que no solo apela al ojo, sino también a la manipulación y cuyo sentido completa necesariamente el lector, al combinar los textos.

Esta revista aglutinó a poetas maduros y jóvenes que se sumaron a las aguas surrealistas. Juntos, compartían las veladas en la casa de Oliverio Gironde donde generaban una sociabilidad de apoyo a la experimentación. Además de los ya nombrados, también acudían Francisco Madariaga, Olga Orozco, Osvaldo Svanascini, Edgar Bayley, Mario Trejo y Alberto Vanasco; estos tres últimos, no estrictamente surrealistas, participaban también de *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), que también publicó a los poetas franceses del surrealismo. *A Partir de Cero* se interrumpió para dar lugar a *Letra y Línea* (1953-1954), un proyecto destinado a un público más amplio, que buscaba difundir las tendencias modernas, formar un lector y dar a leer producciones extranjeras y vernáculas. Para eso, adoptó un formato tabloide en papel obra.

Dirigida por Aldo Pellegrini y con una redacción conformada por el grupo surrealista ya consolidado, buscaba ser “un órgano cultural viviente”, un “campo experimental donde se ensayen las fuerzas creadoras de los nuevos escritores” (nro. 1, p. 1). También fue un punto de inflexión para la crítica: en sus páginas, se rescató la figura de Roberto Arlt unos meses antes que en *Contorno*, se publicaron en anticipo poemas de *En la masedula* de Gironde e incluso se polemizó con Bustos Domecq. Un proyecto opuesto fue el de *Boa* (1958-1960), que lideró Julio Llinás.

Con papel de mayor gramaje que el habitual e imágenes de obras pictóricas, estaba destinada a entendidos del arte moderno. Su subtítulo, *Cuadernos Internacionales de Documentación sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia*, adelanta la combinación de los dos lenguajes, su problematización del arte actual y su proyección al mundo, ya que significó la vinculación del surrealismo local con el grupo Phases, un conglomerado internacional de artistas de la tendencia.

Los sesenta fueron años de proliferación surrealista. En 1961, salió la *Antología de la poesía surrealista* preparada por Aldo Pellegrini, cuyas traducciones fueron elogiadas por Breton. Nuevos adeptos y más publicaciones se multiplicaron sin la participación directa del grupo inicial: *Cero* (1964-1967), dirigida por Vicente Zito Lema, evidencia dos marcas de época: por un lado, la influencia de Julio Cortázar y, por otro, la idea de compromiso del intelectual de Sartre; *La Rueda* (1967) y *Talismán* (1969) fueron otras muestras de que el interés continuaba. Mientras tanto, Pellegrini se convirtió en un propagador del surrealismo todo terreno: devenido crítico de arte, participó de múltiples catálogos, incluida la muestra *Surrealismo en Argentina* del Instituto Di Tella en 1967. Además, en 1965 regresó a Buenos Aires Juan Andralis, diseñador y tipógrafo, que formó parte del grupo francés desde 1953. Andralis contribuyó junto a Mario Pellegrini en la difusión del surrealismo y en la editorial Insurrexit. Luego de trabajar en el Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Di Tella, fundó a fines de la década la imprenta El Archibrazo, que se convirtió en un punto de encuentro vanguardista e irradiador de surrealismo.

Es que el surrealismo argentino no finalizó, sino que se reprodujo y se mezcló, colándose en los resquicios de las ideas que vendrían. La brevedad, a veces fugacidad, de sus proyectos editoriales, más que mostrar un fracaso, señala una persistencia. Porque a pesar de la dificultades organizativas y económicas que suponía sostener una publicación literaria e independiente, la multiplicidad de proyectos da cuenta de la supervivencia de un grupo y del compromiso surrealista a lo largo de casi cincuenta años. Los conceptos del movimiento —su resistencia a la racionalidad occidental, la libertad y el amor como sus pilares, su expresión de la vitalidad humana, incluida la muerte, la omnipresencia de la poesía y su potencia liberadora, en fin, el surrealismo como “mística de la revuelta”, todas definiciones de Pellegrini— no solo se expandieron en el ámbito porteño sino que también se combinaron con las ideas del existencialismo, el marxismo, el constructivismo, entre otras corrientes, a través de los mismos actores, dando lugar a una versión propia del movimiento, pero también enriqueciendo una cultura abierta al mundo y ávida de mantener encendida la llama que reavivamos hoy.



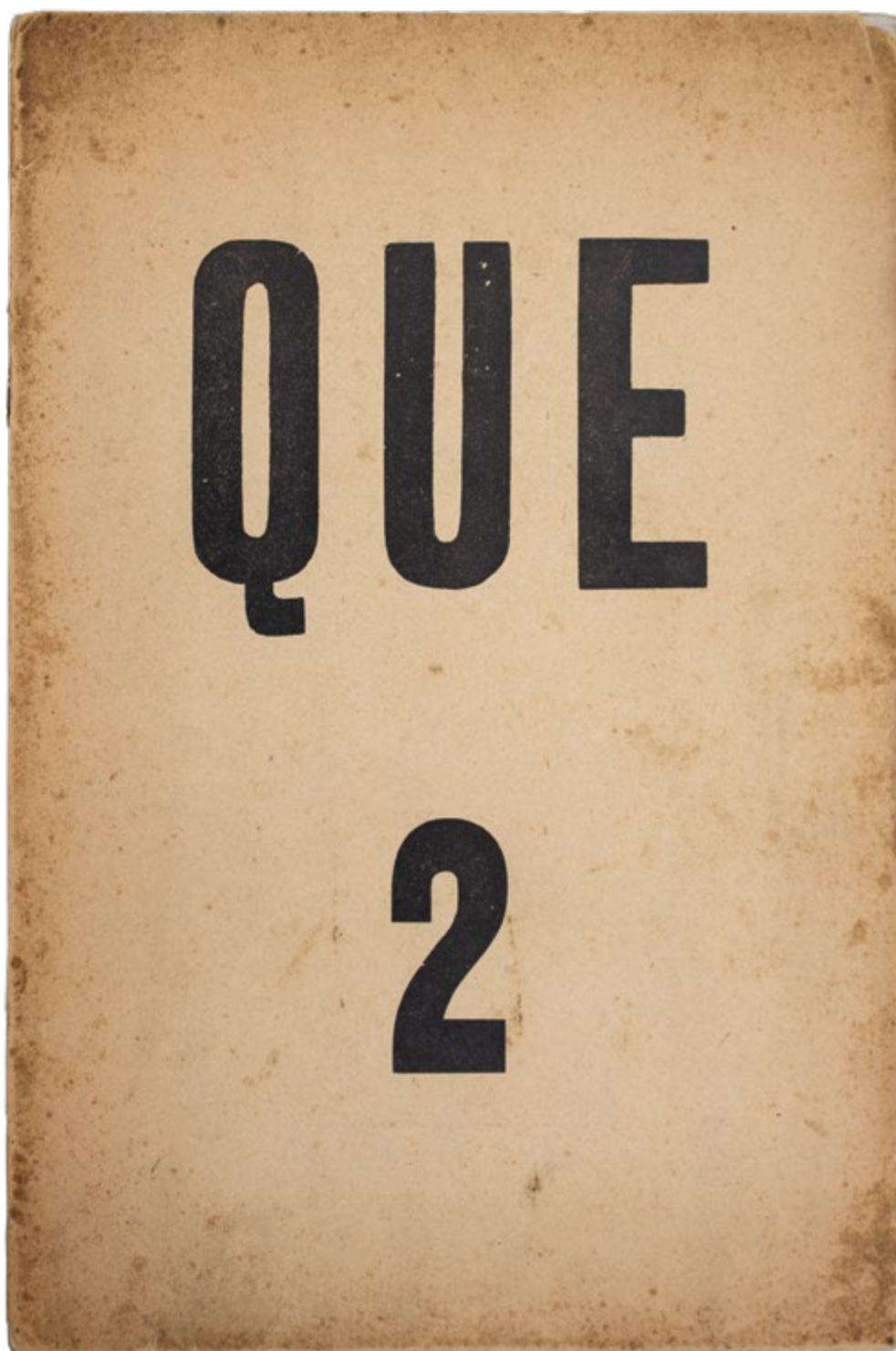
Cero, año 1, nro. 1, septiembre de 1964. Colección Tomás Grondona.



La Rueda, año 1, nro. 1, julio-agosto de 1967. Colección Tomás Grondona.



Talismán. Revista Literaria, año 1, nro. 2, septiembre de 1969.



Páginas 46-49. Revista *QUE*, nro. 2, 1930. Colección Tomás Grondona.

MANIFIESTO

Si es lo común juzgar de la perfección de un estado por el aquietamiento, o la dosis de placer que procura, no queremos, nosotros, ese metro para avaluar la verdad de cada vida.

Si aquella suposición permite fundar esperanzas en la inmovilidad del sistema que nos rige, la nuestra, exige una subversión de valores y un deseo incansable e intrépido de dar al traste con todas nuestras satisfacciones, nuestra felicidad, nuestra paz y nuestra complicidad con la paz interior de los hartos.

Caducidad de las formas de la sociedad y de sus ideas, y de su expresión y más que nada, caducidad de sus sueños.

Mas, para la revolución política, vemos preparativos y sabemos de quienes se preparan abiertamente y quienes se arman a escondidas. Para la Revolución de los sueños no conocemos partidarios, ni oímos propagandistas.

Se habló, un tiempo, de Revolución en los espíritus, pero ésta se concebía como preparación teórica para idénticos fines políticos, es decir, prácticos. Nuestra iniciativa es esencialmente impráctica. Aboga por la expropiación, también, pero, ante todo, del sentido común, de la rutina y de la mezquindad en el pensar y en la ensoñación.

Paradójica expropiación que ha de enriquecer a sus víctimas libertándolas de exigencias convencionales y de las ataduras a palabras como Verdad, Belleza y Razón, y otras mil parecidas.

Palabras y no cosas extraídas de sí mismo, porque, asimiladas a bienes materiales, se han ido heredando de padres y maestros presuntos, en lugar de extraerlas sangrantes del hervor de la espontaneidad.

Ellas encadenaron al hombre a estimaciones ajenas, a los pliegues y elegancia de sus ropas, prohibiéndole contemplar su desnudez para amarla, fuese pictórica o miserable, como encarnación sustentáculo de su vida y de su ira, excusa, por sí sola, de cualquier error; justificación suficiente del nacer; pagadora de la vida con la constancia y la eternidad de su rebeldía.

Llegar a esta sobreestimación del individuo, como parte sagrada de un todo y sólo en función de éste válida y realizada, que le permite la adquisición de una dignidad de Dios entre Dioses.

Democratización de los espíritus relegándose las dotes distintivas de los hombres a meros galones de un mundo convencional. Sentido profundo del colectivismo, que afirma esa suprema igualdad de los espíritus.

Conquista de tal situación exige la confiscación de la rutina sentimental y de su consonante emocional. Vomitar sobre los engendros y engendros de estados poéticos, y sus frutas podridas, vaporizadas con el agua de colonia de la languidez sexual.

Es preciso advertir a gritos, a los poseedores de inmensos tesoros de cultura y fina sensibilidad, de la contingencia de su seguridad.

Que el espíritu en extrema desesperación por lo imposible, que es su verdadera finalidad, vive despierto hoy más en los gritos y ya no en los ayes rimados, o en la foto versolibrista del reflejo de un ocaso en una muy quisquillosa sensi-

bilidad.

Escupir al rostro del alma poética de hoy, con su amor ideal a sí misma. Amor y admiración a la belleza torturante del alma con su compleja trabazón de motivos y matices de motivos.

Renegar y destrozar la gama de las emociones que va, de aquella ilimitada autoadmiraación, al goco delicado de sentirse sufriendo y que nos impulsa a buscar en "nuestros poetas" y en "nuestros músicos", los momentos, exclusivamente, que hablan de complicidad en idéntica miseria o aquellos que haciendo olvidar el mundo inútil nos vuelve exquisitamente sensibles a la percepción de los cólicos musicales y deliciosos del alma, atormentada por la monotonía de los placeres.

Nuestro deseo agudo y doloroso, como un clavo herrumbrado, es, renegar de lo que nos une y es común a todos; pisotear nuestros dolores y cantar con sangre entre los dientes nuestro original motivo de lucha, nuestra peculiar excusa de vivir, y de ahí, la surgente e hirviente necesidad de machacar nuestras lenguas y romper los huesos de nuestras ideas, para decir, de sueños nuevos, con signos recién forjados por los dedos doloridos.

Seres de transición, de habla mixturada, de sentimientos banales embrollados con las intenciones de nuestros amaneceres, oscilamos, nosotros mismos, entre la añoranza de la paz que depara la camaradería con los cadáveres y la guerra, con sus hambres, que nos guarda, quizá, la rebelión contra el presente y contra aquel futuro con que el presente se ilusiona.

Comprendemos que al combatir a los demás, nos herimos con las armas, nuestra propia mano. Hay en nosotros parte de lo que aborrecemos en vosotros: sentimentalismo, respetos de contrabando, apetitos de mísera comodidad, gemidoro autocompasión.

Por último, ¿quiénes sino cuasi individualistas literatueros y presumidos melencólicos leerán estas líneas? Esta es nuestra ridícula tragedia, la de pretender algo de quienes sabemos de antemano hundidos en la gozosa contemplación de su mugre, y sabernos, a nosotros mismos enfrascados, a ratos, en contemplación similar.

Pero del amasijo de nuestros gestos alguna chispa saltará y es la que alumbre nuestro entusiasmo, que ofrecemos, y que pedimos, para tras-trocarlo todo, para enderezar la rutina en la ruta de la negación rotunda de sus afectos, y a la aceptación de lo venidero, aun incierto, de los sueños, por sí; a certificar incansable la rebelión contra la realidad, contra toda forma de vivir estabilizada, contra todo llamado al reposo espiritual, contra toda situación a la que, sin sacrificios cruentos, demos nuestra conformidad.

Realistas de la utopía, voceadores del sueño imposible, del sueño informe en su expresión pero concreto como el fuego, y presente constantemente en la inquietud que nos atosiga. sentimos la necesidad de auspiciar los cambios que prometan ser radicales y embarcarnos en la tarea de subversión de los conceptos y de las emociones.

Por la emoción rastrera paralela a la tierra ofrecemos la perpendicular que la penetra, y en-sarta, a la vez, tierra y cielo.

¡Ay! y ¡Oh! son dos expresiones de vasto humorismo y se diferencian sólo por el color de sus cabellos.

Mientras los críticos lloran, las llamaradas permanecen impasibles. Los sistemas de fecundación del lenguaje fastidian a los crápulas. Me senté y dije: No es la neurastenia la que hace que los personajes simbólicos como YO, TU, EL se alojen una bala en el cerebro. Me levanté y dije: Los viciosos odian en mí al ferviente admirador del vicio y los virtuosos al que practica incansablemente las más severas virtudes. Se llama voluntad el lugar en donde se inscriben los actos que se ejecutan solos.

Hablaba y el viento introducía las palabras en su boca. Silencio detrás de los ruidos muertos. Las puertas se golpean. U. T. 71-53... me he olvidado el resto.

En el día de las lámparas, los ojos brillaban como a media noche; cada uno dejaba escapar sus soles, su enervante desprecio por la luz de los otros.

EN TODA LA SUPERFICIE Y EN TODA LA PROFUNDIDAD DEL MUNDO, LOS CEFALOPODOS DEVORAN A LOS AVENTUREROS DEL ESPIRITU.

F. L.

1

Lluvia candorosa de las bestias encaramadas sobre los dedos plantados en abanico, que huragan la blanda rama de algodón que el sol se pasa por el rostro, avergonzado de los incendios de las selvas.

La mano, que estrangula y evapora la Voz Unica que gritara contra todos su despecho, se hiela, y las cinco estalactitas se licúan luego en hilo de sangre que corre gruñendo sobre el orazo amputado y cae al suelo manchando con la roja palabra NO la presumida inocencia de la tierra, que cubre a tantos cadáveres de insectos y de hombres.

Las lágrimas tapiaron los ojos de quien guardaba en ellos su esperanza y el violento odio de la garganta desgarrada, con sus jirones de carne abofeteó la transparencia venal de la visión. Empañando de rojo sus pupilas, hizo arder el oro líquido que corría por el canal central de su cuerpo, aquel que unía la jaula de los dolores alados con los pies amputados pero florecidos que yacen cantando en la base.

La Nube trenzó sus pies, amordazó la boca y el grito se hizo gemido.

La contorsión desesperada del troneo libertó las raíces de la ávida boca del pozo, y el álamo cayó azotando con su millón de protestas la nalga impúdica de la tierra.

El inaguantable deseo de hundir el pie enlodado en el cálido, blando vientre del cielo y derramar las noches que quedan allá para asolar el mundo, derramarlas en la cloaca rosada de un ternero blanco. Su mugido fresco despertará para la eternidad a las ramas verdes y flexibles de los hombres inmortales, de un ojo azul en la frente y calzados con dos corazones carnosos y humeantes.

La mano estruja la bondad carnosa de la tierra y entre los dedos rezuma la hiel. El puño, así cerrado, se yergue y sacude el cielo rompiendo, como telarañas, la vasta conjuración de las estrellas, puestas allí para espiar la rebeldía del hombre, y apagar con pobres rayos de lluvia su sed de dominio.

Una sola melena que se sacudiera rotunda, atravesaría con las púas de sus mechones la vanidad inflada de los astros, y el cielo caería como carpa de circo desmontado.

Sobre dos dedos de su mano, el hombre encarrilará la locomotora que embista al sol con su miriñaque y le haga volar creando el Nuevo Universo. Cada hombre giraría, astro, con luz propia.

La aterciopelada, imperiosa y nada metafórica necesidad, de hacer la ídem al aire, frente al sol, y sonriendo al prado cubierto de manzanilla.

El forastero extendió súplicas ante las gentes del lugar. Cubrióse el rostro y desnudó las venas de las manos. Una nube ocultó al sol remontado en un barrilete beodo.

Las canas bizqueaban a las miradas de seis cabezas de pigmeos que se asomaron a los bolsillos de él. El asombro fué indescriptible, y más, cuando, tras una serie de cabriolas, recogieron, mendigando, unas monedas. Cayó en eso una mano y se vió que él no tenía rostro.

Por hábito continuaron pasmándose todos. Sólo un niño, ¿y por qué un niño?, dijo una mala palabra.

Sangre arde en la huella
señalando sol.
Flacos dolores
ondulan al rezo de un adiós.
Susurrante nervio de la pena
árbol gigante en el cielo pálido
amarre de consuelo
para los ojos apuñalados
para la boca deshilachada
palabras rotas
alma sin Dios.

Misterio enfardado en el día.
Luz en la panoplia
de las palabras largas:
Santiniketan.

Fajo de árboles desnudos
 atados a sí mismos
 y azotados
 por los crueles deseos de las hojas.
 Rojas cenizas
 de las flores marchitas en deseo
 explosión de la selva,
 cohetes de follaje,
 desesperación multicolor
 de los espantados gritos del incendio.
 Nidos vacíos de luz,
 redomas de verdes espirales
 volcados sobre el musgo
 pegado vientre a vientre con la tierra.

Labio, tembloroso,
 sobre la mano hendida
 del héroe.
 Silencio deslumbrante de la voz crucificada en el
 [blanco del ojo.

El canto lejano de ella
 melodioso y llano
 adormece sobre su seno
 al ronco dolor.
 Terremoto de su piel y de sus miembros
 incendio de sus gritos,
 la melodía se deshace en espinas de metal
 y el dolor exhibe la agonía blanca
 del pecho alado
 evadido del cuerpo
 exigiendo un mundo para asesinar.

Esteban Dalid

2

MAÑANA

Redes de sueño que recogen peces atónitos
 Despiértate
 El día sin cielo atraviesa lentamente tus ojos
 Mis palabras buscan inútilmente
 el furor de la noche ha arrancado tus orejas.

ANTES DE ABRIR LAS PUERTAS

Los ojos olvidados en la palma de la mano
 La risa sofocada por la tardanza del placer
 Balancéate
 sobre el espacio inerte y sólido de espanto
 Arranca de tu piel los gritos de desventura
 Por el camino ignorado
 busca el día y la noche que no piensan en ti.

SILENCIO

Círculos que caen lentamente sobre tu mano.

DEMASIADO CONOCIDO

Todos juntos los rostros demasiado conocidos
 atraviesan la calle muda de estupor
 Persiguen con risas un poco tristes
 el rumor de los pájaros devoradores de jaulas.

DEMASIADO ALEGRE

Girad rápido vuestra nariz
 para que el elefante muerto recuerde a su fami-
 [lia degollada
 a consecuencia de los silbidos y de los paisajes
 [nocturnos.
 Los cadáveres medio descompuestos flotan
 sobre las lágrimas amarillas y agrias del arre-
 [pentimiento simulado

Ellos ya no podrán opinar sobre la muerte
 pero vosotros no podréis regocijaros llamándolos
 [cretinos
 Vuestro mejor sentimiento será la alegría de vivir
 Vuestro mejor sentimiento será la alegría de mo-
 [rir.

HABLA MAS DESPACIO

Aplastad todas las moscas sin pensar en mí
 Hablad con inquietud de un solo hombre enfermo
 Todos los lugares toman la forma del placer
 Los escarabajos de su pensamiento siguen lenta-
 [mente mis actos
 Siento que me roza la piel del frío
 Un nombre crea las ventanas cerradas
 Es imposible reposar sin morir.

ULTIMA CALLE

Arbol que se olvida o guante que se pierde
 Juventud o vejez llamadas largo tiempo hombre
 Sobre el viento
 Sobre un movimiento pesado y familiar como el
 [sueño
 Pasa el silencio vertiginoso de las casas deshabi-
 [tadas

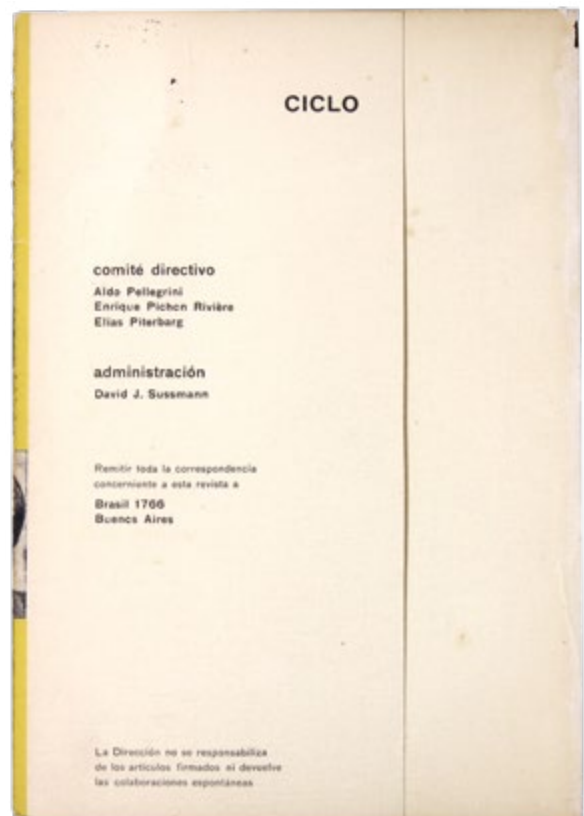
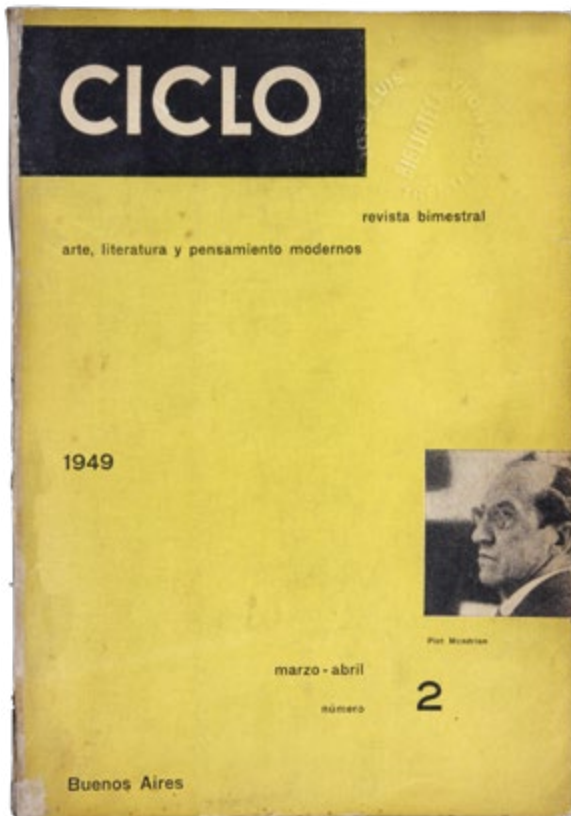
INOCENCIA DE LOS CADAVERES

Cascada de miradas de acero, de muslos líquidos
 [y débiles
 Alzas tu frente hasta la cornisa de las masacres
 Navegas a toda angustia sin moverte de tu plano
 [mortal
 Ayer o mañana podrás reír sin gritar
 Encaramada a tu parapeto de aceite
 Aprendiendo allí a descifrar el extraño enigma
 [de los inmortales.

René Char

El Poeta

El poeta, como se sabe, mezcla la falta y el exceso, la meta y el punto de partida. De allí **la insolvencia** de su poema. Es **maldito**, es decir que asume peligros perpetuos y renovados, en la medida en que rechaza —con los ojos abiertos— lo que otros admiten a ojos cerrados: **el provecho de ser poeta**. No puede existir un poeta sin aprensión, así como no existen poemas sin provocación. El poeta pasa por toda la escala solitaria de una gloria colectiva de la que —con justo motivo— se le excluye. Es la condición misma para decir y sentir lo justo. Cuando logra genialmente alcanzar la incandescencia (los presocráticos, Teresa de Avila, Saint-Just, Rimbaud, Nietzsche, Van Gogh), llega al resultado que todos conocemos. El poeta agrega nobleza a su caso cuando duda de su diagnóstico y del tratamiento de los males del hombre de su época, cuando formula reservas sobre el mejor modo de aplicar el conocimiento y la justicia en el laberinto de lo político y lo social. Debe aceptar el riesgo de que su lucidez sea considerada peligrosa. El poeta es la parte del hombre refractaria a **las combinaciones**. Pueden obligarle a pagar el más alto precio por ese privilegio o esa carga. Debe saber que el mal viene siempre de más lejos de lo que se cree, y que él no muere forzosamente en la barricada que se le ha elegido.



Ciclo, año 2, nro. 2, marzo-abril de 1949.

Las Jaulas

del **sol** por Francisco Madariaga

Oh niño de las siestas, sentado hasta en el aire de
tu odio.

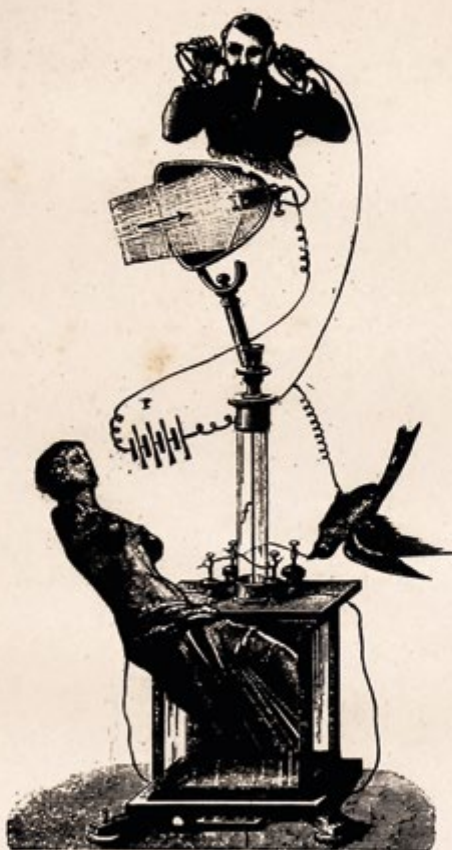
Lujoso y verdadero rey del hambre que incendia,
que destapa, que acomete hasta en el velo na-
tal el arcoiris de calor su gran serpiente su
gran corriente su profesión de ser atrodillado
que se lanza porque así lo quiere el agua, las
comarcas subidas a las hojas, todo lo recogido
por las palmas por su gran alimento, su corriente
de dios, su arrancamiento del seno de las jo-
yas mujeres, Oh mío, pedazo de recuadro del mun-
do, recibido antiguamente por las fieras, en nosotros
se para y camina—pero lo acosa el fuego, su veloci-
dad elimina—hacia donde resoplamos nuestras
galas de enredos de todos los colores, los calores, los
olores y las grandes pestañas destruidas de mi
tigre en el corazón de una provincia.



collage de Julio Illinas

Y el mundo está lleno
de esos seres incompletos
que andan en dos pies y
que degradan el único mis-
terio que les resta: el sexo.

D.H. LAWRENCE



Collage de *Marta Peluffo*



La poesía de Ingemar Gustafson, alerta como un ojo de fuego en el deshielo, abre su puerta secreta disimulada en la bruma, dejando pasar un tufo de espejos para ciegos, de buscadores de raíces, de seres devorados.

A la retórica mecanizada de ciertos poetas pendulares, opone la sobriedad de su diamante de cortar conciencias y el reverbero de sus mitos.

Nacido en Kristianstad (Suecia), el 5 de noviembre de 1928, ha publicado "Andra Riter" (1951) y "Bumerang" (1952) y traducido al sueco obras de Baudelaire, Jarry, Rimbaud, Cendrars, Tzara, Eric Satie, Henri Michaux y Jean-Pierre Duprey.

Julio Linás



ENSAYO EXPERIMENTAL DE RECTIFICACION DEL LENGUAJE

- APOSTOL: (gr. apóstolo) m. País imaginario habitado por enanos, descrito por Swift en su libro "Viajes de Gulliver".
- ARTE: (lat. ars) Substancia crasa obtenida de la parafina y aceite denso del petróleo. Úsase en farmacia y perfumería.
- CARIDAD: (lat. caritas) Operación que consiste en abrir el abdomen y el peritoneo del paciente.
- FAMILIA: (lat. familia) f. Escoba cilíndrica con mango para limpiar calzones. // Hábito que tienen ciertos animales de comer excrementos.
- FELICIDAD: (Mit.) Nombre genérico de los animales cuadumanos de notable parecido con el hombre. // Sustituir una cosa por otra. // Dicese del período de la era secundaria que sigue en edad al triásico.
- FONOGRÁFO: m. Uno de los nombres vulgares del gramófono.
- FUNERAL: adj. Que causa inflamación o procede de ella.
- LUJURIA: f. Vehículo para transporte de personas que marcha sobre rieles, establecido en calles, carreteras, etc. Fue utilizado por primera vez en Inglaterra entre 1810 y 1815. En Nueva York se inauguró la primera línea en el año 1832.
- MATERNIDAD: f. Instrumento de madera para hacer ruido. // Inflamación anal.
- MESA: f. Objeto utilizado para limpiar la dentadura.
- MINISTRO: m. Género de mamíferos comívoros, entre cuyos numerosos especies hay una doméstica, que persigue a los ratones.
- PENE: (lat. penis) m. Antigua testamentaria escrito por Moisés. // Planta leguminosa, especie de bejuco trepador, de flores pequeñas, blancas o rojas, es medicinal y con sus semillas se hacen collares, rosarios, pulseras, etc. // Isla del Archipiélago Canario; 700 km²; 23.000 habitantes.
- POETA: (lat. poeta) m. Instrumento óptico con dos tubos provisto de cristales graduables para ver a distancia. // Monstruo marino de que habla el libro de Job y que los Santos Padres consideran en sentido moral como enemigo de los almas. // "Zool". Dicese de los ungulados que tienen trompa prensil.
- PRELADO: (lat. praefatus) m. Unidad de peso de cerca de medio kilo, usada en algunos países.
- PROGRESO: (lat. progressus) m. Preeminencia que la laringe humana forma en la garganta.
- PROSTITUTA: f. Aparato que sirve para preservar los edificios contra el rayo.
- RELOJ: m. Recipiente de forma cilíndrica, generalmente de vidrio, que sirve para beber.
- SILLA: f. Fenómeno morboso que hace ver dobles los objetos.
- VICIO: (lat. vitium) m. Ilustre químico francés; uno de los creadores de la química moderna a quien se debe el descubrimiento del oxígeno. Fue guillotinado.
- VIRGEN: (lat. virgo) f. Especie de cocodrilo de la India. Suele tener ses metros de largo.

E. M. y J. L.

RESPONDIENDO A LA ENCUESTA DE "CONTEMPORANEA" (Nº 1)

CUESTIONARIO: ¿"Qué actitud deben asumir los escritores, editores o lectores para solucionar definitivamente el problema del escritor nacional?"

a) Los escritores. Recomendamos sólo dos actitudes: para los escritores nacionales, la actitud "decúbito dorsal", para los escritores, la "decúbito ventral".

b) Los editores. Pueden contribuir a "solucionar definitivamente" el problema del escritor nacional negándose total y furiosamente a publicar sus libros. Sus autores se dedicarán así a sus tareas específicas. Con ello salvarán ganando las fuerzas vivas del país; particularmente el Ministerio de Relaciones Exteriores.

c) Los lectores. La tarea que les está reservada a éstos, es mucho más compleja: se compra el libro, cualquiera sea él, siempre que pertenezca a algún escritor nacional, se le desencuaderna, se desprende página por página advirtiéndose la continuación de otra por sus bordes, con gama de la mejor calidad. Hecho esto se los sumerge en un baño de lejía, se los pone a secar bajo un sol radiante y se los envuelve de manera de formar un perfecto cilindro. El uso al que puede ser destinado este curioso objeto es múltiple, y su utilización depende del mayor o menor grado de imaginación que posea el efímero poseedor.

Hay abundancia de todo

Hay mendigos blancos
hay mendigos negros
hay mendigos amarillos
hay familias que tienen un hijo médico y conquisan la
hay hombres de ciencia en libertad ^{algunos gratis}
hay asesinos que quieren vivir y no pueden
hay otros que pueden vivir y dicen que no quieren
porque les da hipo
y se les espere triste
con música de Strauss

hay los políticos que usan la máscara de belfo de las
para reflejar toda la luz del progreso ^{recitadores}
los alferres que están encantados con su uniforme
y además saben tocar el piano que descarga las
hay los contadores públicos
hay los contadores Geigen ^{bombas}

hay escritoras
hay escritores
hay escritores
hay mingitorios
hay también el Kennel Club
el Rotary Club
el Congreso por la libertad de la Cultura Club

hay literos as foran botones
fontor de letras
no hay vacantes
prohibido esperar aquí

hay huertos
hay fuentes
algunos pasan por arriba
otros habitan debajo
hay ciudades
hay gente por las calles
Algunos van a su casa
Otros van a su fuente
Otros no saben adonde ir
no saben para que sirve la carota
para que sirve un radar
un radar
una carota
un fusile

Hay a veces un estudiante de médico que chequea sus
un efundor de teléfonos que está por inaugurar
comunicación con Santa Rosa de Cochán
un niño que sueña que ha montado un
y que en madre se los quita ^{perros}

Hay que vivir
hay que morir
hay que hacerlo bien cuando se puede
hay que tener paciencia
hay que esperar
hay que federar
hay que levantarse temprano
hay que ir a trabajar

Juan Antonio Vasco



CORRESPONDENCIA:

ENRIQUE MOLINA - Austria 1735, 6º p., dep. F. - Buenos Aires

Letra y Línea

Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica



ROBERTO ARLT

JUSTIFICACION

San tantas las revistas que no se justifican de ningún modo, que como poeta de poder debemos dedicar algunas líneas a justificar esta que ahora aparece.

Una revista que pretende llegar a ser instrumento cultural, debe ante todo responder a una necesidad del ambiente intelectual a que pertenece. ¿Existe realmente la necesidad de una publicación como la que proyectamos y esa necesidad puede satisfacerla LETRA Y LÍNEA?

Vamos ante todo cuáles son las condiciones que ha de llenar una revista nueva si pretende convertirse en órgano cultural vivo.

En primer término esa revista ha de ser como campo experimental donde se ensayen las fuerzas creadoras de los nuevos escritores y donde éstas se enfrenten con el público sensible, el que, en última instancia, determinará sobre el valor o la permanencia de sus trabajos. Una publicación que no llene esta función esencial — a la luz de una manera imperfecta — deja de cumplir una de sus finalidades más importantes: la de mantener la continuidad cultural que se produce por la sucesión de generaciones, a menudo opuestas entre sí.

Hay que aclarar que con la expresión "nuevos escritores" no indicamos simplemente el aspecto cronológico. No basta con que los escritores sean jóvenes; es necesario que respondan íntegramente a las condiciones que impone la juventud como acto y pensamiento. Con excesiva frecuencia nos es dado encontrarnos con jóvenes impregnados de viciosa, marchita con generación. A pesar de sus pocos años, no es a estos últimos a los que corresponde la calificación de nuevos. El artista realmente nuevo es aquel que se arriesga por caminos desconocidos o poco conocidos y aquí a quien no arredra el temor a equivocarse. Desgraciadamente, para estos artistas realmente nuevos, están habitualmente cerradas las revistas comunes. Tales publicaciones sólo los admiten cuando el consenso los ha impuesto. Demasiado cómodas, demasiado longueiras para correr riesgos, prefieren a los jóvenes conformistas, que no provocan resistencia y que desaparecen sin dejar rastros. Con tal actitud traban el desarrollo de verdaderos talentos y en ocasiones los anulan.

Al incluir una revista la obra de los artistas y escritores nuevos, inevitablemente se produce un enfrentamiento de ellos con las generaciones que los precedieron. Resulta de este enfrentamiento un cambio en la tabla de valores hasta entonces admitidos: descienden unos y se elevan otros. En esos análisis críticos, en esas discusiones que se promueven, siempre queda un saldo beneficioso, aun en el caso de que los juicios emitidos

SUMARIO

Justificación.

ALBERTO VANASCO: Roberto Arlt.

JUAN CARLOS ONETTI: El fin de la aventura.

CARLOS LATORRE: Poesía o no.

OSVALDO SVANASCINI: A cinco años de un sociólogo.

ENRIQUE MOLINA: Amé Cessari.

ALDO PELLEGRINI: Dubuffet o la política de la degradación.

LLINAS DE SANTA CRUZ: Wilfredo Lam.

HENRY MILLER: Carta sobre el destino del hombre moderno.

LUIGI DALLAPICCOLA: Por el camino de la dodecafonía.

POEMAS de Eduardo Jankunas y Juan Antonio Vesce.

Notas sobre Teatro, Cine, Artes Plásticas, Libros, Música, Revistas.

OCTUBRE DE 1953
BUENOS AIRES

pequeños por injustos o exagerados. En la renovación de lo falso, en la eliminación de los prejuicios, en el derrocamiento de la rutina, reside fundamentalmente el beneficio. Lo que queda después de tanta conmoción se afirma con más solidez.

Campo experimental para los nuevos y renovación del criterio estético frente a los obras de las generaciones anteriores son las dos funciones fundamentales de una revista viva. Pero en nuestro medio debe agregarse la información cultural, una perspectiva sobre todo lo que se desarrolla contemporáneamente en el mundo en el plano del arte. Aquí también las preferencias han de orientarse hacia lo nuevo, hacia todos aquellos que, muchas veces en la oscuridad y rechazados por la incompreensión, procuran ampliar las perspectivas del universo artístico. Por lo común, no son los más populares, ni los que se consumen en los salones, los que conviene conocer, ni aquellos a los que postea el bullicio unánime de una crítica vana o ciega. Los auténticos exploradores de lo desconocido, no suelen llevar una multitud de loguieros detrás de sí. Pero estos síndicos creadores de hoy son inevitablemente los que construyen el futuro cultural y significa vencer al tiempo señalados hoy mismo.

Sin embargo, el aislamiento de algunos renovadores no significa que su obra esté fuera del tiempo. Por el contrario, una esencial contemporaneidad es el sello indelible de toda obra auténtica. Pero siempre contemporaneidad debe entenderse en un sentido estrictamente cronológico: no basta que un artista viva en nuestra época para que lo consideremos contemporáneo, ni basta con que anecdóticamente la describa. Los problemas esenciales del hombre que la vive, su íntima y peculiar vivencia son las que fundamentan la contemporaneidad y dan características reconocibles a la obra de una época. Esta tarea de información debe completarse con una intención discriminativa. Numerosas son las emboscadas que aprovechan de lo nuevo para matarlo. ¿Cuál fuera siempre posible señalarnos? En ocasiones son tan hábiles y estratagemas que sólo el tiempo, al demostrar su nada, los destruye.

Es justamente en esta tarea discriminativa, en la que una revista de cultura encuentra sus máximas dificultades y su máxima responsabilidad. Pero esa tarea sólo justifica su publicación. Si algo hay en difícil entre nosotros es la crítica en el terreno de las diversas artes. No existe, en conjunto, una crítica realmente objetiva e independiente. Las publicaciones que, por su antigüedad y reputación, deberían ser las responsables de

POEMAS DE OLIVERIO GIRONDO



EL UNONONES PLENO

El uno
total menos
plenocorrupto nonos consentido apenas por el cero
que al ido tiempo torna con sus catervas súcubos sexuales y su fauna de olvido

El uno yo
subánima
aunque insepulto intacto bajo sus multicriptas con trasfondos de arcadas
que autonutre sus ecos de pleno experto en nada
mientras crece en abismo

El uno solo
en uno
res de azar que se orece ante la noche en busca de sus límites perros
y tornasolamido por inúmeros podres se interllaga lo oscuro
de su yo todo uno
crucipendiente sólo de sí mismo

NOCHE TOTEM

Son los trasfondos otros de la in extremis medium que es la noche al
entreabrir los huesos
las mitoformas otras
aliardidas presencias semimorfas
sotopausas sosoplos
de la llagada libido posesa que es la noche sin vendas
son las grisalumbres otras tras esmeriles párpados videntes
los atónitos yesos de lo inmóvil ante el espectro saurio escarabajo que es
la noche con máscara
son las cribadas voces
las suburbanas sangres de la ausencia de remansos omóplatos
las agrinsomnes dragas hambrientas del ahora con su limo de nada
los idos pasos otros de la incorpórea ubicua también otra escarbando lo
incierto
que puede ser la muerte con su demente celibe muleta
y es la noche

y deserta

ISLAS SOLO DE SANGRE

Serán videntes demasiado nadie
colindantes opacos
orígenes del tedio al ritmogota
topes digo que ingieren el desgano con distinta apetencia

Son borraviva cato descompases tirito de la sangre

Un poco nubecosa entre sienes de ensayo
y algo mucho por cierto indiscernible esqueletoando el aire
dados ay en derrumbe
hacia el final desvío de ya herbosos durmientes paralelos
son estertores malacordes óleos espejismos terrenos
milagro intuyo vermes
casi llanto que rema
de la sangre

Sus remordidas grietas
laxas fibras orates en desparpada fiebre musito por mi doble
son pedales sin olas
huesos intransitivos entre burbujas madres
grifosones infiero aunque me duela
ialas sólo de sangre

CANES MAS QUE FINALES

Sombracanes
pregárgolas sangrias
canes pluslagrimales
junto a bastardos ecos contelúricos de tan dolientes liquenes
ascuacanes ninfomanos pregonos con ululado ahínco
que malciernen inhímenes poseños de podrelenguamente

Canes viables apenas dilucido tras la yertipenumbra acerbillada por sus
arpones rabos al rojo interrogante
cuando el grishondo enhiembra
sus muy amustios huéspedes en subpiso estrábicos

Intradérmicos canes posesivos de malceñidas células vigias
canes súcubos menos del total desvellejo
entre finales canes inhalados rubrico

por la Nada

AUNQUE EL SABOR NO CAMBIE

Todos los intermedios pudresientes de espera de esqueleto de lluvia sin
persona
cuando no neutros lapsus micropulpos engendros del sotedio
pueden antes que cóncavos ausentes en seminal yacencia
ser otros flujos ácidos del diurno sueño insomne
otros sorbos de páramo
tan viles bisces otros de nonada carcomas diametrales
aunque el sabor no cambie
y Ofelia pura costa sea un pescado reflejo de rocío de esclerosada túnica
sin lastre
un fósil loto amóvil entre remansos muslos puros juncos de espasmo
un maxilar de luna sobre un canto rodado
tierno espectro fluctuante del novilunio arcaico dromedario
lejos ya de su neuro dubitabundo ex-novio psicosaucé
aunque el sabor no cambie
y cualquier lacio cuajo invista nuevos huecos ante los idem lodos expartos
hostezantes
veste tras veste huespedes del macrobarro grávido inceleste con sus escrotoles
fodos lagrimales
aunque el sabor no cambie
y el menos yo del uno en el total por nada
beato saldo de excoito apoposo malentando el asco
por no posverse incuso de diaca polen ascua bramavertido en copulas
averno
se cuadrizable el ámbito sin sino
cada vez menos cráter
aunque el sabor no cambie
cada vez más burbuja de algámina nonáyade
mas amplio menos transfuga
tras sus estancas sienes de mercurio
o en las finales radas de lo obscuro de marismas de pelvis bajo el agua
con su no llanto arena y sus mínimas muertes navegables
aunque el sabor no cambie
y solo erecto espeso mascarada insaciado en progresiva resta
ante el incierto ubicuo muy quizás equis fatuo se malciña la angustia
interrogante
aunque el sabor no cambie

La Bolsa y la Vida

Nunca como hoy, ha sido tan precario el concepto humano de la realidad.

Las experiencias deslumbrantes de la física actual nos demuestran claramente la arbitrariedad de nuestra concepción del universo y la caducidad de buena parte de las premisas consideradas, hasta ayer, como conquistas en el terreno del conocimiento.

En efecto, todo indica la existencia de una realidad ulterior, profundamente oculta, cuya vigencia logrará tal vez un día, el fin extremo de todo auténtico creador: cambiar la vida.

El recurso del mito universal (generalmente referido a esquemas ético-sociales) parece ser el medio más eficaz de dar la espalda a la complejidad creciente del problema.

El artista es, en tanto que hombre, un generador de mitos en estado puro, pero no admite el traslado de los mismos a ningún tipo de sistema, ideal o ente arbitrario.

Los planteos económicos, políticos o sociales, acompañados por todo tipo de programas de acción, acaparan casi por entero la atención y el esfuerzo de la humanidad, que deposita en ellos toda la ingenua esperanza de una supuesta "salvación".

La pintura, como la poesía, rechaza la unificación del plano del conocimiento con las condiciones materiales de la existencia y se lanza a las aventuras prohibidas, arrasando con todo, desentrañando los signos de una nueva vida, en un terreno en el que toda materialización es magia.

En un momento en el que la vorágine político-social, a través de sus infinitas mascaradas, cretiniza ejemplarmente los espíritus aterrados, el arte se halla frente a un problema sumamente más dramático que la incompreensión del público, el problema de su propia conducta, de su responsabilidad frente a los progresos de la ciencia, de su validex definitiva o de su definitivo fracaso.

En 1958, después de las experiencias cubistas, dadaístas, surrealistas, después de Kandinsky y de Mondrian, como de Hartung o Mathieu, no habrá pintura en el sentido extremo de la palabra, mientras no haya una incursión en lo imprevisible, un apasionado deseo de revelación inaudita. Y esa revelación sólo será posible por medio de imágenes capaces de inflamarse al menor contacto con la vida e iluminar con su resplandor apasionado los tenebrosos fantasmas de la conciencia humana.

Presentación

Existen direcciones diversas dentro de la poesía contemporánea. La misión de *la rueda* no es pronunciarse por una de ellas, sino mostrarlas en su contradicción viviente, en su acción en el mundo de nuestros días. Revista de apertura, amplia, pero al mismo tiempo con una definida militancia en favor de los intentos renovadores de la poesía; en favor de un ejercicio efectivo de sus implicaciones y responsabilidades.

Tendrán en consecuencia cabida en sus páginas quienes ven en la poesía una exteriorización de las fuerzas liberadoras del inconsciente; una forma de sueño, de revelación, un rechazo del conformismo, la represión y el desprecio, en todos los niveles, de las condiciones y posibilidades del hombre; el testimonio, en fin, de una experiencia, de una manera de estar en el mundo, o, acaso, una vía para la salvación y la esperanza.

Y estarán asimismo aquí aquellos para quienes la poesía es ante todo lenguaje, entendido éste como experiencia global, totalizante, donde en definitiva se resuelve la verdad de un intento poético, cualquiera haya sido su fuente de origen.

Claro está que, al enunciar estas actitudes posibles, sólo queremos indicar unos pocos puntos de referencia para ubicar algunas de las direcciones poéticas contemporáneas a que estará vinculada la revista.

No creemos que el lenguaje se origine y se desarrolle en un plano y la experiencia en otro. No hay tal dicotomía. No hay traducción del sueño, del sexo, del amor, de la esperanza, del odio, de la desesperación o la trascendencia. No están las palabras en un extremo y las experiencias a que se refieren en otro. Esas palabras han constituido un acto al nacer y lo siguen constituyendo para cada lector.

Y una aclaración final: *la rueda*, no por adherir a una concepción universalista del quehacer poético, habrá de ser revista de exilio y extrañamiento. La poesía más próxima, en la geografía y en el tiempo, habrá de constituir una de sus preocupaciones cardinales.



Cero, año 2, nros. 3-4, mayo de 1965.

Cero, año 4, nro. 6, agosto de 1967, p. 66.

AHORA SE TRATA DEL FINAL Y EN UN COLOR TRES VECES ANTERIOR AL AZUL QUE
 PUDO HABER SIDO MAS NITIDO SI LOS ELEFANTES SAGRADOS NO HUBIERAN TENIDO MIE-
 DO DE QUE OTRAS BESTIAS JOVENES PASTARAN LIBREMENTE EN LAS COMARCAS DEL SUE-
 ÑO Y DE LA MAGIA ASISTIMOS A LAS CEREMONIAS QUE JUAN JOSE CESELLI OFICIA EN EL
 PARAISO DESENTERRADO Y A LAS EXPERIENCIAS QUE EN UNA TARDE JOAQUIN BATLLE
 PLANAS REALIZO PUGNADO POR ALCANZAR EL MISMO NACIMIENTO DEL VUELO

después

antonin artaud antonin artaud antonin artaud antonin artaud antonin artaud antonin artaud

¡Y ES ACASO NECESARIO EXPLICAR SU MOTIVO MENTES CORROMPIDAS Y DEGENERADAS!

editorial

**"Hay que tener un caos dentro de sí,
para dar a luz una estrella".**

Nietzsche

Pero resulta que la estrella no ve. La luz puede nacer de la sola necesidad de trascendencia. El ojo, en cambio, requiere una estructura, un plano de referencia, un orden. Y él no surge de un cómodo dogma que suplante el cotidiano compromiso del hombre con la realidad, de la que es parte y testimonio.

Tal vez hoy más que nunca sea necesario decir cosas. Y por eso: CERO. Que no nazca nuestra revista bruta de lógica e ideas. Ver por la rendija, antes que iluminar ciegamente.

Pero, claro, hay gente que exige una definición para saber lo que rompe. Necesita etiquetar porque le sobra saliva. A ellos les daremos, en gratuita bondad, los elementos para que nos entierren con un mínimo de decencia.

Es más necesario un faro escarbando que un ojo la-grimeando aburrida piedad. Por ello, intentaremos rescatar orejas del encierro a que las somete la rigidez de enormes estructuras verbales.

El hombre se está muriendo de palabras fósiles. Tal vez nuestro grito incomode el silencio del televisor o la proclama guerrillera de café.

Es serio saber —y duele—, que mi hermano no tiene trabajo; que la tarde se escapa y aún la sopa no está en el calentador. Pero hay algo más. Hoy, en Buenos Aires, muchos nos dormimos con la angustia de no acostarnos en la cama con el tiempo.

El sindicato ayuda a buscar mejor salario, pero se muele a solas la tristeza de comprender que hay sólo tres momentos serios en la vida: ser niño, asumirse, y morir.

Hemos dejado de asombrarnos de muchas cosas, y la nada nos sonríe tras la mueca del botón atómico, o en cualquier alba que bosteza la ausencia de un simple calor humano.

ATENCION PELIGRO PARTE MUY IMPORTANTE QUE TRATA DE LAS HISTORIAS DE PLUMA
Y DE LOS DESCUBRIMIENTOS QUE MICHAUX REALIZO EN EL PAIS DE LAMAGIA Y DE LA
MUERTE QUE INDIFERENTE HANS ARP PASEABA EN SU BICICLETA BLANCO Y AMBAR QUE
ATESTIGUA SU PUREZA Y LA FILOSOFIA COMPARTIDA POR NARGUILE Y ENUNCIADA POR
SCHEADE CUANDO DICE QUE DETRAS DE LAS ROSAS NO HAY MONOS NI VACAS COMO LAS
QUE CUIDABA MICHAUVES PARA REALIZAR SUS EXPERIENCIAS CON ELLA QUE TENIA
LOS DIENTES ENDULZADOS POR LA MENTA Y SUS MISERIAS COTIDIANAS Y QUE BIROT
ALEGRABA CON SUS CANTOS A LOS SIETE COLORES PERO NO AL AMARILLO QUE ES MIO
Y SOLO MIO MIENTRAS LUCHI EL UNICO POETA QUE CANTA BUENOS AIRES Y ES NARGUILE
DESCUBRE COMO MUEREN Y UNA DAMA EN LA VENTANA NOS MIRA CON TRISTEZA DE LA MISMA
FORMA EN QUE ELVIRA AMADO CUIDABA SUS PLANTAS EN EL BALCON A PESAR DE LOS MISTERIOS
Y LOS VIAJES EN LOCA GEOGRAFIA DE CAMPANA Y LAS CANDIDAS AVENTURAS QUE EN AGUIRRE
NECESITAN SU ACLARACION MIENTRAS JORGE CARNEVALE PARTIA CON SUS BREVERTIMIENTOS HACIA
OTRA REALIDAD Y OTROS SILENCIOS Y TODO TERMINA CON ANTONIN ARTAUD EN LAS ULTIMAS
REFLEXIONES Y ES NECESARIO ACASO EXPLICAR SU MOTIVO MENTES CORROMPIDAS Y DEGENERADAS

◀ Cero, año 4, nro. 6,
agosto de 1967, p. 38.
Colección Tomás
Grondona.

Hay que vivir por la poesía, la libertad y el amor

En cualquier sociedad, una institución es válida en cuanto cumplimenta su sentido de existencia.

Hay un orden moral, un orden religioso, un orden social y un orden político, basados hoy en la institución de la familia.

Su valor y aceptación están dados en cuanto los poderes le atribuyen la defensa del amor.

Pero cuando familia y amor se disocian, más aún, si se convierten en opuestos, todo espíritu legítimo es llevado a una angustia sin límites, pues está en cuestión la posibilidad misma de realizarse como ser.

La familia integrada en el amor existe, aunque convertida en una hermosa, sublime minoría; en una aspiración.

Pero lo general es totalmente su opuesto.

El hombre ha nacido para amar; es necesario entonces que sin falsos prejuicios ni tabúes enfrentemos la necesidad de posibilitar esa conducta, de que todos la compartan.

Ese anhelar es legítimo.

Tiene origen en una viva idea de poesía, de libertad y de amor.

Nadie puede quedar ajeno a los sentimientos exaltantes.

Las ciencias del espíritu y la personalidad, han revelado que los deseos incestuosos, la usura en los afectos, el ansia de matar, son elementos latentes en los entes familiares.

La moderna psicología los trata como enfermedad.

Su represión o la sublimación no contradicen su existencia.

El odio es una constante ininterrumpida que se ha apoderado de los seres.

Aquellos que creemos en el amor, aquellos que lo promulgamos como potencia de absoluto, aquellos que lo reconocemos como único sentido de la humanidad, debemos propiciar la desaparición de todo vínculo en cuanto no se base en el amor.

La mayor aventura de los hombres está en la fusión apasionada del espíritu y la realidad.

En un largo viaje interior.

Hay que negarse a toda situación vital que se oponga al amor.

Y si como amor se considera ese sentimiento nefasto que se instala en las familias.

Entonces, con Rimbaud, "reinventemos el amor".



¿Qué ruta ilusoria abrió la proa del barco de nuestro incesante peregrinaje cuando la imaginación clavó el pico lo posible?

DEVENIR SURREALISTA EN BATLLE PLANAS

GABRIELA FRANCONÉ

Quisieron arrebatarme tu catálogo... un pintor de retratos estaba intrigadísimo. Otro me preguntó por tus tintas. Yo le dije que las preparabas entre la medianoche y el canto de los gallos para obtener una coloración azulosa y lunática propia para imágenes evadidas de los aquelarres. Cierta poetisa, que me ha dedicado un poema, soñó con un Ampurdán, es decir con el tuyo. Con un Ampurdán infinito. Lo vio tan largo que acaso fuera chica la dimensión de los mundos. Después quiso que se lo explicara con la reproducción a la vista. Me puso en un aprieto. Le hablé de los dientes de Dios sobre la tierra. No le gustó la explicación. Y dejó de hablarme por dos días. Después nos reconciamos en un acto paranoico, mientras la luna ascendía manchada y llena de sed desde las aguas turbias del Mapocho.

Carta de J. J. Bajarlía desde Chile, 21 de enero de 1957
(Archivo familiar, Giselle Batlle Planas)

En la encrucijada de un puñado de escuetos relatos y genealogías de la historia del surrealismo en Argentina hallamos a Juan Batlle Planas. Una historia que no comienza con él, por cierto, pero en la que gravitó de un modo crucial. Este movimiento de vanguardia alentó nuevos modos de



Juan Batlle Planas, *Ahora que los otros suban la escalera*, 1939. Témpera, 47 x 55 cm.

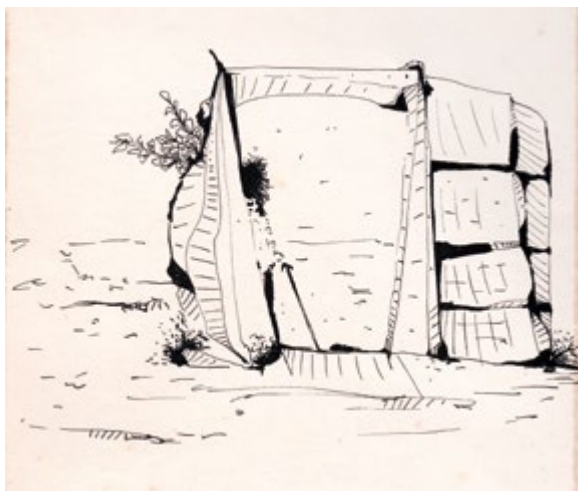
percibir y de imaginar el mundo en un contexto asediado por los conflictos bélicos y los avances del fascismo. ¿Cómo viajaron las ideas? ¿Cuáles fueron sus redes, sus derivas, sus consecuencias? Las noticias que pregonaba el grupo desde la capital francesa llegaron a Buenos Aires por diversas vías, y un pequeño grupo de poetas, críticos y artistas visuales con quienes antes o después se vincularía Batlle Planas fue fundamental.¹ Hacia 1925, su tío, José Planas Casas, tuvo un rol esencial para su futuro como artista. Planas Casas, entonces escultor, grabador y dibujante, lo introdujo en el mundo del arte.²

En 1930 Batlle adoptó el surrealismo y desarrolló desde entonces de un modo personal sus estrategias de creación. Asumió e invocó de manera persistente los postulados, los recursos y las figuras modélicas del movimiento. En pinturas y collages exploraría la contaminación de sentidos e imágenes, las posibilidades de un universo dislocado y la escenificación del absurdo, del sin sentido. A su modo declamaba el apego exaltado a la liberación de los poderes de la imaginación, blasón entonces del espíritu de insurgencia estética y política, de irreverencia e inconformismo. En su obra hallamos el culto a lo espontáneo y al azar, esa causa inconstante, anómala, irreductiblemente múltiple. Paisajes de aguas quietas, barcos sin velas y seres de otros mundos. Aerostatos no identificados y un zeppelin que surcó el cielo de Buenos Aires, un hombre que hacía llover, un mago, un lama. Trotamundos con algo de Nadja, ese avatar simbólico que fue para Breton una criatura quimérica, inspirada y errante. Discordias atávicas entre sueño y vigilia, realidad y ficción, locura y cordura, consciencia e inconsciencia.

Batlle Planas nació en Torroella de Montgrí, España, en 1911, y llegó a Buenos Aires con sus padres: Juan Batlle Miquel y María de los Ángeles Planas Casas en 1913. Nunca regresó a Europa y solo esporádicamente salió de Buenos Aires, para acompañar sus presentaciones en provincias del interior (Tucumán, Córdoba y Santa Fe, entre otras). Mientras tanto, los paisajes, las calles y las costumbres de los catalanes se apilaban en su casa en cuadernos con recortes de diarios y revistas. Su familia habló el catalán como segunda lengua doméstica. Hacia 1934 comenzó a exhibir su obra y al año siguiente participó en el Casal de Cataluña de la muestra *Exposició d'artistes catalans i de nicaga catalana*. Resulta significativo destacar que Batlle es acaso el único de los artistas que introdujo los lenguajes vanguardistas en Buenos Aires que no realizó la peregrinación de rigor. Su vinculación con la comunidad catalana en Buenos Aires y el

1. Jacobo Fijman, Lino Enea Spilimbergo, Xul Solar, Aldo Pellegrini, Antonio Berni, Guillermo De Torre, entre otros.

2. Compartirá con él su primer taller hasta que Planas Casas se radicó definitivamente en Santa Fe, en 1940.



acceso a sus publicaciones fue esencial pero no he hallado documentación que demuestre algún intento de acercamiento al grupo francés. Lo procurarían varios de sus discípulos. El “caso” Batlle Planas se replica en contadísimos ejemplos de quienes, sin haber realizado el viaje iniciático a los centros artísticos de su época, se convertirían en portavoces privilegiados de su prédica.

Batlle Planas fue autodidacta de simpatías anarquistas durante su juventud. Trabajó siempre en forma autónoma y no realizó estudio sistemático alguno en marcos institucionales. Refirió en algunas oportunidades solo algunas clases de dibujo en MEEBA sugeridas por Spilimbergo, las enseñanzas de su tío y la iniciación al zen a través de un ingeniero místico japonés. Ninguna agrupación o movimiento local lo contó entre sus miembros, a excepción de la Asociación Amigos de APA (Asociación Psicoanalítica Argentina).³ Fue amigo de Spilimbergo, de Leónidas Gambartes y de Xul Solar, a quienes admiró profundamente, y respetaba especialmente a Berni, a Miguel Victorica y a Augusto Schiavoni. Hacia el final de su vida su taller llegó a convocar a más de ochenta personas y contaba ya con una cantidad considerable de discípulos devotos. En torno al año 1950 había comenzado a dictar clases de Psicología de la Forma. Estudiaba a los psicólogos alemanes de la Gestalt. Durante los años cincuenta un grupo de discípulos de Batlle se abocó a un surrealismo tardío en el que se destacó especialmente

Juan Batlle Planas, *Figura en el paisaje*, 1946. Tinta, 25,5 x 20,5 cm y 19 x 19,5 cm. Colección Silvia Batlle Planas.

3. En 1936 comenzó a reunirse un grupo de pioneros del psicoanálisis nucleado en torno a Enrique Pichón-Rivière y Arnaldo Rascovsky. Poco después se incorporaron Ernesto Cárcamo, Ángel Garma y Marie Langer. Pichon-Rivière ya había comenzado a trabajar en el Hospicio de las Mercedes y Batlle Planas colaboró un tiempo en el servicio de psiquiatría dirigido por él.

Roberto Aizenberg (1928-1995), a contrapelo de las corrientes en boga en el circuito internacional.

Batlle desplegó en series sucesivas un repertorio de símbolos, motivos y escenarios a partir de los cuales podemos intentar aproximarnos a su cosmovisión. Se sucedían y alternaban en sus clases, escritos y obras, alusiones a Freud, Jung, al budismo, al hinduismo, a Gurdjieff, W. Reich, Merleau-Ponty, al yoga y a la cábala. Las búsquedas y testimonios de Batlle, estimuladas y permeadas por sus indagaciones en los campos del psicoanálisis y la antropología, se inscriben en un conjunto de prácticas culturales contaminadas en sus sentidos y representaciones. Su horizonte de referencias coincidió en gran medida con el panteón surrealista, sin embargo, se acentúan algunas incidencias, especialmente aquellas asociadas al hermetismo. Por otra parte, incorporó fuentes iconográficas que articularía de un modo particular y asoció las postulaciones surrealistas sobre el automatismo al concepto de energía.

Hacia 1934 Batlle Planas se inició en la práctica del método automático y predicó el automatismo convencido del potencial energético del hombre, aún desconocido. Se dejaría llevar por impulsos libres y rítmicos a partir de los cuales generaba “una lluvia de puntos” sobre la superficie de la obra a los que se agregaban luego gran cantidad de líneas pequeñas. Esta trama inicial sería su punto de partida. En una etapa posterior procedía a unir las líneas y los puntos, seleccionaba aquellos trazos que habían concitado su interés y eliminaba el resto. Mencionaba “la voluntad de ritmo con que el grafismo se enriquece, las relaciones de los puntos entre sí y las imágenes que de ellos resultan”.⁴ De esos puntos, “como tachuelas encantadas” se colgarán las imágenes, según la bella expresión de Horacio González.

Esos puntos y líneas introducen o constituyen un espacio onírico y le prestan una provisoriedad alucinada. De esos puntos caprichosos se sostienen (o irrumpen) rostros que parecen lienzos que buscan apoyo [...] sombras, vacíos y rostros como plegarias remedando los jeroglíficos casuales que se forjan cuando un viento desordena objetos o figuras.⁵

A propósito de la sugestión de esa trama inicial, un artículo publicado en 1939 mencionaría:



Juan Batlle Planas, sin título, 1944. Collage, 30 x 23 cm.

⁴. Cfr. J. A. García Martínez, *Batlle Planas y el surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

⁵. Horacio González, texto introductorio del catálogo *Batlle Planas. Energía de la forma*, Buenos Aires, Museo del libro y de la lengua, BNMM, junio de 2013.

Juan Batlle Planas parte siempre de una idea muy simple, expresada en lápiz con una extraordinaria sobriedad. Mediante una honda meditación surgen de ella los diferentes objetos, personas o escenas, a modo de emanaciones de la idea central, que la enriquecen o la completan y cuyas relaciones hay que buscarlas en el mundo del subconsciente agitado por la emoción creadora. El dibujo se convierte así en un campo de experimentación y elaboración continuo.⁶

“Fueron los surrealistas los primeros en darle al automatismo características de sistema”, diría Roberto Aizenberg, un destacado discípulo de Batlle Planas. En sus palabras, el automatismo

está definido como la aparición de la imagen interna con total libertad, sin ningún tipo de preconceptos culturales. André Breton lo concibe como un modo operativo para la escritura. Yo lo defino como un método que permite la recepción de una cierta cantidad de información con el mínimo de interferencia consciente. Cuando hablo de información hablo de la contenida no solo en nosotros, en lo cotidiano, ya que esta información está relacionada en forma múltiple, sincrónica con todo lo que sucede en el universo [...] Una de las virtudes del automatismo, a mi juicio, es que permite un despojamiento de una estructura cristalizada de pensamiento. Permite la expresión de una realidad privada, no evidente. Esto se puede lograr con mayor o menor grado de eficacia y precisión.⁷

Si bien Batlle Planas manifestó durante toda su vida adhesión al surrealismo y dio cuenta de un vasto conocimiento de sus obras y textos programáticos, en su trayectoria se distinguen claramente períodos afines al imaginario surreal en los que practicó sus métodos y estrategias, de otras etapas y series en las que se alejó de sus predios, poco delimitados si los hubo en un movimiento de vanguardia. Desde los inicios de su actividad artística desarrolló varias series en forma simultánea, como las *Radiografías paranoicas*, los collages y la serie *El mensaje*, en las que desplegó una iconografía original inspirada en fuentes variadas e inéditas

6. “Batlle Planas ens parla de l’art surrealista”, *Catalunya*, nro. 103, 1939, pp. 16-17 y 32 (traducción de Jordi Amor). “Los asuntos, una vez resuelto el cuadro, son más bien complejos. Su interpretación —nos dice Batlle Planas— depende casi siempre de las ideas y sentimientos que forman el mundo interior del que contempla la obra y de su estado psicológico en el momento de la contemplación”.

7. Carlos Barbarito, entrevista personal, 1990-1, Archivo Roberto Aizenberg.



en el movimiento de origen francés. Este período surrealista retiene una curiosa actualidad ausente en muchos maestros contemporáneos y su singularidad y valor artístico ameritan un estudio pormenorizado aún pendiente.

En la serie *El mensaje* vemos volúmenes facetados e iridiscentes, globos aerostáticos o zeppelines, embarcaciones y piedras o nubes de morfologías emparentadas a los globos. Batlle se valió para estos paisajes y criaturas de recursos formales del surrealismo y llegó a una síntesis personal que lo distingue de sus referentes europeos como Miró, Tanguy, Dalí, Ernst y Picasso, entre otros, ya que se desmarcó de estos precedentes a pesar de ciertas afinidades. Concibió singulares ecosistemas y seres inconfundibles, luces ultraterrenas y desiertos de luna en los que desplegó un virtuoso manejo técnico. En este conjunto de obras reaparece y muta la nave aerostática y parece contaminar el entorno con



Juan Batlle Planas, *Tribunal de pintores juzgando los elementos de la naturaleza*, 1938.
Témpera, 28,5 x 46 cm.

sus volúmenes poliédricos.⁸ Se reitera la presencia de uno o varios seres que manipulan un instrumental variopinto, que en *Baigorri* (1938), por caso, evoca antenas, cableados o transistores. En forma intermitente y especialmente hacia el final de su vida Batlle destacó el trabajo de los científicos, la magia de los números, el saber de los geómetras. Los portentos técnicos, los prodigios de la máquina, se encuentran en su obra de este modo peculiar con la fascinación por la magia antes mencionada. Los perfiles metálicos, las piezas de rezago, bulones, pernos y mechas mecánicas reaparecen esporádicamente esos años en sus collages y en las *Radiografías paranoicas*.

Para Batlle el arte fue entonces una emanación de origen incierto que provenía de un “más allá” interno. Engendró formas equívocas, presencias difusas y seres de otros mundos durante algunos años. En *El tribunal de pintores juzgando la naturaleza* (1938) tres personajes con una suerte de máscara/visor⁹ en primer plano avanzan con sus reglas ¿dispuestos a medirlo todo? Nos asomamos a una suerte de hábitat no identificado de alta densidad poblacional. El cielo es rosado, sin matices, uniforme. Avanza desde el margen izquierdo un ser aerostático, de cuerpo facetado con forma de abanico que sobrevuela un paisaje de aguas quietas. Reaparecerá durante varios años en su obra, será uno de sus mensajeros, su peculiar especie migratoria. En ocasiones estará dotado de atributos que parecen amplificar sus capacidades perceptivas como orejas/transistores. De pie, con cayado, y enfundado en túnicas de volúmenes poliédricos, será monje, uno de sus “seres vectores”, y eventualmente estará a cargo de *La piedra*.¹⁰ “Estas figuras se han esforzado años y años para imponerse” diría Batlle, “[...] Luego, necesariamente (o si se prefiere: automáticamente) la mano del artista las ha trazado sobre el lienzo, como se traza una firma”.¹¹

Batlle había iniciado su serie de *Radiografías paranoicas* en 1935. Siluetas despojadas de tejidos musculares, calaveras, esqueletos y osamentas en actitudes amenazantes y bufonescas, algunas con vestigios mecánicos, en ocasiones macabras y agrupadas de a tres o de a cinco. En su entorno, horcas, cruces y montículos. La primera obra de la serie fue un grabado en linóleo y luego las continuó en témpera, con cartulinas

8. Retomados magistralmente por Roberto Aizenberg durante los años sesenta en sus *Abstracciones metafísicas* y otras series posteriores.

9. Whitelow ha señalado la cercanía de estos seres con los de Jacques Hérold, caracterizados por cabezas/escafandras.

10. Cfr. Gabriela Francone, *Juan Batlle Planas. Una imagen persistente*, op. cit.

11. Enrique Luis Revol, Galería Feldman, Córdoba, 1964.

recortadas apoyadas sobre el papel, utilizadas como moldes en negativo. Encontró en los inicios de su actividad artística, acaso en la placa radiográfica, el modo de condensar un mensaje que reaparecería de diversas maneras en toda su obra: la posibilidad de poner bajo sospecha la percepción cotidiana.¹² Por otra parte, el título de la serie nos refiere al método empleado por Salvador Dalí a partir de 1929, denominado “Paranoico-crítico”. Dalí propiciaba a través de estados alucinatorios la aprehensión de imágenes que provienen del inconsciente. La paranoia, en tanto delirio de interpretación del mundo y de su yo, es una sistematización perfecta y lúcida conducente a la megalomanía y al delirio de persecución. Propicia interpretaciones delirantes de los fenómenos reales, explica Maurice Nadeau en su *Historia del surrealismo*.¹³ Dalí había anunciado que sería posible contribuir al descrédito total del mundo, de la realidad, a partir de este método, mientras Lacan publicaba su tesis *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*.

Resulta significativo tener en cuenta que el mismo año en que Batlle comienza a participar de exhibiciones colectivas lo hace en el primer salón de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores por la defensa de la cultura (AIAPE). Convergen en esta encrucijada simbólica Planas Casas, Berni, Spilimbergo y Maruja Mallo, entre otros. Varios de ellos también participantes del salón y colaboradores en los primeros números de *Unidad. Por la Defensa de la Cultura*, revista que promovió la expresión del repudio a la dictadura franquista y la barbarie nazi.

El automatismo permitió a Batlle variaciones sobre un imaginario preexistente, es decir que cuando inicia su experimentación con este método sus obras se impregnan de contenidos presentes en las de muchos de sus contemporáneos, que él tramitó a su modo apelando en ocasiones al humor negro para su singular versión surreal, y esto nos obliga a reconsiderar las usuales polarizaciones del campo cultural que se encuentra radicalizado en forma creciente pero que a su vez da cabida a estos escenarios de convergencias.¹⁴

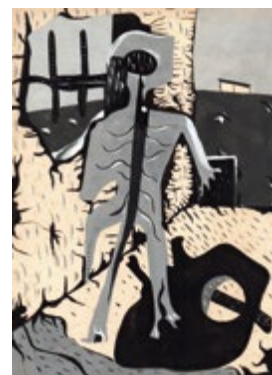
12. Un físico alemán, Wilhelm Conrad Roentgen, descubre los rayos X en forma accidental hacia 1895. Una radiación invisible más penetrante que la ultravioleta. Roentgen llamó a esta forma de radiación electromagnética “rayos X” por su naturaleza desconocida. Estos rayos tienen una gran energía, pueden penetrar a través del cuerpo humano y producir imágenes en una placa de fotografía. Al pasar por estructuras densas como el hueso en la placa aparecen tonos blancos.

13. Cfr. Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Buenos Aires, Santiago Rueda editor, 1948.

14. Desarrollo este tema en el tercer capítulo de mi libro *Argentina surreal. Redes, obras y artistas para una historia posible*, San Martín, UNSAM Edita, 2020.

Casi veinte años después de mi primer libro dedicado a Juan Batlle Planas, específicamente a su obra realizada entre 1936 y 1944, persiste en mí la fascinación y el asombro por muchos de esos trabajos.¹⁵ Sus primeras series, difundidas de un modo exiguo y fragmentario, hoy recobran su impacto visual y parecen dialogar con algunas producciones recientes. Hasta hace poco no contábamos siquiera con reproducciones de muchos de estos trabajos. Las circunstancias que condicionaron su fortuna crítica resultan complejas de abordar. Pronto se cumplirán treinta y cinco años desde la cuarta gran muestra antológica dedicada a su obra,¹⁶ y desde entonces solo ha sido posible ver su producción plástica presentada esporádicamente en muestras colectivas o en colecciones institucionales. *Territorios de diálogo* en el Centro Cultural Recoleta (2006), *El ojo extendido. Huellas en el inconsciente*, en el Museo Fortabat (2014) y *Terapia* en el Malba (2021), por caso, incluyeron algunos de sus trabajos.¹⁷ Por otra parte, en 2013, se realizó *Energía de la forma*, una exhibición dedicada a su desempeño como ilustrador, en el Museo del Libro y de la Lengua. En ninguna de estas ocasiones varias de las obras más valiosas de su producción fueron incluidas, y son aún prácticamente desconocidas tanto para nuestro medio especializado como para el público en general.

El surrealismo consiguió probar su resistencia en obstinados retornos evidentes en muchas producciones artísticas contemporáneas. Infiltrado en tantos lenguajes continúa, como Juan Batlle Planas, interpelándonos. En 1931 diría Ramón Gómez de la Serna: “No habrá quien pueda cerrar la puerta que han abierto los surrealistas, por la que ingresa una luz fúlgida, resplandeciente [...] la verdad es que queda su voz y su lección colgada de las estrellas”.



Juan Batlle Planas, *Radiografía paranoica*, 1939. Témpera, 23 x 16 cm. Colección Silvia Batlle Planas.

15. Repongo en este artículo partes significativas de mis trabajos anteriores sobre el surrealismo.

16. Se han realizado hasta ahora cuatro grandes exhibiciones antológicas en Buenos Aires. La primera, en 1949, en el Instituto de Arte Moderno, con la curaduría de Julio Payró (78 pinturas y dibujos de 1935-1949); la segunda en el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1959, curada por Jorge Romero Brest (106 obras 1936-1959); en 1981 la tercera, en el mismo museo, organizada por la galería Ruth Benzacar (40 óleos, 49 témperas y dibujos), y la cuarta en el Palais de Glace, en 1989, curada por Jorge López Anaya. En 1958 fue invitado a la *XXIX Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia*. El jurado de selección estuvo integrado por Jorge Romero Brest, Julio Payró y Horacio Butler. El envío argentino se completó con la participación de Raquel Forner y Juan Del Prete.

17. En 2005 la Fundación Alón presentó la exhibición *Juan Batlle Planas. Una imagen persistente*. Una muestra acotada de mi curaduría.

Sí, exquisitas señoras.
 Batlle Planas es un mago.
 ¿No veis su rojo sombrero hongo?
 No tiene más que levantarlo, y allí está
 nuestro querido abuelo con su caparazón
 levemente cantábrica y el Rey Momo
 de la selva paraguaya que matamos
 una tarde para analizar los vestigios
 de su orina melodramática.
 Y la magia, que no es negra sino
 levemente azulada, está también en
 vuestros ojos, señoras, y en la angustia
 que os produce vuestro encantador
 paraguas inalámbrico.
 Y esto, os lo digo yo, que he vivido siete
 días después de mi muerte, por simple
 negligencia.

Julio Antonio Llinás

Sí, exquisitas Señoras.

Batlle Planas es un mago.
 ¿No veis su rojo sombrero hongo?
 No tiene más que levantarlo, y allí está
 nuestro querido abuelo con su caparazón
 levemente cantábrica y el Rey Momo
 de la selva paraguaya que matamos
 una tarde para analizar los vestigios
 de su orina melodramática
 y la magia, que no es negra sino
 levemente azulada, está también en
 vuestros ojos, señoras, y en la angustia
 que os produce vuestro encantador
 paraguas inalámbrico.
 Y esto, os lo digo yo, que he vivido siete
 días después de mi muerte, por simple
 negligencia.

Julio Antonio Llinás



Juan Batlle Planas, *La inmensidad*, 1944. Aguada, 14 x 10,5 cm. Firma al dorso. Colección Silvia Batlle Planas.

Lima - Nov - 48

Queridísimo Batlle: Cuando salí para su casa vine al Perú, la lagartija atravesaba por el muro, la mosca en el vidrio, que muere allí. Cosa sabida. Pero, me digo en silencio —quizás ahora Batlle comprenda y no jurará que fui ingrato (lo he sido). No quiero oír su sentencia. No quiero su olvido y vuelvo siempre a verlo, acatado por huesecillos de durazno, por lavanderas que reinan en espumas, por la piedra imán y la marsopa, insectos, pelambres, turros contaminados de prosodia y presas fangosas cubiertos con cascos de caballo errando por un valle de especias hasta descubrir tumbas de tambores y plantas que ensordecen el corazón de los enemigos. Y lo veo como siempre: coronado por la lechuga marina cuyo lamento oxida los hierros, sentado con su maldita baraja en su trono de cumpleaños, a la vista del mundo. “Y aún hay mucho que andar si Dios quiere”, Batlle, pájaro destinado al suplicio. Entonces lo reconozco y lo honro, y quiero mucho a Batlle, Juan el Cruel, bello demonio de ojos solemnes, alma cautiva entre las garras de su horóscopo. Las negras galeras describen un saludo majestuoso alrededor de su cuerpo dormido. Grises padres de familia, con maduras espátulas, recogen joyas que él arroja a los lobos, saludan con felpas sombrías y aún hay mucho que andar si Dios quiere”, toda una cáfila de semidioses inmóviles suspirando a sus pies. Y su lado derecho está emboscado en bellas apariciones de ternura salvaje, en galerías pétreas y niños cuyos andrajos acaban en vagas frases musicales. Su lado de fuego es él mismo. Su lado de espinas un largo sollozo que se traduce en una ventana verde abierta en el día de los muertos. Juan Batlle. Y antaño he adorado su magia, su ilíaco secreto de vaca, sus silbantes agujeros en el muro y una vez llenó mi copa, es cierto, con un pesado líquido ritual, sentado en su pupitre, a su lado su mitad derecha y al otro su revés, los tres juntos y en paz, mientras manejaba sin ruido su tenedor de plumas, comiendo y departiendo con los pobres amigos, “porque aún hay mucho que andar si Dios quiere”.

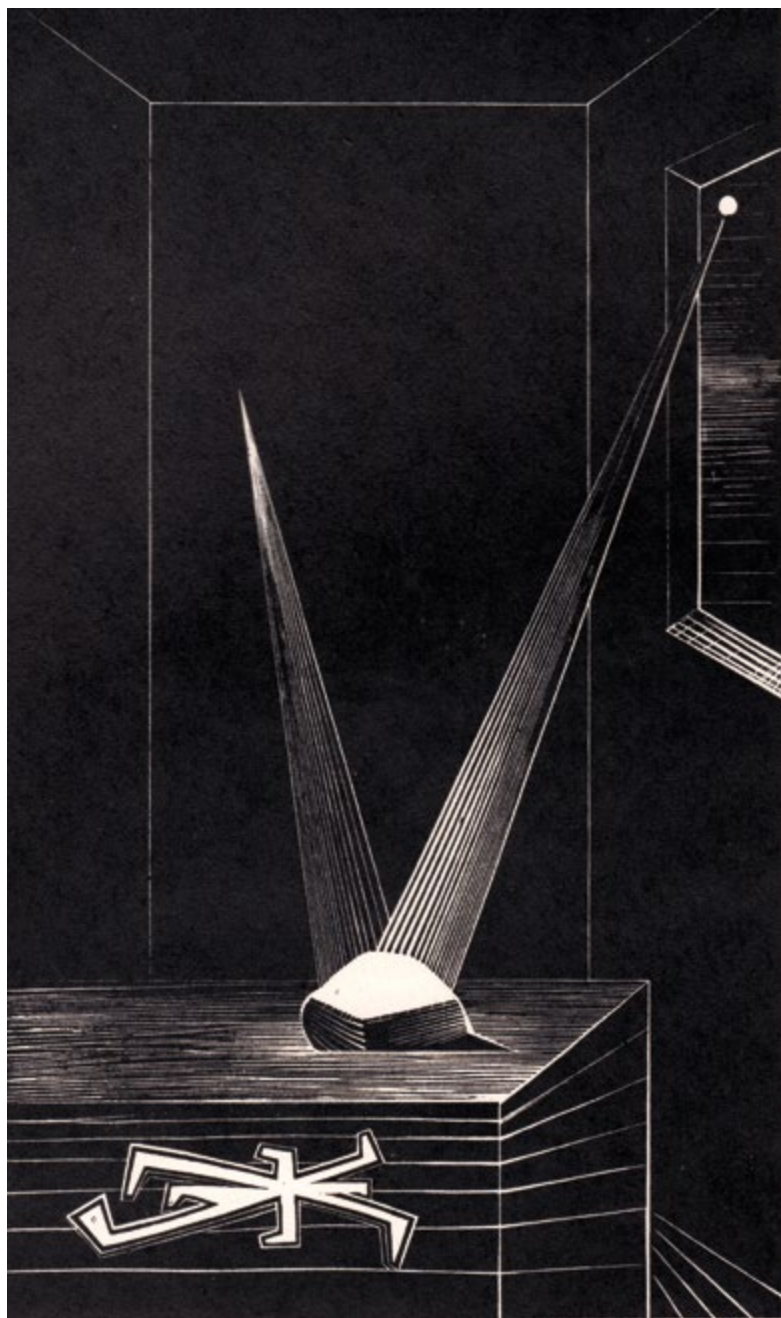
Entonces entró Noica, después de alzar la cortina que colgaba entre las dos habitaciones, avanzando sin prisa hacia su propio nombre sin nacer, ornada con garras de mamíferos, olas secas, ojales y gorriones con capítulos de folletín y rosas polvorientas agitando sobre el tapir su pelo salvaje, sonriendo en la dirección del viento, llena de esferas de plumas, de esferas de lagartos, con las escamas de sus flores pegadas en los labios, envuelta en su remolino de chispas del Ganges donde queman los reyes con fuegos antiguos desenterrados del Invierno, todo en una vasta conjura asestada contra el pecho de Juan. Llamas de campamento le iluminaban los codos, dándole ese aire tan puro de ladrones de Navidad cuando escarban en el bolsón y hurgan entre pequeñas calaveras de ratas, piezas perdidas de relojes y trocitos de felpa y “aún hay mucho que andar, si Dios quiere”. Luego todo volvió a caer en su silencio y yo me he perdido como un perro, muy lejos, detrás de mi sombra: perro perdido.

Quizás conservo recuerdos melancólicos, tesoros errantes. El rostro de Batlle con sus extraños ojos, su ciencia y su mascarilla de seda tenebrosa para descender a la región de los lagos, como esos que se marchan y han dejado un polvillo de mariposa en las cosas que tocaron antes de partir. Porque él vagabundeó en ese páramo, un plato

terráqueo sosteniendo sus hierbas calcinadas en el más abrupto collar de la semana. Allí fíltrose con sus mecanismos hasta que alzó la férrea cáscara del espejo y ahí estaban las grutas ancianas que tejen a la sombra del agua, tejen sus muertos, en pieles podridas “porque hay mucho que andar, si Dios quiere”, un tejido de pescador que esparce su red de aguas. Luego Batlle volvió la cabeza y abrió de par en par su estilo familiar de cartas de la infancia, saliendo del lago, con ese color amarillento de retrato sin parientes en el álbum, de baúl del F.C.O junto a la campánula de la barrera, de cuando era feliz en el bosque. Pero la verdad, Batlle, la verdad, lo extraño, sinceramente, y vuelvo a ver cosas que Ud. me mostró y adivino otras que no he visto pero que son tuyas, porque hay en mí todo un mundo que Ud. ha suscitado, seres a quienes trato y hasta con quienes lloro a veces, o que a veces consuelan, pero misteriosas criaturas que lo obedecen y que ya de algún modo pertenecen un poco a mi corazón, siento que me iluminan con una profunda claridad, que están incorporadas a mi vida, como esos seres que uno ha querido y tratado mucho. Y detengo la vieja magia automática para poder decirle, de este lado, cómo la representación de su voluntad, de su pasión, de su poder creativo y su firmeza en la vida es para mí una especie de secreta fuerza, que no me dejará caer nunca del todo, y que me ha enriquecido, me ha fortificado en lo mejor de mí mismo y es una de las cosas más hermosas que tengo a través de tantas tristes, crueles o estúpidas cosas como las que llenan mis días. Y sé que de cualquier modo, aunque nunca volviera a verlo, esté cerca o lejos, una comunicación muy intensa y viva me unirá a su espíritu, de una manera perdurable, y esa certidumbre es la que me hace fraternizar con Ud. y admirarlo y me da fe, pues por mí mismo, por lo que siento, adivino la realidad de una fraternidad superior entre los hombres, y que los poetas y artistas como Ud. la despiertan. Carezco de noticias de Buenos Aires. Pero estoy acosado y derrotado por mi peor enemigo: yo mismo.

No sé. “Aún hay mucho que andar, si Dios quiere”. Y Espeche desenfundó sus largas manos apócrifas trazando en el aire los signos del sello de Salomón, un conjuro convincente de dedos hilados por astutas frases, un caballero digital llevando al compás a lo largo de su trato, hasta cerrar el trato, mientras modela graciosamente su artimaña en el vacío, con su afelpado ademán que engendra el as de copas. Adiós Batlle, en su reino, la gran casa de roca y helechos mendigando a la luz de la luna, había allí planetas, allí escuchó su sentencia y sentose a la mesa de piedra, como un dolmen, mansión de tumbas, mansión de dólmenes muertos, el canto de un lugar sumergido con pesados y roncacos paños podridos por el aliento del mar, y la lámpara de cuerno pendiendo del muro. Adiós Batlle. Uno puede permanecer siglos al amparo de esos goznes. Adiós Batlle. Un largo saludo a su hermano y también en nombre mío salude a su señora y no mire demasiado severamente a este maldito pájaro que le profesa la más sincera admiración y alguna vez quisiera merecer su recuerdo. Adiós Batlle, adiós Batlle, desearía poder explicarle muchas cosas, y uno acaba por despreciarse a sí mismo, como ahora. Adiós Batlle, todo un coro de cosas peligrosas y bellas lo rodee. Lo abraza

Enrique



Juan Batlle Planas, sin título, 1947. Grabado, 29 x 12 cm. Colección Silvia Batlle Planas.



Juan Batlle Planas, sin título, 1939. Collage, 31 x 23,5 cm. Colección Silvia Batlle Planas.

SI EL UNIVERSO
ES EL LUJO DE DIOS
LA POESIA
ES EL LUJO DEL HOMBRE



Después de muchos días de ausencia quiero
volver a corromper el mundo.

LA EDITORIAL ARGONAUTA: SOBRE UNA GENEALOGÍA HETEROGÉNEA

VERÓNICA STEDILE LUNA

La historia del surrealismo en Argentina es una historia hecha de destiempos, desencuentros y tropiezos. Forjado entre traducciones que no llegaron fácilmente a destino editorial y grupos que, como el de la revista *QUE* en 1928, anudaron amistad con deseo de experimentación, pero tuvieron resonancias literarias acotadas entre sus contemporáneos, el surrealismo parece haber arribado al Río de La Plata cuando nadie lo esperaba, y florecido cuando solo se remitía a él en tanto historia. Si algo caracterizó su desembarco fue que se lo diera por muerto, sin que hubiera encarnado por completo. Tal vez esa es la potente paradoja que, de París al mundo, prevalece en la imagen del “cadáver” que lo funda: el cadáver de Anatole France sobre el que se alza la revuelta del *Primer manifiesto* en 1924, y el cadáver de las infinitas rupturas, el que Georges Bataille echa encima de un André Breton coronado de espinas, cinco años más tarde, en 1929. Con semejante imagen fundacional, no es



André Breton, *Los manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965. Ilustración de tapa de Juan Andralis y traducción de Aldo Pellegrini.



André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2001. Traducción de Aldo Pellegrini.

extraño que su periplo histórico tenga la forma del retorno, más que de una flecha lanzada a toda velocidad lejos de su tiempo. Tal vez incluso esa potente paradoja sea la que lo ha vuelto ineludible, presente como un síntoma en los momentos más ricos de la historia artístico-literaria en nuestro país.

La editorial Argonauta, creada inicialmente por Aldo Pellegrini en los años cuarenta y retomada por su hijo Mario Pellegrini en Barcelona treinta años más tarde, puede leerse como parte de la configuración de esa temporalidad enrevesada. La forma del tiempo que define el tipo de proyecto que es Argonauta resulta coextensiva a los periplos que las expresiones del surrealismo tuvieron en Argentina. Si armáramos una línea de tiempo que mostrara momentos de traducción de obras de corte surrealista, creación de editoriales que las acogieron, publicación y reediciones, veríamos saltos, discontinuidades y tiempos con compases diferentes que sin embargo anudan los procesos creativos de artistas y escritores afines al surrealismo local.

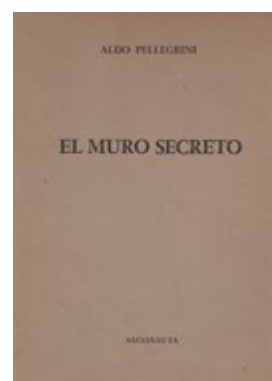
En el prólogo a la primera edición de los *Manifiestos* en Argentina, que lleva por autor a André Breton, Aldo Pellegrini dice:

Después de más de cuarenta años de la publicación del *Primer manifiesto del surrealismo* aparece por primera vez en español la serie de manifiestos surrealistas que constituyen la clave de un movimiento artístico e ideológico de importancia excepcional. La presente traducción de los dos primeros manifiestos fue realizada hace más de treinta años, y fracasó siempre en las distintas tentativas de publicación.

Se trata de la edición que, en la colección Ensayos Nueva Serie de 1965, fue realizada por Nueva Visión. El diseño de tapa es de Juan Andralis; la traducción y las notas, así como también el prólogo, fueron hechos por Pellegrini. Junto con Andralis, Mario Pellegrini fundaría a fines de los años sesenta la editorial Insurrexit, que se interrumpe poco después por la dictadura cívico-militar y el exilio. Ya en Barcelona, Pellegrini hijo retoma la actividad editorial, recuperando el nombre “Argonauta”, y da curso a la editorial más representativa del pensamiento y la estética surrealista en Argentina. Así, *Manifiestos del surrealismo* será publicado nuevamente en 1992, ahora bajo el sello Argonauta, en una edición que incluye el texto de contratapa de 1965.

Estos avatares de circulación de los *Manifiestos* exponen algo importante sobre los periplos heterogéneos de Argonauta, ya que, bien mirada, esa edición de 1992 —que resulta ser la primera en el catálogo de Mario Pellegrini— se produce cuando su propio traductor había creado ya casi cincuenta años atrás la editorial con el mismo nombre, cuyo fondo editorial sería retomado en el proyecto de la segunda época. Tal movimiento hecho de pliegues habla tanto del surrealismo en Argentina como de la conformación del sello Argonauta, que, por si hicieran falta remisiones transtemporales, lleva el nombre de una experiencia editorial anarquista de los años veinte donde se publicaron los primeros tex-

editorial argonauta		
obras de interés para el artista moderno		
W. Köhler: Psicología de la forma		\$ 16.—
Emile Borel: El Azar		\$ 9.50
Robert Goffin: Historia del Jazz		\$ 15.—
André Gide: Las Cuevas del Vaticano		\$ 5.50
Hermann Hesse: Peter Camenzind		\$ 8.—
Guillaume Apollinaire: El Heresiarca y Cia.		\$ 6.—
Marcel Schwob: El Libro de Monelle		\$ 3.50
R. Aldington: Todos los hombres son enemigos		\$ 13.60
Walt Whitman: Días ejemplares de América		\$ 7.—
Edith Sitwell: La reina Victoria		\$ 10.—
Teatro francés contemporáneo (2 tomos)		\$ 30.—
Se envía contra reembolso		
Brasil 1766 Buenos Aires		



tos de Emma Goldman y la primera versión de *El movimiento anarquista en la Argentina* (1930), de Diego Abad de Santillán. Por último, no es completamente posible señalar la fecha exacta de inicio de Argonauta, ya que los primeros catálogos anunciados a modo de publicidad son de 1948, pero algunos de sus títulos principales, como *El libro de Monelle*, de Marcel Schwob, tienen colofón de 1945.

En segundo lugar, y como seguiremos explorando, la historia de la editorial Argonauta da cuenta de una enorme cantidad de cruces y vínculos con genealogías poético-artísticas diversas, que contravienen la ortodoxia que la historiografía suele señalar cuando se refiere a Aldo Pellegrini y el surrealismo argentino. Si tomamos muchos de los libros que están disponibles actualmente en el catálogo de la editorial, se abren una serie de conexiones y redes de editores, traductores, curadores, que involucran algunos de los proyectos más interesantes de los años sesenta, como Ediciones Nueva Visión, Boa Ediciones, Ediciones Culturales Argentinas, Compañía Fabril Editora y Muchnik Editores, en los cuales las expresiones vinculadas al surrealismo estuvieron conectadas con otros estilos, ritmos y filiaciones poéticas.

Catálogo de la editorial Argonauta publicado en *Ciclo*, año 2, nro. 2, marzo-abril de 1949.

Aldo Pellegrini, *Distribución del silencio*, Buenos Aires, Argonauta, 1966.

Aldo Pellegrini, *El muro secreto*, Buenos Aires, Argonauta, 1949.



Aldo Pellegrini, *La conquista de lo maravilloso*, Buenos Aires, Argonauta, 2017.



Julio Llinás, *De las aves que vuelan*, Buenos Aires, Argonauta, 2008.

Veinte años después de que finalizara la experiencia de la primera publicación surrealista en Argentina, con el cierre de la revista *QUE* (1928-1930), algunos de sus integrantes —Aldo Pellegrini, David Sussman y Elías Piterbarg— deciden armar otra revista. La pregunta abierta en el título de la publicación pionera encontraba ahora una respuesta diferida: *Ciclo* (1948-1949). Con esa figura que apela al retorno, los viejos amigos que en los años veinte publicaban con seudónimos sus experimentos automáticos deciden reemprender la aventura editorial. Pero ya no se trataría de hacer circular escrituras de corte surrealista sino de un proyecto de intervención cultural más amplio, ya que poco antes Pellegrini había dado inicio a la editorial Argonauta, publicitada por la revista *Ciclo*. Ambos proyectos coinciden en la búsqueda por armar un universo de interlocutores y tradiciones donde se privilegia la conformación de una biblioteca sobre “arte moderno”, y no solo surrealismo, y donde se intenta enfatizar la importancia del discurso de la crítica.

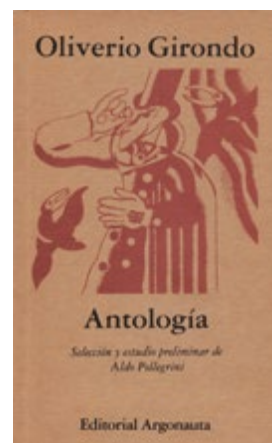
Con el subtítulo “Arte, literatura, pensamiento modernos”, *Ciclo* se mostraba resistente a nociones como las de realismo y representación, pero hacía convivir experiencias con rastros figurativos como el surrealismo, con teorías del arte concreto, que buscaban la reducción máxima de las huellas subjetivas. Es en el primer número de la revista *Ciclo* donde tenemos noticia de los títulos que publica la editorial Argonauta, divididos según el criterio de idioma, entre libros en francés y en español, con veintiséis y dieciséis títulos respectivamente.¹ *Tropique du Cancer*, *Printemps noir*, *Le Colosse de Maroussi*, de Henry Miller, son los primeros que se consignan en la publicidad del catálogo. Esto resulta significativo si consideramos que la revista incluía, en versión traducida al español por el mismo Pellegrini, algunos fragmentos de *Trópico de Capricornio* y

1. En francés: Henry Miller, *Tropique du Cancer*, *Printemps noir* y *Le Colosse de Maroussi*; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme I e Histoire du surréalisme II*; Julien Gracq, André Breton, *Le roi pêcheur* y *Le Château d'Argol*; Paul Éluard, *Le livre ouvert* y *Chaix de poems*; Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, *Situations*, *Les Chemins de la liberté I*, *Les Chemins de la liberté II* y *L'imagination*; Albert Camus, *La peste*, *L'Étranger* y *Caligule*; Simone de Beauvoir, *L'Existentialisme*, *Morale de l'ambiguïté* y *Tous les hommes sont mortels*; Jean Paulhan, *De la paille et du grain*; Jules Supervielle, *Le Petit bois*; André Gide, *La symphonie pastorale* y *La porte étroite*; Antonin Artaud, *Van Gogh*. En español: Guillaume Apollinaire, *Heresiarca* y *Cía.*; Marcel Schwob, *El libro de Monelle*; Gustav Meyrink, *El dominico blanco*; Frederic Prokosch, *La edad del trueno*; Otto Flake, *El marqués de Sade*; Jean Mistler, *Vida de Hoffmann*; André Gide, *Las cuevas del Vaticano*; C. F. Ramuz, *El espanto en la montaña*; Arnold Zweig, *Claudia*; Richard Aldington, *Todos los hombres son enemigos*; Hermann Hesse, *Demian*, *Siddharta* y *La ruta interior*; Wolfgang Köhler, *Psicología de la Forma*; Pierre Mabilie, *Arquitectura del hombre*. Teatro francés contemporáneo: Lenormand, Cocteau, J. J. Bernard, Claudel, Giraudoux, Pellerin, Vildrac, Peyret-Chappuis, Anhoull, Serment y J. Romains.

la primera traducción en Argentina de Georges Bataille, con el ensayo “La moral de Henry Miller”, publicado dos años antes en el número inaugural de la revista *Critique* que Bataille dirigiría hasta su muerte en 1962. El escritor francés estaba lejos de ser alguien claramente identificado con el movimiento surrealista en Francia; al mismo tiempo, yendo contra un cierto consenso de época que, tras 1945, tuvo a las vanguardias por flanco crítico, el propio Bataille se mostró reticente a sentenciar su fracaso. No obstante, lo que importa señalar es que la publicación de autores como Miller o Bataille daba cuenta de un interés por establecer ciertas coordenadas de discusión —la dimensión “moral” en la cultura, la ideología del progreso, la concepción del tiempo ligada a la soberanía del “instante” más que al compromiso con el futuro— que, si bien enlazaban con aspectos nodales del surrealismo, también los rebasaban, e introducían aspectos novedosos, como la desconfianza al humanismo que se percibe en las imágenes de Miller y la noción de “materia” propuesta por Bataille.

También en el marco de una serie de intervenciones vinculadas con la práctica editorial, Aldo Pellegrini hace su propia elaboración de esos problemas, donde busca asentar una visión del surrealismo como fusión de los contrarios y experiencia purificadora de lo que oprime a los espíritus. Así lo demuestra el ensayo “Lo erótico como sagrado”, publicado inicialmente como estudio preliminar a *Pornografía y obscenidad* de Miller y Lawrence, en Nueva Visión (1965), y luego como parte de un libro conjunto con los autores que lleva por título *Lo erótico como sagrado. Pornografía y obscenidad*, en Argonauta (2013). Lo que se revela al leer la conexión entre estos ensayos y libros publicados por Argonauta o la revista *Ciclo*, es el carácter heterogéneo y tanto más potente del proyecto editorial, por cuanto muchos de sus efectos no han coincidido necesariamente con las declaraciones más programáticas por parte de Aldo Pellegrini u otros surrealistas como Enrique Molina.

El segundo autor que figura en el catálogo de Argonauta, según leemos la publicidad en el primer número de *Ciclo*, es Maurice Nadeau y sus dos volúmenes de *Histoire du surréalisme*, cuya traducción al español había sido publicada por la editorial Santiago Rueda ese mismo año en Buenos Aires. La relación Nadeau-Miller puede permitirnos cifrar otro de los puntos de interés del catálogo de Argonauta en relación con los modos de concebir el surrealismo por parte de Aldo Pellegrini y el grupo QUE. Ya que, si bien Nadeau mantenía con Miller un vínculo de amistad —como puede leerse en su correspondencia— afianzado en el propósito de Nadeau de publicar al norteamericano a pesar de las censuras recibidas en Estados Unidos, para lo cual conformó un “comité de défense”, no sería incluido en la *Histoire du surréalisme*. Ese tipo de afinidades, que no recalán precisamente en la conformación de un sentido clasificatorio de escritores surrealistas, constituye uno de los puntos centrales a través de los cuales leer el itinerario de la editorial. Así, por ejemplo, *Le livre ouvert* y *Chaix de poems*, de Paul Éluard, conviven con *Baudelaire*, *Situations*, *Les Chemins de la liberté I*, *Les Chemins de la liberté II* y *L’imagination*, de Jean-Paul Sartre, quien para 1948 había expresado su manifiesta desconfianza hacia el surrealismo en *Qué es la literatura*.



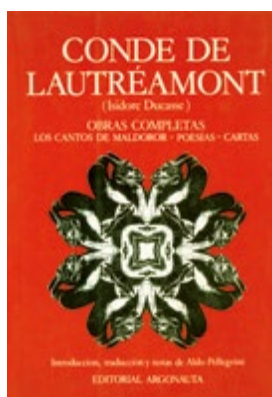
Oliverio Gironde, *Antología*, Buenos Aires, Argonauta, 2005. Selección y estudio preliminar de Aldo Pellegrini.



Francisco Madariaga, *País garza real*, Buenos Aires, Argonauta, 1997.



Celia Gourinski, *Inocencia feroz*, Buenos Aires, Argonauta, 1999. Con dibujos de Enrique Molina.

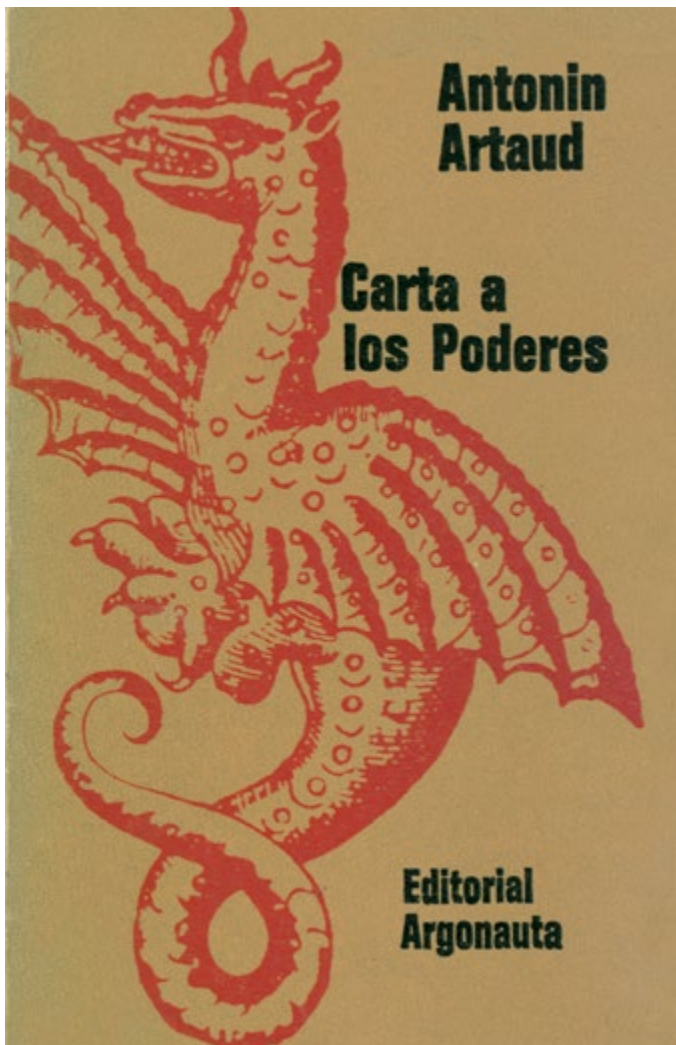


Conde de Lautréamont, *Obras completas: los cantos de Maldoror, poesías, cartas*, Buenos Aires, Argonauta, 1978. Traducción de Aldo Pellegrini.

En el segundo número de *Ciclo* (1949), el modo en que se presenta la publicidad de Argonauta constata el desplazamiento desde el surrealismo como afirmación de una poética y cosmovisión hacia un problema crítico más amplio. A página entera leemos: “editorial argonauta. obras de interés para el artista moderno”, y los siguientes títulos anunciados: *Psicología de la forma*, de W. Köhler; *El azar*, de Emile Borel; *Historia del jazz*, de Robert Gaffin; *Las cuevas del Vaticano*, de André Gide; *Peter Camenzind*, de Hermann Hesse; *El Heresiarca y Cía.*, de Guillaume Apollinaire; *El libro de Monelle*, de Marcel Schwob; *Todos los hombres son enemigos*, de R. Aldington; *Días ejemplares de América*, de Walt Whitman; *La reina Victoria*, de Edith Sitwell; y los dos tomos del *Teatro francés contemporáneo*. La distinción entre libros en francés y en español ha desaparecido y la publicidad da a entender que estos son los títulos actuales disponibles a la venta.

Sin embargo, recién cuando Mario Pellegrini decide recuperar la experiencia editorial de su padre y fusionarla con su propio proyecto Insurrexit, Argonauta conquista una narrativa que mira hacia su propia historia y permite ver las operaciones de conformación de una tradición para el surrealismo en Argentina. Así, por ejemplo, es insoslayable la reedición de *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont, con notas, prólogo y traducción de Aldo Pellegrini, que habían sido publicados antes por la editorial de la revista *Boa*, conformada en los años sesenta por poetas afines al surrealismo; o la recuperación de Guillaume Apollinaire, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Marcel Schwob o Allen Ginsberg, cuyos textos funcionan también como creadores de condición de lectura para poetas argentinos contemporáneos publicados por la editorial: el mismo Pellegrini, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Julio Llinás, Miguel Ángel Bustos, Ricardo Zelarayán, Rodolfo Alonso.

La historia de la editorial Argonauta, si pudiéramos desplegarla con imágenes del tiempo, es el derrotero heterogéneo de una búsqueda por pensar el surrealismo en Argentina, una búsqueda por pensar conjunciones, retornos, reenvíos entre poéticas y temporalidades que se encuentran en ese catálogo. Tal vez un catálogo editorial que siempre se nos aparece en su dimensión espacial, expandido sobre una mesa, sobre un escritorio, sea esa virtuosa *mesa de disección* del encuentro fortuito entre épocas y gramáticas que nos legan, en conjunto, la singularidad de su diferencia.



Antonin Artaud, *Carta a los poderes*, Buenos Aires, Argonauta, 1988. Compilación y notas de Juan Andralis y Mario Pellegrini.

Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno*, Buenos Aires, Argonauta, 2003. Traducción de Enrique Molina y Oliverio Gironde.

Antonin Artaud, *Heliogábalo: o el anarquista coronado*, Buenos Aires, Argonauta, 2013.

Marqués de Sade, *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, Buenos Aires, Insurrexit, 1964.





Andralis y los caminos del surrealismo

Una de las figuras más singulares del surrealismo argentino es la de Juan Andralis. Su vida no puede pensarse como trayectoria que va de un punto a otro, linealmente, sino más bien como camino de exploración desplegado en distintas direcciones. Sus datos biográficos así lo revelan. Andralis nació en 1928 en El Pireo, Grecia, y llegó a la Argentina a los 5 años. Durante su infancia en el barrio del Abasto, al visitar una imprenta a la que se había metido por curiosidad, se despertó en él el deseo de hacer libros y la fascinación por la tipografía. En la adolescencia, se dedicaba a crear y diseñar los libros escritos a mano por sus amigos. Leía muchas cosas, y también pintaba: estudió en la Escuela de Bellas Artes, pero fue el encuentro con la obra de Batlle Planas lo que lo marcó para siempre. En una entrevista de los años noventa, le contaba al periodista Esteban Peicovich:

Y andaba por los caminos del surrealismo. ¿Por qué? No sé contestarlo. ¿Por qué razón? ¿Cómo fue exactamente? Yo ingresé en

el taller de Batlle Planas, como he dicho, porque asistí a una exposición en una galería de la calle Florida (por aquella época, era un paseo obligado ir a la calle Florida) y había una exposición de Batlle Planas que se llamaba *Los mecanismos del número*, que constituyó uno de los grandes momentos de mi vida. Me perturbó tanto, me movilizó de una manera tan impresionante, que le dije al galerista que quería conocer al pintor. Me lo presentó y en el acto le dije a Batlle Planas que quería estudiar con él (yo ya estaba en la Escuela de Bellas Artes, pero me retiré).

El vínculo con Batlle Planas, sumado a las lecturas que hacía en la época (*Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, de Juan Larrea, y *Tótem y tabú*, de Sigmund Freud, libro al que se volcó por indicación de su maestro) influyeron en su concepción del arte y lo animaron a viajar a París.

En Francia se dedicó a la pintura y a leer libros sobre alquimia en la Biblioteca Nacional. Por intermedio

de Wifredo Lam, a quien había conocido en un café, entró en contacto con el grupo surrealista de André Breton. Años después, diría que la primera pregunta que le hizo Breton fue sobre Borges y que, al mostrarle sus cuadros y decirle su edad, el francés le contestó que “Gauguin a los 40 años se hubiera sentido feliz de pintar cosas así”. Invitado por el propio Breton, participó en exposiciones colectivas en las que compartió espacio con artistas como Giorgio de Chirico, Joan Miró y Marcel Duchamp, a quien admiró especialmente. Testimonio de esos tiempos es una fotografía de 1953 en el Café de la Place Blanche, una de las últimas tomadas al grupo surrealista en su conjunto, en la que Andralis está, en segunda fila, junto a Man Ray, Max Ernst, Alberto Giacometti, André y Elisa Breton, Benjamin Péret y Wifredo Lam, entre otros.

Pero Andralis abandonó la pintura. Luego de una experiencia paranormal (una noche en la que tuvo visiones y escuchó voces), decidió nunca más volver a pintar. En los años que siguieron, profundizó en su formación tipográfica, esa disciplina que lo había deslumbrado en la infancia: trabajó en la fundidora Deberny & Peignot y en el estudio de Cassandre, el célebre cartelista de los años veinte, ahora convertido en diseñador gráfico. En algunas ocasiones, interrumpió su estancia en París. Una vez, para hacer un viaje a Grecia en el que visitó el Monte Athos y recorrió diferentes monasterios del cristianismo ortodoxo; otra, para realizar un retiro budista en la ciudad de Grenoble.

A mediados de la década del sesenta, Andralis regresó a la Argentina y se incorporó al departamento de diseño del Instituto Di Tella. Paralelamente, creó junto a Mario Pellegrini Ediciones Insurrexit, en donde aparecieron el *Diálogo entre un sacerdote y un moribundo*, del Marqués de Sade, y *Carta a los poderes*, de Antonin Artaud, entre otros títulos dedicados a recuperar textos de diferentes precursores del surrealismo. (Respecto a su reverencia por la obra de Artaud, basta una imagen: su único equipaje de mano, al volver al país, fueron los discos originales de la obra radiofónica “Para terminar con el juicio de dios”). En 1968, de nuevo en el barrio del Abasto, fundó El Archibrazo, espacio que funcionó como taller, imprenta artesanal, editorial y sala de exposiciones. En este proyecto parecen haber confluido muchos de sus intereses: el surrealismo, la tipografía, el diseño y la edición de libros. “Archibrazo” era una palabra que Andralis había tomado de un elemento presen-



Juan Andralis, sin títulos, s. a. Tintas sobre papel. Archivo Pablo Infantidis.

te en varios ensayos de Charles Fourier, “L’Archibras”, especie de quinta extremidad prensil de la que los hombres se dotarían luego de largos períodos evolutivos. Las ideas cooperativistas de Fourier, así como sus críticas a los procesos de industrialización moderna, animaron el espíritu de este espacio.

De todos los libros publicados por El Archibrazo, hay uno que llama la atención. Se trata de *El congreso* (1971), el cuento más extenso de Borges, quien quiso presenciar la impresión de los últimos pliegos de su libro. La escena es interesante, y hasta tierna: Borges, que tenía una aversión concluyente por el surrealismo (había afirmado, entre otras cosas, que “el surrealismo, valga lo que valga en la teoría, impide en la práctica la producción de obras legibles”), de pie al lado de Andralis, antiguo compañero de Breton.

Enemigo de la idea de autor, Andralis propició una idea colaborativa del conocimiento. En sus palabras, el surrealismo significaba “tener un pie apoyado en el sueño y el otro pie en el asfalto”. Su ética pareció ser la de aquel que, como querían los surrealistas, hizo que el arte no se distinguiera de la vida.









El sueño como collage

Bajo el seudónimo Richard Rest, el sociólogo argentino Gino Germani y el psicólogo Enrique Butelman, directores de *Idilio. Una Revista Juvenil y Femenina*, editada entre los años 1948 y 1951, crearon una curiosa sección llamada “El psicoanálisis te ayudará”, suerte de consultorio sentimental que consistía en la interpretación de los sueños que las mismas lectoras enviaban por carta a la redacción ubicada en la calle Piedras 113 de la Ciudad de Buenos Aires.

La publicación, que formaba parte del combo de revistas del famoso sello Abril creado por el empresario italiano César Civita, rápidamente pasó a ser sinónimo de vanguardia porque, además de la innovadora columna con que se abría cada edición, se incursionó en la fotonovela y en las historietas dibujadas a partir de fotografías, experiencias gráficas que recién comenzaban a ser populares en las publicaciones periódicas argentinas.

Como fundamento para el análisis de los sueños de las lectoras y los lectores —son los años en que comienza a asentarse el psicoanálisis en Argentina—, se sostiene en el primer número de la revista de octubre de 1948: “La felicidad en el amor, el éxito en el trabajo, la alegría y el afecto en la familia y en la amistad, es decir, el fracaso o el éxito en la vida dependen sobre todo de nosotros mismos, de nuestro carácter. [...] El



◀ “Los sueños de obstáculos”, *Idilio*, año 2, nro. 21, 12 de abril de 1949.

Idilio, año 2, nro. 11, 4 de enero de 1949.



"Los sueños de desastres cósmicos", *Idilio*, año 3, nro. 61, 17 de enero de 1950.

psicoanálisis nos brinda el camino para conocernos a nosotros mismos, para descubrir aquellos complejos que, ocultos en lo más profundo de nuestras almas, son la verdadera causa de nuestra infelicidad. En esta sección queremos poner a su alcance, en la medida en que lo permita el medio empleado, la ayuda que el psicoanálisis puede proporcionarles para resolver sus problemas".

Además del ingenio y las peripecias para argumentar respuestas a las consultas (en general, de tipo amoroso), la revista incorporó, acaso buscando ilustrar la sección, un recuadro donde se representaba gráficamente uno de los sueños de los lectores. Esa tarea le fue encomendada a la fotógrafa alemana Grete Stern, que había llegado al país tras su relación con el fotógrafo argentino Horacio Coppola. Stern, vinculada a la escuela Bauhaus de Dessau, exploró y profundizó en la técnica del fotomontaje realizando casi ciento cincuenta composiciones a partir de la lectura e interpretación de los sueños de mujeres y hombres. La elección del fotomontaje como instrumento para convertir en imágenes las fantasías y miedos de las lectoras está ligada a la idea del collage, experiencia de búsqueda creativa que primero impulsó el dadaísmo y luego levantó el surrealismo como un camino posible a la revelación inconsciente (condensación y yuxtaposición son ejes de la creación surrealista), sobre todo a partir de los ensayos de Louis Aragon, quien había afirmado que la única manera de combatir el tedio en el arte —cada vez más industrializado, cada vez más seriado y repetitivo— era trabajar con "el lenguaje de la confección", es decir, ser consciente del lenguaje que habla cada objeto. Eso hizo Stern al experimentar con la fotografía y proponer ensayos con procedimientos y técnicas de revelado. Sus imágenes impactantes, casi sueños posterizados, están centradas en tres ejes: la cuestión de género, los movimientos del sueño y el poder de lectura del psicoanálisis. Stern, a partir de la voz escrita de muchas mujeres, reveló la trama de la opresión social femenina, convirtiéndose así en una de las primeras artistas en abordar esa cuestión en Latinoamérica. Estas imágenes, de producción semanal, luego fueron rescatadas y formaron parte de numerosas exposiciones en Argentina y Europa, y hoy son estampas inequívocas del poder de la creación surrealista.



“Los sueños de triunfo y dominación”, *Idilio*, año 2, nro. 31, 21 de junio de 1949.





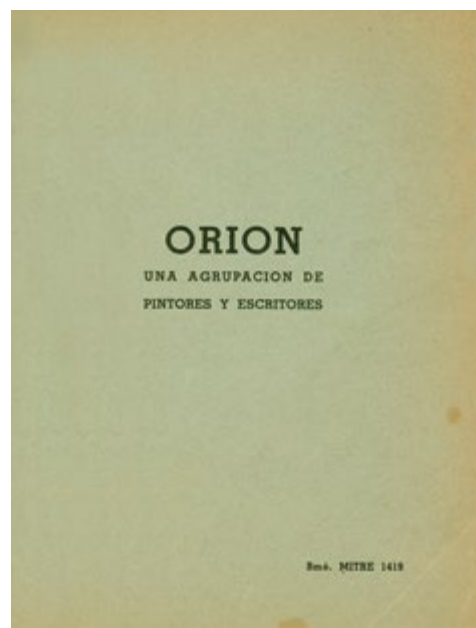
II EXPOSICION
PLASTICA - LITERARIA

AMIGOS DEL ARTE
FLORIDA 659
MCMXL

La plástica supersensible del Grupo Orión

La mención al Grupo Orión es referencia obligada al momento de intentar trazar una genealogía del desarrollo del surrealismo en Argentina. Aunque su adscripción al movimiento no estuvo exenta de polémicas, ese era el espíritu que los animaba. El surrealismo no constituyó para ellos un programa a seguir, sino el sustrato natural sobre el que fundaron su propia creación. En palabras de uno de sus integrantes, el escritor Juan Aschero, Orión fue “un conjunto heterogéneo de fuerzas, orientado por una visión unitiva [...] ORIÓN no está definitivamente constituido. No lo estará nunca”. Se desprende de allí lo que se verifica repasando todos los textos y obras del grupo: para la época de su aparición, la idea del arte como una sucesión cerrada de “ismos” ya no representaba una preocupación.

En octubre de 1939, en el Salón Pini, se realizó la primera de las dos exposiciones que presentaron. Fueron de la partida los pintores Luis Barragán, Leopoldo Presas, Antonio Miceli, Bruno Venier, Orlando Pierri, Alberto Altalef, Ideal Sánchez, Vicente



Grupo Orión, *Catálogo de la II Exposición Plástica-Literaria*, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1940. Colección Tomás Grondona.

Forte y Juan Fuentes, junto a los escritores Juan F. Aschero, Rodolfo Alegre y Ernesto Benito Rodríguez, uno de los principales portavoces literarios del grupo. La segunda presentación, titulada *II Exposición Plástica-Literaria*, se llevó a cabo un año después, en la Asociación Amigos del Arte. A los expositores del año anterior se sumó el nombre del escultor Julio Sartor y se quitó el de los pintores Leopoldo Presas y Alberto Altalef y el del escritor Rodolfo Alegre.

Los catálogos de ambas muestras, raras piezas de coleccionista, presentan un formato similar, con breves textos-manifiestos sobre la concepción artística del grupo, así como poemas y reproducciones en blanco y negro de algunas de las obras que fueron exhibidas. Un repaso por estas imágenes, y por las que pueden verse en los repositorios públicos, nos permite aproximarnos a su ideario estético, fuertemente ligado al retorno a la figuración operado en la década del treinta, a la construcción de paisajes metafísicos y a un clima de inquietud por el destino humano, acosado por los horrores de la guerra, que se sirve del surrealismo en clave de denuncia y emancipación.

A las dos muestras mencionadas hay que agregar la aparición, en febrero de 1941, del primer número de la revista *Orión*, que estuvo compuesta por colaboraciones de varios miembros del grupo y tuvo su segundo y último número en septiembre del mismo año. El grupo también se erigió como sello editorial, con la publicación del título *Isla de Pascua*, poema de Ernesto B. Rodríguez, y del *Libro del sendero y de la virtud*, de Lao Tse.

Entre 1939 y 1941, la reunión de estos jóvenes artistas, que promediaban los 25 años, supo consolidar una identidad que se nutrió sin ambages de los aportes del surrealismo, sin dejar por ello de formular sus propios intereses, vinculados a lo que hoy se podría definir en términos contemporáneos como la puesta en acto de un arte *situado*, creado por y desde América para dar “al hombre nuestro su inmediata y más limpia voz, y al ser del mundo, expresiones substanciales de lirismo”.

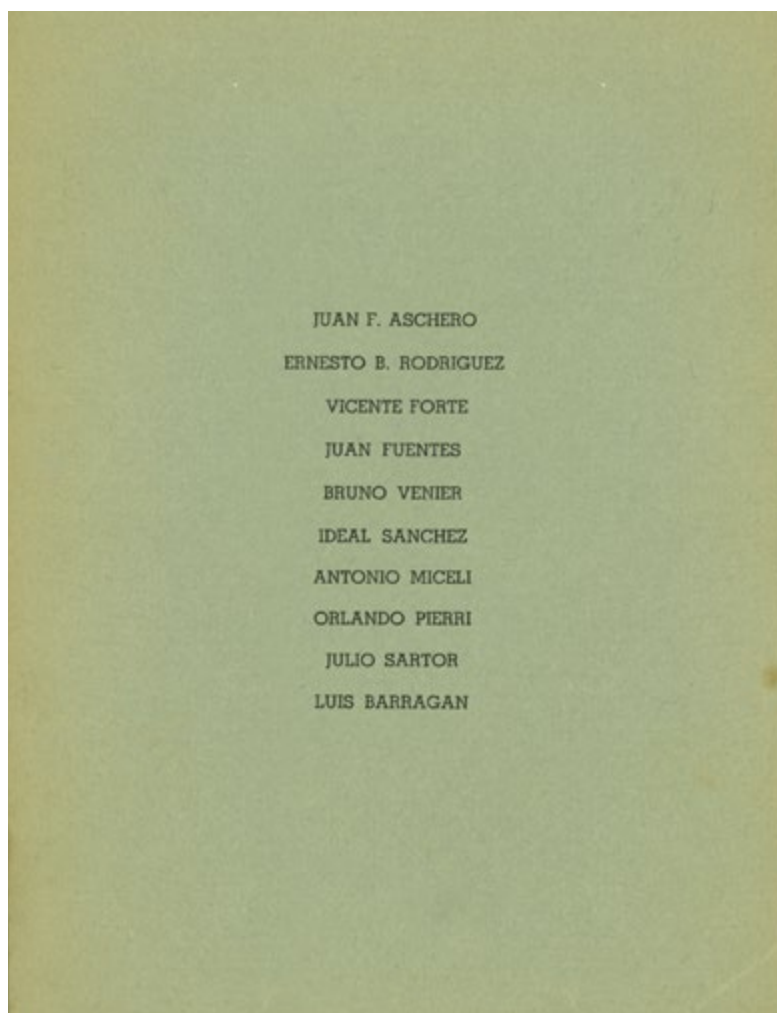
“Únicamente la plástica más supersensible es capaz de realizar lo super-real”, concluye Orlando Pierri en el poema *Lo irracional* de 1939, publicado en el primer catálogo. Pese a estas expresiones programáticas, vertidas aquí y allá por diversos integrantes del grupo, la filiación surrealista de Orión fue puesta en

cuestión en numerosas oportunidades, y llevó ni más ni menos a que Aldo Pellegrini dijera en el catálogo de la muestra del Di Tella de 1967, *Surrealismo en Argentina*, lo siguiente:

En 1939 se realiza la primera exposición del Grupo Orión, la mayoría de cuyos componentes (L. Barragán, Ideal Sánchez, Presas, Pierri, Fuentes, Forte) presentaron obras que en ese momento fueron calificadas de surrealistas, pero que en realidad responden a un espíritu neorromántico con la adición de ciertos elementos insólitos. Estos artistas no tuvieron una noción demasiado clara del ideario del movimiento surrealista, como se desprende de los textos publicados en los dos catálogos de las exposiciones que realizaron.

Estas polémicas se habían suscitado ya al momento de la primera exposición, lo que llevó a Ernesto Rodríguez a publicar una extensa nota, en el primer número de la revista, en respuesta a una crítica vertida por Jorge Romero Brest en el semanario *Argentina Libre*. Tomando distancia de quienes subestimaban la importancia del grupo, Rodríguez insistió no solo en ese texto sino también en muchos de sus escritos sobre el lugar fundacional ocupado por las exposiciones de Orión para la historia del surrealismo en el país.

Indudablemente, los miembros de Orión conocían de primera mano las obras de los surrealistas, ya sea por haber asistido a la mítica Exposición Internacional del Surrealismo de París de 1938 como también a través del nutrido grupo de artistas argentinos que volvían durante la década del treinta de estar en contacto con la bohemia parisina, y por el prolífico intercambio que se producía de obras, artistas y publicaciones entre ambos continentes. Más allá de los diferentes rótulos que se le atribuyeron a Orión, la filiación surrealista del grupo fue una de las marcas más importantes de su identidad.



Catálogo de la II Exposición Plástica-Literaria, Buenos Aires, Amigos del Arte, 1940. Lista de expositores.

Páginas 104-105. Orlando Pierri, reproducción de *Paisaje surrealista* en el *Catálogo de la I Exposición de pintura de Orión*, Buenos Aires, Salón Pini, 1939.

Páginas 106-107. Vicente Forte, reproducción de *Mujer en la playa* en el *Catálogo de la I Exposición de pintura de Orión*, Buenos Aires, Salón Pini, 1939. Colección Tomás Grondona.

LO IRRACIONAL

La obra de arte es como los sueños; por evidentes que sean, no son fáciles de interpretar. Además no tiene porqué tener un sentido único ni exacto.

El arte desde que pudo apartarse de la razón exclusiva tiene un gran campo de desarrollo: lo irracional.

Busca dentro de él mismo su propio desarrollo. Toma fuerza en cada uno que se siente en ese estado.

Es así que puedo decir:

A lo lejos, entre las montañas lisas y firmes
siento la respiración de un árbol,
mientras un esqueleto le sonríe a la luna
y el mismo vientre del viento le sonríe

Siento entristecerse los poros de mis cabellos:

Es la gran catástrofe que se acerca.

Aquí los sueños más extravagantes, los objetos que pudieran ser más absurdos, la acción más incomprensibles todo es posible.

Unicamente la plástica más supersensible es capaz de realizar lo super-real.

1939

ORLANDO PIERRI.



- 7 PAISAJE SUBREALISTA ●
- 8 FORMAS SUBREALISTAS
- 9 MELANCOLIA

ORLANDO PIERRI

Yo pinto para librar mis imágenes de un encierro sofocante, de esa manera me logro como hombre y perfecciono mi expresión.

Creo en el mundo de lo inconsciente por su inherencia al ser; si mis imágenes resultan raras al ojo común, no soy culpable si el hombre no quiere internarse en el fondo mismo de su naturaleza para identificarse conmigo.

No ignoro las leyes de plástica, conceptos y dogmas que establecen formas, pero creo en aquellas que surgen calientes, intensas, de la fantasía creadora del ser. Por eso creo en la efectividad del sueño como materia siempre viva del hombre; soñando encontramos las razones que más tarde aseverará la ciencia.

No entiendo de pintura con finalidad en si misma sino en aquella que sirve a un anhelo del hombre: fórmula de liberación, primero, para tornarse luego en deseo de lograrla.

VICENTE FORTE.



4 MUJER EN LA PLAYA ●

5 LIBRE

6

VICENTE FORTE

AHI CINE
en coproducción con
TOURMALET FILMS
presentan

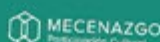


DE
AMPARO AGUILAR

CON

LUCAS RADICELLA MANUEL AGUILAR
MATEO AGUILAR AMPARO AGUILAR
FERNANDO MARTÍN PEÑA

AH!
CINE



BEGIN AGAIN

PRODUCCIÓN: AH! CINE EN COPRODUCCIÓN: TOURMALET FILMS GUION: AMPARO AGUILAR Y PÍO LONGO MÚSICA: FLORENCIA MAMBERTI Y PAULA ABRAMOVICH EDITOR: CAMILA SASSI DISEÑO: PAULA RAMÍREZ FOTOGRAFÍA: LUCRECIA FRASSETTO MONTAJE: MANO AGUILAR
DIRECCIÓN GENERAL: MANUEL ARANGO PRODUCCIÓN EJECUTIVA: CAROLINA ÁLVAREZ, MAYÍ GUTIÉRREZ COBO Y NATALIA DE LA VEGA PRODUCCIÓN EJECUTIVA: AMPARO AGUILAR DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: OMAR HAZZAK MARTÍNEZ DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: CAROLINA ÁLVAREZ DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: AMPARO AGUILAR

La película del gran pez

En 1936 se filmó la primera y única película surrealista argentina. Se tituló *Tararira (la bohemia de hoy)*. Desde entonces ese film se convirtió en un mito por varios factores: nunca se estrenó comercialmente; fue dirigido por el poeta y filósofo Benjamin Fondane, asesinado por los nazis en Auschwitz en 1944; tuvo el apoyo de Victoria Ocampo; formó parte del equipo de filmación el mítico John Alton (director de fotografía de, por ejemplo, *T-Men*, entre otras películas norteamericanas); contó con la participación protagónica del Cuarteto Aguilar (grupo de comedia y música con similitudes a los Hermanos Marx); y, para completar la escena, las copias del film desaparecieron y solo se encontraron, muchos años después, algunos fragmentos de la banda de sonido.

Precisamente a partir del hallazgo de una lata que contenía la banda de sonido de la película, la directora e investigadora Amparo González Aguilar y sus hermanos, Mateo, Manuel y Lucas, revisaron la historia de

ese film y la cruzaron con contingencias familiares y hechos históricos claves de la época, como el nazismo y el franquismo. El resultado es el ensayo audiovisual *La tara*, estrenado en 2022.

La historia de la realización de *Tararira* comienza en la capital francesa en 1929 cuando se encuentran por primera vez Victoria Ocampo y Benjamin Fondane. La amistad entre ambos se fortalece y ese año Fondane viaja por primera vez a Buenos Aires —invitado por Ocampo— a presentar un ciclo de películas de vanguardia y a dar conferencias bajo el auspicio de Amigos del Arte, institución cultural que durante el siglo XX cumplió un rol decisivo en la difusión de producciones artísticas locales e internacionales. De regreso a París, Fondane filma *Rapto* (*Rapt*, 1933) y al finalizar le contará a la fundadora de la revista *Sur* sobre dos proyectos que, finalmente, quedaron trunca: *La tocatina* y *A Little Musical Night*. A Ocampo se le ocurre entonces la idea de filmar en Buenos Aires una adaptación de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes. Pero Fondane la convence de crear una película con el conocido cuarteto

español de música Aguilar (todos laudistas), fundado en 1923 e integrado por los hermanos Ezequiel, Paco, Pepe y Elisa, exiliados en Argentina. Victoria acepta y en 1936 Fondane viaja nuevamente a Buenos Aires donde se conecta con el empresario español Miguel Machinandiarena, productor incipiente que, más tarde, fundaría los famosos Estudios cinematográficos San Miguel. Y así nace *Tararira*: “Un film musical inolvidable, que eleva el nivel artístico de la producción cinematográfica argentina”, según rezaba el anuncio del sello Falma Film33 creado por Machinandiarena y que contaba con socios como el gobernador de la provincia de Buenos Aires Manuel Fresco.

Escrito a bordo del barco en su viaje entre París y Buenos Aires, el guión de Fondane cuenta las tribulaciones de cuatro músicos pobres en una ciudad moderna y ahonda en la cuestión de integración de los inmigrantes. Como surrealista (Fondane antes había estado vinculado a Georges Ribemont-Dessaignes y al grupo Dadá), el director apunta a criticar a la burguesía dominante y adopta un humor emparentado con *Entr'acte* (1924), el film experimental de René Clair, de clara filiación dadaísta y surrealista.

La escritora Gloria Alcora, invitada a una de las pocas proyecciones que se hicieron de *Tararira*, recor-

dó una escena donde el Cuarteto Aguilar “interpreta el *Bolero* de Ravel en la confitería Ideal: la banda sonora empieza por incorporar a la música ruidos de cubiertos y fragmentos de conversación, luego algún vaso roto, hasta llegar en un crescendo destructor a una hecatombe entre gente bien vestida”, según se cuenta en una nota de *La Nación*.

Alojado en el Hotel Continental, Fondane realiza un casting donde participan actores del teatro nacional de los años treinta como Iris Marga, Delfina Fuentes, Orestes Caviglia, Miguel Gómez Bao, Leopoldo Simari, Antonio Podestá y el gran Guillermo Battaglia. La música elegida para la película consiste en adaptaciones para laúd de obras de Mozart, Ravel y Haydn. El director nunca estuvo conforme con el film y regresó a Francia. El productor consideró que el film no estaba terminado y no lo distribuyó. El negativo desapareció, aparentemente en el incendio de un laboratorio.

El film de Fondane se inscribe en el contexto de antisemitismo imperante. Su filmación coincidió con el comienzo de la Guerra Civil Española y tiene relevancia el hecho de que el cuarteto estaba conformado por españoles republicanos exiliados, situación que propició que algunos críticos encontraran en ella un símbolo de la resistencia.



Imágenes del documental *La tara* (2022), de Amparo Aguilar.





ALGUIEN QUE DESPIERTA



LAS COSAS Y EL DELIRIO

BREVE DICCIONARIO DE SURREALISMO ARGENTINO



Absurdo: “No diga: es absurdo. Sería Absurdo” (Carlos Latorre, “Adaptarse o vivir”, *La Rueda*, nro. 1, julio-agosto de 1967).

Agua: “El agua exorbitante está en mi boca” (Francisco Madariaga, “Apariciones”).

“Eres el agua negra donde toda blasfemia alcanza / la transparencia del deseo” (Juan Antonio Vasco, “En la casa de postas”, *Cambio de horario*, Buenos Aires, Ediciones Letra y Línea, 1954).

Amor: “El amor es para los surrealistas la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida, aquella en que la función de vivir adquiere todo su sentir... la libertad y el amor son los pilares de la concepción surrealista del hombre” (Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961).

Automatismo: “Solo el automatismo puede liberar plenamente, en los planos más profundos de la personalidad, su contenido poético, poniendo en acción las fuerzas

ferozmente reprimidas por el peso de una censura retórica que solo puede conducir a la esterilidad y el resentimiento” (Enrique Molina, “Un golpe de su dedo sobre el tambor”, *A partir de Cero*, nro. 2, diciembre de 1952).

Aventura poética: “El disparo que arroja a Kleist al fondo de su alma, el silencio de Rimbaud, la soga de la que pende el cadáver de Nerval —precio de su tentativa de “dirigir el sueño”—, la pureza sobrehumana que desgarrar en Van Gogh todas las apariencias de la realidad, la bala que sella la absoluta sed de libertad de Mayakovsky, el gas que ilumina la noche eterna de Crevel, los nueve años que pasa Artaud en el hospicio de Rodez, son pruebas demasiado dramáticas de que la aventura poética es una auténtica aventura del conocimiento, y del precio que la sociedad exige a quienes se atreven a poner su acento solo en las cosas esenciales” (Enrique Molina, “Vía libre”, *A partir de Cero*, nro. 1, noviembre de 1952).

Azar: “El azar nos coloca en el camino de todos los grandes descubrimientos: representa la derrota de lo previsto, de lo convencional, y nos conduce de la mano al gran universo de lo desconocido” (Aldo Pellegrini, “La conquista de lo ma-

ravilloso”, *Ciclo*, nro. 2, marzo-abril de 1949).



Batlle Planas, Juan: “Batlle fue, en su momento, quien concitó, con más fuerza entre nosotros, el espíritu surrealista [...] El encuentro con la pintura de Batlle me dio una visión nuestra de esa actitud. Una visión inédita, profunda, y que ponía de manifiesto la energía del pensamiento surrealista” (Enrique Molina, *Crisis*, nro. 29, septiembre de 1975).

Búho: “Buenas noches amado El búho de mis ojos / ha revisado todos los oscuros del adentro” (“Buenas noches amado”, María Meleck Vivanco).



Cabeza: “También mi cabeza es inapta como un hormiguero usado como velador / como una esperanza en este lugar de desencuentros / como un indicador de caminos en este país de élitros rotos / y de insectos aplastados por la luz”

(Enrique Molina, "Inadaptación", *Amantes antípodas*, Buenos Aires, Losada, 1961).

Camila: "Convertida ya en un hermoso mito, Camila O'Gorman es la más resplandeciente y exaltante heroína de este país. Ultrajada y asesinada en nombre de una moral opresora, jamás su trágica imagen dejará de estar presente en todo corazón donde el amor sea aún la única fuerza capaz de restituir al ser todo cuanto de dignidad y de belleza encierra el mundo" (Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman*, Buenos Aires, Losada, 1973).

Conciencia: "La conciencia: máquina de embutidos o filtro formal" ("Molestia", *QUE*, nro. 2, diciembre de 1930).



Demencia: "Demencia: / el camino más alto y más desierto" (Jacobo Fijman, "Canto del cisne", *Molino rojo*, Buenos Aires, Talleres gráficos El Inca, 1926).

Dragón: "De noche sueño con dragones. Despierto los ignoro pero ellos me muerden" (Miguel Ángel Bustos, *Fragmentos fantásticos*, Buenos Aires, Colombo, 1965).



Espíritu: "El espíritu debe estar preparado exclusivamente para recibir

las cosas de probabilidad muy pequeña" (Aldo Pellegrini, *Ciclo*, nro. 2, marzo-abril de 1949).

Estrellas: "Las estrellas guardan secretos de un deseo agujereado por la lluvia" (María Meleck Vivanco, poema sin título, *Mar de mármara*, Buenos Aires, La mariposa y la iguana, 2011).

Éxtasis: "No apresurar el éxtasis —Vivir abrasadoramente con / un beso a la vez" (María Meleck Vivanco, poema sin título, *La moneda animal*, Buenos Aires, Ibuk, Biblioteca de poesía, 2018).



Flores: "Las flores deshonestas de la / locura partiendo el infinito en mitades iguales" (María Meleck Vivanco, poema sin título, *Mar de mármara*, Buenos Aires, La mariposa y la iguana, 2011).



Grito: "Si se encontrara el grito justo, los hombres tendrían otro Dios" (Aldo Pellegrini, "A ojos vista").



Humor: "El humor representa la protesta contra el orden convencional. Es la manifestación más neta del disconformismo. Revela la

máxima acción corrosiva del espíritu sobre la máscara de un mundo artificioso, hipócrita y convencional, a la que desintegra y anula" (Aldo Pellegrini, Introducción a la *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961).



Imaginación: "El principio fundamental que rige la creación surrealista es el de la libertad absoluta, por lo que en el proceso de la obra de arte entra en juego la más libre de todas las facultades del hombre: la imaginación" (Aldo Pellegrini, Introducción al catálogo de la muestra *Surrealismo en Argentina* en el Instituto Di Tella, 1967).

"La imaginación arde envuelta en las ruedas de un tren desorientado" (Francisco Madariaga, "Los rieles vegetales", *El pequeño patíbulo*, Buenos Aires, Letra y Línea, 1954).

Imposible: "Voladas las trincheras que espesan los crepúsculos / es imposible arriar caballos bajo el espectro flotante / de la cordura" (María Meleck Vivanco, "Las grandes contraseñas", *Balanza de ceremonias*, Buenos Aires, Último Reino, 1992).

Introspección: "Este vocablo no lo entendemos como planteamiento de problemas estériles sino como una manera de dejarse poseer por uno mismo, estando lo consciente puramente dedicado a revelar por el signo de cada palabra una profunda realidad constitutiva" ("Pequeño

esfuerzo de justificación colectiva”, *QUE*, nro. 1, noviembre de 1928).

Iris: “¿Es que de veras sueñas o ríes solamente / con el iris brillante en la ronda del agua?” (María Meleck Vivanco, “Casi letanía”, *Antología poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2009).



Juego: “Realidad e irrealidad, amor y odio, piedad y venganza, vida y muerte, espectador y espectáculo y luego un bello hilo tejido con lágrimas de carne, vaga memoria de la amnesia, galápago sin boca del amante y boca del amante. Este es el juego en el que todos pierden, el juego que jugamos” (Julio Llinás, “El juego que jugamos”, *La Rueda*, nro. 1).

K



Lenguaje: “El lenguaje es mi caracol privado. Allí oculto mi antigua marcha vertical porque he perdido mi verdadera morada” (Aldo Pellegrini, *Construcción de la destrucción*, Buenos Aires, A partir de cero, 1957).

Libertad: “Libertad en el mundo del espíritu: la carencia de formas permiten en él la existencia simultánea de todas las direcciones y de todos los límites. El espíritu es libre porque

cada cosa se realiza en el sentido de todas sus posibilidades” (Adolfo Este, seudónimo de Aldo Pellegrini, “Introducción”, *QUE*, nro. 1, noviembre de 1928).

Límites: “Los límites de mis dedos se hunden más allá del ombligo del misterio” (Juan José Ceselli, “1”, *Los poderes melancólicos*, Buenos Aires, Américalee, 1955).

Luna: “La luna raya al rapaz de los ojos de ganso” (Francisco Madariaga, “Tormenta y servidumbre”, *Las jaulas del sol*, Buenos Aires, A partir de cero, 1960).



Mano: “Necesito una mano ensangrentada que bloquee mi consciente pútrido” (Julio Laurella, *QUE*, nro. 2).

Maravilloso: “Lo maravilloso no constituye una negación de la realidad sino la afirmación de la amplitud de lo real, que abarca el mundo visible (aquel que tiene acceso a nuestros sentidos) y el mundo invisible” (Aldo Pellegrini, Introducción a la *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961).

Milagro: “El milagro es la forma de hacer visible el mundo invisible del que está hecho el mundo visible” (Juan José Ceselli, *Violín María*, Buenos Aires, La Rreja, 1961).

Molina, Enrique: “Euforia al ver los cuadros de Enrique Molina. La pintura surrealista me alegra como nada en el mundo. Me alegra y me

serena” (Alejandra Pizarnik, 8 de julio de 1964, *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2007).

Montaje: “MONTAJE: palabra exquisita, hiriente, llena de lágrimas, verdad de los fantasmas de la ilusión. Examen paranoico crítico de la acción del hombre. Raíz, sangre, manos, máquina de agujerear, soldadura autógena por donde me acerco a la amistad y el aprecio de todas las COSAS que son del hombre, que son de la mujer, que son del niño” (Juan Batlle Planas).

Muerte: “¿Qué es la muerte sino la salud eterna?” (Juan José Ceselli, *El paraíso desenterrado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966).

Mundo: “El mundo es una unidad indivisible, en el que lo desconocido actúa a la par de lo que conocemos, exigiéndonos una respuesta o imponiéndonos una reacción o actitud, en contra, muchas veces, de nuestra voluntad razonante” (Elías Piterbarg, “Proposiciones”, *Ciclo*, nro. 2, marzo-abril de 1949).



Noica: “... la primera visión de Batlle que siempre rescato es una niña fuera de la ley de gravedad, oblicua, avanzando desde el fondo de un barranco o estepa o desierto de luna, no sé, apoyada en un palo. Y su nombre es Noica... De alguna manera, yo intervino en su bautizo. Estaba con Batlle ante el cuadro recién pintado; él buscaba títulos ‘Imágenes delirantes’, ‘Imágenes paranoicas’. Entonces se me ocurrió:

‘Esa niña se llama Noica’. A Batlle le gustó, él sabía como todo verdadero artista, dar y enriquecerse en la relación con otros hombres. Después se sucedieron muchas Noicas, entraban y salían de sus sueños como una obsesiva memoria de la imagen que lo acompañaría, quizás, a lo largo de toda su vida” (Enrique Molina, revista *Crisis*, nro. 29, septiembre de 1975).

Nosotros: “Seres atraídos hacia sí mismos por una extraordinaria fuerza centrípeta” (“Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, *QUE*, nro. 1, noviembre de 1928).

N



Ojos: “En el día de las lámparas, los ojos brillaban como a media noche; cada uno dejaba escapar su soles, su enervante desprecio por la luz de los otros” (*QUE*, nro. 2, diciembre de 1930).



Padre: “Cuando murió mi padre nació su olvido” (Miguel Ángel Bustos, “Fragmentos fantásticos”).

País: “Buscad el país / donde el nacimiento y la muerte son actos de voluntad” (*QUE*, nro. 2).

Poesía: “Si la poesía deja de ser una actitud total, una fórmula de caza-

dores de cabezas confabulados en la peligrosa tarea de recuperar la pureza esencial de la vida, si no encierra en su seno todas las potencias del amor, de la revolución, y no es absolutamente incompatible con cuanto significa servidumbre, domesticidad, conveniencia, arribismo, acaba por verse reducida al simple manipuleo litúrgico de restos fósiles retóricos, a la composición de elegantes sonetos o de cualquiera otra de esas banalidades decorativas elaboradas por el ocio y la cobardía” (Enrique Molina, “Vía libre”, *A Partir de Cero*, nro. 1).

Praxis: “¡Oh, Praxis: imita a lo que vive y a la amante. En cada una de sus manotadas y abrazos hiende o ciñe todo lo que se puede percibir y todo lo que adivina o sospecha... y aun aquello que no sospecha! (Elías Piterbarg, “Proposiciones”, *Ciclo*, nro. 2, marzo-abril de 1949).

Puerta: “Abre la puerta, la única puerta. La puerta del Sueño” (Miguel Ángel Bustos, *Fragmentos fantásticos*, Buenos Aires, Colombo, 1965).

Puente: “Cuando no haya puente salte sobre el vacío” (Carlos Latorre, *La Rueda*, nro. 1, julio-agosto de 1967).

Q



Razón: “La obra surrealista no representa, por lo tanto, una evasión de la realidad, sino una afirmación

de esta realidad en una concepción total. Para los surrealistas, la razón, al establecer esquemas abstractos, nos aleja de la realidad total, de la que solo podemos encontrar huellas en el inconsciente” (Aldo Pellegrini, Introducción al catálogo de la muestra *Surrealismo en Argentina* en el Instituto Di Tella, 1967).

Realidad: “Todo indica la existencia de una realidad ulterior, profundamente oculta, cuya vigencia logrará tal vez un día el fin extremo de todo auténtico creador: cambiar la vida” (Julio Llinás, “La bolsa o la vida”, *Boa*, nro. 1).

Revelación: “... lo maravilloso solo puede admirarse; se lo alcanza por la revelación, y en este caso la comprensión se suspende” (Aldo Pellegrini, Introducción al catálogo de la muestra *Surrealismo en Argentina* en el Instituto Di Tella, 1967).



Sed: “Si usted tiene tanta sed es porque en algún lugar debe haber agua” (Carlos Latorre).

“Mi sed de carozo astral donde desangran los tesoros del mar y de la tierra” (Francisco Madariaga, “El tren marítimo”, *El pequeño patíbulo*).

Señal: “¿Dónde está la señal que la locura borda en sus tapices a la luz del relámpago?” (Olga Orozco, “Sol en Piscis”, *Los juegos peligrosos*).

Silencio: “Y el Gran Silencio cobija a los árboles / con sus perfectas alas

de querubín nocturno” (María Meleck Vivanco, “Horóscopo de brumas”).

Soledad: “La vasta soledad envuelta en vespertinos terciopelos espléndidos / Sus lejanas garúas / Sus vías lácteas que se empecinan / en crestas de azules y helados remolinos” (María Meleck Vivanco, “Horóscopos de brumas”).

Superrealismo: “Deliberadamente escribo *superrealismo*. La palabra *surrealismo* es absurda; tanto valdría decir *surnatural* por *sobrenatural*, *surhombre* por *superhombre*, *survivir* por *sobrevivir*, etcétera.” (Jorge Luis Borges, “Vindicación del 1900”).

Surrealismo: “Me siento aludida cuando se alude al surrealismo” (Alejandra Pizarnik, *Diarios*, 4 de diciembre de 1969).

“El surrealismo implica tener un pie apoyado en el sueño y el otro pie en la realidad cotidiana, que tiene implicancias políticas” (Juan Andralis).

“Para mí el surrealismo no fue protesta, fue boda. No me sirvió para rechazar el mundo, sino para celebrarlo” (Francisco Madariaga, en reportaje con Jorge Fondebrider).

Sueño: “El sueño representa para los surrealistas un contacto con ese mundo profundo del espíritu cuyo contenido exploran” (Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961).

“He aquí tu sueño / Una estridencia harapienta despierta en el sonido / Un pájaro sin alas desata la tormenta” (Julio Llinás, *Panta Rhei*).

“Escribir con la velocidad del sueño, el sueño que soñaré” (Miguel Ángel Bustos, *Fragmentos fantásticos*, Buenos Aires, Colombo, 1965).



Tierra: “Mi tierra es un espejo ebrio / un profeta giboso enemigo del instinto / una mujer cebada en los riñones de los mares” (Julio Llinás, “La prisión”, *Boa*, nro. 1).

Totalidad: “La totalidad que vivimos es una e indivisible. Juntos e inseparables lo que existe y lo que parece existir, lo material y lo ideal, sueño y realidad. Si lo que solo puede existir unido no es concebible fraccionado, caemos en contrasentido si negamos la posible existencia de todo aquello que no existe o aparenta no existir” (Elías Piterbarg, “Proposiciones”, *Ciclo*, nro. 2, marzo-abril de 1949).

Tigre: “Cuando llegue el fin y me miren los ojos que aún no he visto, pienso que será el tigre incierto de la locura el que me lleve tanteando a la nada, aquel tigre de titubeo y delirio del suicidio que en su boca me ahogará clamando” (Miguel Ángel Bustos, *Fragmentos fantásticos*, Buenos Aires, Colombo, 1965).



Verdad: “La verdad es que el hombre sensato encuentra un / buen

sillón hasta en los bordes de una herida” (“Elogio del sentido común”, Juan Antonio Vasco).

Vivir: “Se salvará aquel que encuentre este asidero definitivo: Vivir es solo una parte de las posibilidades infinitas del hombre” (“Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas”, *QUE*, nro. 2).





*La Poesía es la fuerza visible
de las fuerzas invisibles.*

Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta

Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura

Tristán Bauer

Director de la Biblioteca Nacional

Juan Sasturain

Subdirectora de la Biblioteca Nacional

Elsa Rapetti

Director Nacional de Coordinación Bibliotecológica

Pablo García

Director Nacional de Coordinación Cultural

Guillermo David

Director General de Coordinación Administrativa

Roberto Arno

Directora del Museo del libro y de la lengua Horacio González

María Moreno

Coordinación de la muestra: Mauro Haddad y Candela Perichon. **Investigación y textos:** Mauro Haddad, Candela Perichon, María Redondo, Lautaro Ortiz y Lucía Cytryn. **Dirección de Investigaciones:** Evelyn Galiazo. **Diseño:** Máximo Fiori. **Digitalización:** Silvana Truant. **Montaje:** Valeria Agüero, Ezequiel Gallarini, Andrés Girola, Pamela Miceli, Jonathan Anzotegui, Emiliano García y Susana Fitere. **Dirección de Producción:** Martín Blanco y Karina Lorenzo. **Edición y corrección de textos:** Departamento de Publicaciones. **Autoras invitadas:** Luciana Del Gizzo, Gabriela Francone y Verónica Stedile Luna. **Corrección de textos de la muestra:** Virginia Feinmann. **Vídeo:** Dirección de Investigaciones y Coordinación de Prensa y Comunicación.

Áreas de la Biblioteca Nacional que intervinieron en la muestra y el catálogo: Dirección de Investigaciones, Dirección de Producción de Bienes y Servicios Culturales, Departamento de Diseño Gráfico, Departamento de Exposiciones y Visitas Guiadas, Departamento de Infraestructura y Servicios, Departamento de Libros, Departamento de Materiales Hemerográficos, Departamento de Preservación, Departamento de Publicaciones, Departamento de Relaciones Públicas, Departamento de Sonido e Iluminación, Departamento de Microfilmación y Digitalización, Coordinación de Prensa y Comunicación, Departamento de Audioteca y Sala del Tesoro.

Agradecimientos: Tomás Grondona, Silvia Batlle Planas, Emiliano Bustos, Pablo Infantidis, El Archibrazo Centro Cultural, I Acevedo, Camila Charask, Beatriz Bardin, Graciela Maturo, Amparo Aguilar.



BIBLIOTECA NACIONAL
MARIANO MORENO

HORIZONTE LIQUIDO

la imagen
es un signo de la penetración del sueño en el mundo