

UNSAM

IDAES

Maestría en Sociología de la Cultura

Tesis:

El Surrealismo en Argentina. Redes y avatares de una historia borroneada.

Gabriela Francone

Directora: María Amalia García.

Mayo/ 2018

Tesis: El Surrealismo en Argentina. Redes y avatares de una historia borroneada

Resumen

En esta tesis se presentan y analizan los escenarios, las circunstancias y motivaciones que gravitan en la apropiación y divulgación del Surrealismo en Argentina durante el período de entre guerras. Se presentan las redes de actores y publicaciones involucradas y se destaca el rol de la comunidad catalana. Se plantea una aproximación a esas tramas transnacionales y a un puñado de actores en particular: Antonio Berni, Juan Batlle Planas, Guillermo de Torre y Aldo Pellegrini.

Estos episodios inaugurales del surrealismo en Argentina no han tenido la atención otorgada a otras vanguardias contemporáneas y posteriores y están atravesados por validaciones negativas que adquieren bajo la perspectiva modernista y las demandas perentorias de un campo radicalizado, en un contexto internacional asediado por los conflictos bélicos y el ascenso de los fascismos. La escasa historiografía dedicada al inicio del surrealismo en nuestras artes visuales motivó en parte esta investigación y constituye una prueba de la falta de validación postulada. El surrealismo representó para Berni, Batlle Planas y Pellegrini una estética libertaria y disruptiva, una apertura radical, la posibilidad de revelar un potencial insospechado en el hombre y de cuestionar umbrales de sentido hegemónicos.

Índice:

Agradecimientos	3
Introducción	4
Capítulo 1. Derivas del imaginario surreal. Desde Francia y España a Buenos Aires.	20
La vía francesa	21
La vía española	25
Guillermo de Torre	28
Y entonces Que	38
Capítulo 2. La aproximación de Berni al Surrealismo en Francia. Avatares de un posicionamiento conflictivo.	
Berni París y después	51
Problemas en la cronología	57
<i>Le Paysan de Paris</i> . Aragon y Benjamin para abordar el surrealismo de Berni	64
Las obras presentadas en Amigos del Arte	67
La vuelta del Sujeto	73
Capítulo 3. Experiencias surrealistas en la obra de Juan Batlle Planas	76
Reencantamiento	78
El automatismo	83
Algunas consideraciones sobre “Los globos rojos” y “Las radiografías paranoicas”	87
Unidad como encrucijada simbólica a mediados de los años treinta	91
Conclusiones	97
Imágenes	102
Archivos consultados	107
Bibliografía	108

Agradecimientos

Quiero agradecer su colaboración para este trabajo a: Pedro Roth, Patricia Artundo, Noé Jitrik, Vicente Zito Lema, Victor Chab, Jorge Kleiman, Julio Silva, Virginia Tentindo, Maria Amalia García, Béatrice Joyeux-Prunel, Mario Gradowczyk, Guillermo Fantoni, Armando Minguzzi, Graciela Speranza, Gonzalo Aguilar, Mauricio Neuman, Tatiana Kohan, Guadalupe Requena, María Cristina Rossi, Laura Malosetti, Orly y Ariel Benzacar, Galería Palatina, Galería Guillermo de Osma, Juan Perez de Ayala, Eduardo Becerra, Michele Greet, Valeria y Jacobo Fitterman, Fundación Mundo Nuevo, Mara Facchin, Viviana Usubiaga, María Jesus Benitez, y a Juan, Silvia, Giselle y Albertina Batlle Planas, José Antonio e Inés Berni, Mario Pellegrini y Miguel de Torre.

A mi familia, Germán, Sofía, Ulises y Hugo Francone.

Con el apoyo de la Ley de Mecenazgo ha sido posible llevar adelante una parte de esta investigación y realizar el viaje de consulta a los archivos en Madrid y París.

Introducción

La irrupción de los lenguajes vanguardistas en Buenos Aires se remonta a los primeros años veinte, una década clave en el proceso político, económico y social argentino. La república radical coincide con uno de los períodos culturales más interesantes de nuestra historia, caracterizado por la avidez de novedad, de militancia moderna. Xul Solar y Pettoruti regresan de Europa en 1924 y se vinculan con los *martinfierristas*, abre sus puertas *Amigos del arte* y Guttero organiza un *Salón de arte nuevo*. El imaginario surreal viaja a una velocidad desconcertante en este período sin flujos de información *on line*. Viaja en revistas, en cartas, en crónicas de viajes, en obras pictóricas, literarias, teóricas, y en conferencias. Hacia 1925 sus ideas migran a esta ciudad de diversos modos y como las de otras vanguardias en un lapso de cinco o siete años pasan de ser noticias aisladas, gestas remotas o ajenas, a formar parte de los lenguajes disponibles a través de los cuales se batallan viejas costumbres. Habilitan nuevas sintaxis de las palabras y las cosas, nuevos modos de representar el mundo, de percibirlo, de imaginarlo. Y encarnan valores en pugna, enfrentamientos simbólicos en un período asediado por los avances del fascismo. Los surrealistas asisten maravillados “al fluir inagotable de una vertiente viva, que en su barro arrastra pepitas de un inestimable valor”, según la expresión de Maurice Nadeau en su ya clásica *Historia del Surrealismo*¹, decididos a surcar los dilatados dominios del inconsciente, ese reconfigurado escenario de lo sublime.

Los exilios forzados por los conflictos bélicos determinan la conformación de redes proliferantes que sostienen al surrealismo, y los circuitos artísticos en Francia y España cuentan con numerosos enlaces intercontinentales en Buenos Aires. ¿Qué representa esta vanguardia para quienes adhieren a su poética fascinados por los secretos resortes del inconsciente? Esta tesis se propone

¹ Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Buenos Aires, Santiago Rueda editor, 1948.

presentar y analizar los escenarios, las circunstancias y motivaciones que gravitan en la apropiación y divulgación del Surrealismo en Argentina durante el período de entre guerras. Reconstruir las condiciones de su recepción nos permite visualizar la dinámica del flujo de ideas, los mecanismos de su diseminación, sus derivas y consecuencias. Se plantea una aproximación a esas tramas transnacionales y a un puñado de actores en particular: Antonio Berni, Juan Batlle Planas, Guillermo de Torre y Aldo Pellegrini². Se presentan las redes de actores y publicaciones involucradas y se destaca el rol de la comunidad catalana.

El surrealismo representa para Berni, Batlle Planas y Pellegrini una estética libertaria y disruptiva, una apertura radical, la posibilidad de revelar un potencial insospechado en el hombre y de cuestionar umbrales de sentido hegemónicos. Esta etapa de la producción plástica de Berni no se ha llegado a validar por su propio peso, se ha consignado más bien en la bibliografía existente como un período de transición no del todo jerarquizado. La historiografía referida a este artista no ha logrado reconstruir las circunstancias de su aproximación a esta vanguardia y se ha enfocado, en cambio, en su alejamiento de la misma.

Juan Batlle Planas manifestó durante toda su vida su adhesión al surrealismo y dio cuenta de un vasto conocimiento de sus obras y textos programáticos, sin embargo, en su trayectoria, se distinguen períodos afines al imaginario surreal de otras etapas y series en las que se alejó de sus predios, poco delimitados si los hubo en un movimiento de vanguardia³. Hacia 1934 Batlle se inició en la práctica del automatismo y predicó este método convencido del potencial energético del hombre. Su período “surrealista” retiene una curiosa actualidad ausente en muchos maestros contemporáneos y su singularidad y valor artístico ameritan un estudio pormenorizado aún pendiente.

Guillermo De Torre y Aldo Pellegrini se desempeñaron como ensayistas, poetas, críticos y divulgadores. Fueron destacados intérpretes de los nuevos lenguajes de disímil gravitación e inscripción social y política. De Torre, desde 1924 poeta, devenido crítico e historiador de las vanguardias literarias encarna de un modo paradigmático el rol de intelectual transnacional. Su papel como intermediario en el paisaje cultural porteño ha sido muy significativo y merece mayor consideración su gravitación en los escenarios dedicados a las artes visuales de la época. En 1925 De Torre dio inicio al controvertido desembarco de esta vanguardia en nuestro medio y es presentado en esta indagación como figura fundamental en el proceso de transferencias de imágenes e ideas.

Pellegrini lideró en 1926 una “fraternidad surrealista” según su propia expresión⁴. Con un

² Otros actores vinculados al surrealismo quedarán para futuros estudios.

³ Recientemente caracterizado como “esquizofrénico” por Hal Foster, Cfr. Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2006.

⁴ Sola, Graciela de: *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales

puñado de compañeros de facultad se había iniciado en la práctica de la escritura automática. Sus empeños cristalizaron en los dos únicos números de la revista *Que* publicados en 1928 y 1930. La publicación de *Que* constituye un hito fundacional pero debemos señalar que no contamos con pruebas que documenten su recepción en nuestro medio, ni su intercambio con otros actores culturales durante los años que nos ocupan, ya que sus más conspicuos protagonistas, Pellegrini y Piterbarg, recién en 1948 retoman su actividad en escenarios culturales de la ciudad. Por lo tanto, para reponer los inicios de esta historia y cartografiar la compleja red de agentes culturales y publicaciones que involucró debemos considerar otros escenarios más allá de la órbita de Pellegrini y aparentemente desconectados de él y su grupo, hasta ahora hitos obligados de las genealogías existentes. Es preciso ampliar la consideración hasta ahora más acotada a ciertas referencias de rigor y desmontar la versión “oficial” del propio Pellegrini.

Por otra parte, se procurará aportar información de otras disciplinas que iluminan las búsquedas de los surrealistas y deliberadamente se omitirán o minimizarán las citas de los manifiestos surrealistas y las referencias de rigor a Freud y a su teoría del inconsciente ya profusamente citados en la bibliografía existente. Se optará en cambio por dar cabida a consideraciones desde la perspectiva más amplia de la sociología de la cultura y ampliar los marcos de referencia habituales para abordar la obra de Juan Batlle Planas y Antonio Berni. Las búsquedas y testimonios de Batlle estimuladas y permeadas por indagaciones en los campos del psicoanálisis y la antropología se inscriben en un conjunto de prácticas culturales contaminadas en sus sentidos y representaciones y por ello se ha considerado la perspectiva antropológica para abordar su particular concepción del método automático en una época seducida por los recónditos confines de la mente. Asimismo, para abordar la dimensión “moral” del surrealismo en Berni resulta esclarecedora la consideración de la figura de Walter Benjamin, a su vez asociada con Louis Aragon. Las conceptualizaciones del filósofo alemán inspirado en el escritor francés resultan cruciales para comprender la aproximación del imaginario surreal al fervor revolucionario.

En suma, se abordará en este trabajo cómo Berni, Batlle Planas y Pellegrini han promovido, de diversos modos, el lenguaje cifrado del deseo, la contaminación de sentidos e imágenes y 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.

Estado del arte

La escasa historiografía dedicada al inicio del surrealismo en nuestras artes visuales motiva en parte este proyecto de investigación y constituye una prueba de la falta de validación que será postulada. Solo contamos con acotadas recapitulaciones y no se ha planteado hasta ahora la posibilidad de abordar un panorama más abarcador que contemple los eventuales intercambios entre sus principales protagonistas. Una de las preguntas que orientó esta indagación fue precisamente por estos vínculos de los que no daba cuenta la historiografía existente. Se realizará a continuación una breve presentación de algunos antecedentes significativos desde la década del sesenta en adelante que serán mencionados por orden cronológico.

En 1965 Guillermo de Torre reeditó su *Historia de las literaturas de vanguardia*⁵ y dedicó un espacio considerable al Surrealismo destacando sus consecuencias en el ámbito de las artes plásticas⁶. Graciela Solá publicó dos años más tarde, en 1967, *Proyecciones del surrealismo en la literatura*⁷ y resaltó en este trabajo el protagonismo de Pellegrini. En el prólogo de su reciente reedición dejó planteada la “soterrada vigencia del movimiento surrealista y su posibilidad de reactivarse en los umbrales de un nuevo tiempo” y se refirió a sus “largas e imprevisibles consecuencias estéticas, epistemológicas y espirituales”⁸.

Un puñado de muestras dedicadas al surrealismo en Argentina han propuesto presentaciones acotadas en las que la selección de artistas fue objeto de debate⁹. En el marco de estas exhibiciones se presentaron breves ensayos que procuraron encuadrar esta historia. En ocasión de la exhibición antológica de Roberto Aizenberg en el Centro Cultural Recoleta (2001), por caso, Jorge Dubatti y Guillermo Whitelow presentaron sus artículos: “El surrealismo, de París a Buenos Aires” y “Ecos del surrealismo en la argentina” respectivamente en los que abordan sucintamente la historia de esta

⁵ De Torre, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965. La primera edición, *Literaturas europeas de vanguardia*, fue publicada en Madrid por Caro Raggio en 1925.

⁶ Dedicaré una parte del primer capítulo a desarrollar la relación de De Torre con el surrealismo.

⁷ Sola, Graciela, op.cit. En 2015 reeditada y ampliada: Maturo, Graciela, *El surrealismo en la poesía argentina*.

⁸ Maturo, Graciela, *El surrealismo en la poesía argentina*, Buenos Aires, Prometeo, 2015, pp. 13-14.

⁹ Podemos mencionar algunas realizadas desde la segunda mitad del siglo XX que eventualmente incluyeron precursores y artistas de diversas generaciones. La exhibición *El Surrealismo en Argentina* en el Instituto Di Tella, 1967, constituyó un hito significativo ya que el propio Pellegrini fue convocado por Jorge Romero Brest quien en esa oportunidad explicitó la necesidad de cotejo en su breve texto del catálogo en el que reconoció su ambivalencia respecto de esta vanguardia. Otras muestras para mencionar fueron: *Surrealismo Imaginación* en la Galería Serra, 1964, presentada por Ernesto B. Rodríguez, *Pintura Argentina Actual. Dos tendencias. Geometría-Surrealismo* en el Museo Nacional de Bellas Artes, con textos de Julio Llinás y Fermín Fevre, 1976, *Perspectiva Surrealista*, realizada en el CAYC en el marco de las Jornadas de la crítica con la curaduría de Jorge Lopez Anaya, 1983, *Surrealismo Nuevo Mundo* organizada por Enrique Molina y Sylvia Valdez en la Biblioteca Nacional, 1992, y la reciente *Objeto móvil recomendado a las familias*, en Osde Espacio de Arte, 2017.

vanguardia en nuestro país y se refieren a las variantes que el surrealismo presentó a estas latitudes y a la oscilante ortodoxia de sus cultores en la plástica y en la literatura¹⁰.

La exhibición *Territorios de diálogo. 1930-45. Entre los realismos y lo Surreal*¹¹(2006) y los textos del catálogo presentado constituyen antecedentes relevantes del enfoque que esta indagación retomará dedicado a las tramas transnacionales que subyacen a esta dinámica cultural, las redes de intercambio cultural consolidadas a través de publicaciones y editoriales. Diana Wechsler en su ensayo “Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal”¹² se refiere a las migraciones reales o virtuales, deseadas o forzosas, de artistas y obras a uno y otro lado del océano Atlántico. La dinámica de contaminaciones, apropiaciones y resignificaciones como indicios a seguir. Migraciones de distinto orden que participarían en la conformación de la cultura visual de la época. Una compleja encrucijada internacional que tuvo a las ciudades de México, Madrid y Buenos Aires como a sus protagonistas. La autora esboza un muestreo de la circulación de información, artistas y obras en Buenos Aires y presenta algunos textos, obras y autores significativos. Para reconstruir un panorama amplio de esta circulación alude a publicaciones culturales destacadas en los escenarios locales como *Proa*, *Martin Fierro* y *Sur*, y a otras de divulgación general como las revistas *El Hogar* y *Nosotros*. Wechsler retoma este tema en su ensayo “París, Buenos Aires, México, Milán, Madrid... Migraciones, tránsitos y convergencias para un mapa del arte moderno”¹³ (2014) en el que estudia la diseminación de lo moderno y postula la necesidad de procurar una inscripción de las propuestas estéticas de vanguardia en tramas transnacionales. Las dinámicas de la internacionalización y la consideración de la migración real o virtual de artistas obras e ideas en un contexto de tensión entre arte y política. Plantea que este circuito de intercambios debe ser considerado en sus múltiples y complejos sentidos y ensaya otras cartografías posibles de la eclosión de lo moderno. Si bien París vuelve a estar en el centro se propone como objetivo la consideración de las dinámicas de los flujos de información de modos menos unidireccionales considerando las convergencias y el tránsito de ideas que se diseminan en las metrópolis americanas. La autora rastrea pruebas de la fuerte circulación de libros, revistas catálogos y fotografías que plantean correspondencias entre los artistas e intelectuales de las metrópolis centrales y las periféricas, de la red imaginaria que los unía a uno y otro lado del mundo occidental. De todos modos quedan sugeridas en este texto posibilidades que no se llegan a desplegar. Retomaré este punto en el capítulo dedica-

¹⁰ AAVV. *El caso Roberto Aizenberg*, Buenos Aires, ed. Centro Cultural Recoleta, 2001.

¹¹ *Territorios de diálogo. 1930-45. Entre los realismos y lo Surreal*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2006.

¹² AAVV. *Territorios de diálogo. 1930-45. Entre los realismos y lo surreal*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006.

¹³ Wechsler, Diana, “París, Buenos Aires, México, Milán, Madrid... Migraciones, tránsitos y convergencias para un mapa del arte moderno”, *Artelogie*, París, junio 2014.

do a Guillermo De Torre en relación a la importancia de la comunidad catalana en nuestro campo cultural y la red de distribución y circulación de libros y revistas.

Esta perspectiva, que ha sido empleada para otros episodios de la historia del arte del siglo pasado, resulta de gran utilidad para considerar la irrupción de los lenguajes vanguardistas en Buenos Aires, ya que logra ampliar el espectro de coordenadas espacio temporales a tener en cuenta y reponer para la historia cultural escenarios hasta el momento apenas considerados que operaron como catalizadores y divulgadores de la nueva sensibilidad, como por ejemplo, las revistas de divulgación y el lugar crucial de los editores. Wechsler, en los trabajos mencionados, ha presentado una acotada cartografía de las “huellas” de este singular proceso de transferencias entre metrópolis que mi tesis tiene por uno de sus objetivos desarrollar. Considerar otros eslabones, referidos tanto a obras e ideas como a enlaces entre artistas merecedores de análisis pormenorizados.

El surrealismo “internacional”, por otra parte, ha sido objeto de significativas revisiones y muestras en los últimos años. Entre otras: *La Révolution surréaliste*, 2002, Y *La subversión des images. Surréalisme, photographie, film*. 2009-2010, en el Centre Georges Pompidou, *Surrealism. Two Private Eyes*, Guggenheim New York, 1999, *Surrealism: Desire Unbound*, Tate modern, Londres, 2001, y Metropolitan New York, entre otras. Historiadores y teóricos del arte como Rosalind Krauss, Hal Foster, Arthur Danto, Mary Ann Caws y Dawn Ades han enriquecido las perspectivas tradicionales, mientras parece resurgir en numerosas producciones artísticas contemporáneas. Estos autores han explicitado la necesidad de cuestionar el paradigma modernista, las lecturas teleológicas de la historia del arte moderno oficial que durante décadas prevalecieron en las instituciones hegemónicas obturando la posibilidad de validar su estudio.

Resulta significativo destacar que dos publicaciones recientes se han ocupado del Surrealismo en Latinoamérica. *Vivísimo muerto. Surrealism in Latin America*, 2012, (Getty Research Institute), y *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, 2014 (Abad Editores, Madrid). En *Vivísimo muerto*, luego del simposio homónimo realizado en el Instituto Getty de investigación, sin embargo, se ha omitido una vez más la consideración del inicio del surrealismo en nuestras artes visuales¹⁴. El título fue tomado en esa oportunidad de un ensayo de Julio Cortázar, quien hacia 1950 había asumido la tarea de revitalizar el surrealismo más allá de los renunciamientos, cismas y tediosos ajustes de cuentas de la historiografía académica. En la introducción del libro que recoge algunas conferencias del simposio las autoras señalan que esta rama del surrealismo ha sufrido varias desventajas que incluyen la limitada y parcial historiografía y las estereotipadas caracterizaciones que lo vincularon con lo fantástico. Estereotipos que llevaron a que fuera tratado como un capítulo negativo en la historia del arte moderno y

¹⁴ El simposio contó con la ponencia de Andrea Giunta “After-Images of Argentinean Surrealism” dedicada al surrealismo a partir de los años cincuenta.

contemporáneo de Latinoamérica. Por otra parte mencionan que el material de archivo en el GRI les permitió visitar esta historia contenciosa, que por muchas razones incluyendo el prejuicio y la ignorancia a menudo ha sido oscurecida o tergiversada¹⁵. Sin embargo, no se nombra en esta oportunidad la exhibición de Berni, ni las de Juan Batlle Planas y en cambio se señalan como hitos inaugurales las exhibiciones organizadas por Cesar Moro en Lima en 1935 (con obras de Jaime Dior, Cesar Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor, Maria Valencia) y por Moro, Wolfgang Paalen y André Breton en Mexico en 1940 (Exposición internacional del surrealismo).

Referiré a continuación algunos de los ensayos monográficos publicados sobre la etapa “Surrealista” de Berni que retomaré en el capítulo dos. En un texto breve e inédito titulado “Antonio Berni y el Surrealismo”¹⁶ Cecilia Rabossi repasa su inclusión en muestras y catálogos internacionales dedicados al arte en Latinoamérica y postula posibles causas del olvido de su producción surrealista a saber: la incompreensión general y la crítica devastadora de Pagano en 1932, el propio alejamiento de Berni, el largo período hasta que la serie casi completa pudo volver a verse en ocasión de su retrospectiva del Di Tella y a lecturas sesgadas de críticos e historiadores. Rabossi deja planteada en esa oportunidad la necesidad de reconsiderar esta etapa de su producción.

Dos textos de Diana Wechsler: “Intersección entre arte y política. Obras y textos de Antonio Berni (1929-1935)”, 2002¹⁷, e “Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en la encrucijada de la internacional antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936)”, 2005¹⁸, repasan el itinerario intelectual que lo conduce del Surrealismo al Nuevo Realismo y lo presentan como un ejemplo paradigmático de un movimiento que recoloca al artista en la sociedad. La autora señala que Berni encarna y define el modelo de intelectual y artista comprometido acechado por la coyuntura nacional e internacional. Analiza este recorrido y refiere hitos de su encuentro con el surrealismo que habría representado el encuentro con una dimensión política amplia de la práctica artística pensada en términos de intervención en la sociedad en tanto contribuía a minar las certezas del orden burgués y sus modos de aprehender la realidad. Este sentido social del arte habría resultado fundamental en su vinculación con Aragon. La autora señala que a partir de 1930 luego del segundo manifiesto de Breton y de la exhibición “La pintura desafiada”¹⁹, Berni se habría aliado con Aragon. En 1931 estaría ante un proceso irreversible de revisión de su lugar como artista

¹⁵ La traducción es mía. AAVV. *Vivísimo muerto. Surrealism in Latin America*, Los Angeles, Getty Institute, 2012, pp. 1-2.

¹⁶ Fundación Espigas, 2003

¹⁷ Wechsler, Diana. “Intersección entre arte y política. Obras y textos de Antonio Berni (1929-1935)”, *V Jornadas de Estudios e Investigaciones*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2002.

¹⁸ Wechsler, Diana, “Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en la encrucijada de la internacional antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936)”, AAVV. *La imagen política*; México, UNAM, 2005.

¹⁹ “*La peinture au défi*”, París, 1930.

y del sentido de su producción y sus intervenciones políticas. Operaría entonces una “corrección de rumbo” y en los años subsiguientes pasaría a intervenir en los debates en torno al problema del realismo socialista, instalados en Buenos Aires a partir de 1926 por la revista *Claridad*. Es preciso destacar que no se han podido reponer hasta ahora las circunstancias de la adhesión de Berni al Surrealismo y reconstruir esos primeros años de acercamiento a Aragon. Se retomarán estos puntos en el capítulo dedicado a su obra.

Wechsler presenta, por otra parte, los nuevos conceptos organizadores del debate artístico durante los años treinta y las representaciones de dicho espacio como un campo de batalla desencadenadas luego de la llegada de Siqueiros. María Cristina Rossi trabajó sobre estos debates en su ensayo “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”²⁰ (2003) y aportó datos significativos de esta polémica que fue reconfigurándose durante los años treinta y cuarenta. Una saga de encuestas y debates que replicaron en medios locales debates que en Europa tuvieron a Louis Aragon como protagonista fundamental.

En el ensayo “Las trampas de la memoria. El itinerario plástico y político del joven Berni (1925-32)”²¹, 2006, Patricia Artundo repasa su primer viaje a Europa y menciona una serie de hitos en su trayectoria. Señala su ruptura con el grupo de París y cierto aislamiento que precedió a la muestra Surrealista. La autora transcribe una carta agresiva publicada por Berni en enero de 1932 en la revista *Contra* y también propone explicaciones posibles para el silencio en torno a esta exhibición. Analiza las obras *Susana y el viejo* y *La muerte acecha en cada esquina* y explicita la falta de información respecto del contenido de esta serie de obras.

En “La torre Eiffel en la pampa o los impactos de París”²², Isabel Plante se focaliza en las sucesivas estadías de Berni en París. Se propone analizar el impacto de esta ciudad, reconstruir los vínculos que sostuvo con la escena artística francesa hasta comienzos de los años sesenta y analizar el proceso de mediatización durante esa década. Presenta el vínculo con Aragon, el intelectual francés más identificado con el comunismo, en el marco de la conflictiva relación del surrealismo con el PC. La autora sugiere que para considerar el viraje estético de Berni asociado a Siqueiros es preciso tener en cuenta que ese giro también estuvo en sintonía con las nociones acerca del realismo que Aragon pregonaba desde las líneas del PC. Señala la importancia de su correspondencia hasta ese momento desconocida para repensar la obra de Berni de ese período y el estudio de las características específicas del Realismo propulsado dentro del comunismo francés. Destaca la importancia de

²⁰ Rossi, María Cristina, "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción, Buenos Aires, Ed. Fundación Espigas, 2004.

²¹ Artundo, Patricia, “Las trampas de la memoria; el itinerario plástico y político del joven Berni (1925-1932)”, VI *Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio El Payró"*, Facultad de Filosofía Letras, UBA, 2004.

²² En Cristina Rossi (coord.), AAVV. *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba – Universidad Tres de Febrero, 2010, pp. 31-49.

la obra de André Fougeron en los cambios que Berni implementó hacia 1949 y refiere una carta significativa para esta investigación (8 de junio de 1952) en la que Berni comenta un artículo de Aragon dedicado al “Premio Stalin”²³. Retomaré ésta y otras cartas consultadas en el segundo capítulo. Es interesante señalar que todavía en 1952 Aragon y Berni seguían discutiendo con el surrealismo.

Guillermo Fantoni investigó durante muchos años la producción de Berni y publicó una serie de ensayos que luego convergen en su libro *Berni entre el Surrealismo y Siqueiros*²⁴, 2014, en el que dedicó dos capítulos a su aventura surreal, “Amplitudes geográficas y concepciones extravagantes”, y “Aventuras de un precursor sueño y realidad”. Repasa en ellos el itinerario de Berni en Europa y su acercamiento al surrealismo a partir de 1928-9, una serie de episodios y encuentros significativos. Se vale en reiteradas ocasiones de testimonios de Horacio Butler destacando la curiosa ausencia de los del propio Berni durante esos años. Fantoni relata en este capítulo un tránsito, un “desplazamiento de los sueños y enigmas personales” hacia “experiencias sociales” y postula su “reingreso a la realidad por la vía del surrealismo”, ya que para este autor no se trataría de un quiebre sino de un proceso que se va anticipando de algún modo. Señala que habría una “penetrante mirada sobre el mundo implícita en estas obras que Berni luego despliega en el Nuevo Realismo”, un “categórico deslizamiento en el itinerario pictórico y vital de Berni hacia cuestiones de orden político”. Fantoni postula también el determinismo de la coyuntura histórica en algunas obras de su producción surreal a partir de una extrapolación demasiado lineal, busca huellas y referencias a la misma en una numerosa cantidad de motivos presentes en los cuadros. Los problemas que resultan del empleo de las fuentes en este ensayo y en los previamente mencionados serán abordados en el segundo capítulo.

Respecto de Juan Batlle Planas resulta significativo destacar que en ocasión de la exhibición *Claves del arte latinoamericano* en Madrid (1999) Juan Manuel Bonet se refería al olvido que hasta hace poco había cubierto el nombre de Juan Batlle Planas como una losa²⁵. El propio Bonet diez años antes había organizado una exhibición titulada *El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*²⁶, cuyo título citaba el ensayo homónimo de Juan Larrea (1944), pero en esa oportunidad en su “Esbozo de cronología (1924-66)” de los avatares del surrealismo en América publicada en el catálogo que acompañó la muestra brillaron por su ausencia una vez más los episodios inaugurales en nues-

²³ Carta de Berni a Aragon, fechada “Buenos Aires, 8 de junio de 1952”, Biblioteca Nacional de Francia. Original en francés.

²⁴ Fantoni, Guillermo. *Berni entre el Surrealismo y Siqueiros*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

²⁵ Bonet, Juan Manuel, “Mapa de un Continente”, en AAVV *Claves del arte latinoamericano*, Madrid, Colección Constantini. Fundación “La Caixa”, 1999.

²⁶ El proyecto se articuló sobre cuatro espacios fundamentales: Canarias, Caribe, México y Nueva York y la exposición se planteó como homenaje a Eduardo Westerdahl y *Gaceta de Arte*. Se Realizó en el Centro Atlántico de Arte Moderno. Los Balcones, Las Palmas de Gran Canaria, España.

tras artes visuales. No aparece la muestra de Berni de 1932 y Batlle Planas recién es mencionado por sus ilustraciones para *Panta Rhei*, el primer libro de Julio Llinás, en 1950. Inferimos por su afirmación diez años más tarde que luego de esta publicación acaso quiso reparar de algún modo la significativa omisión de Batlle en su trabajo anterior.

Se han publicado hasta ahora tres libros monográficos dedicados a Juan Batlle Planas: *Batlle Planas y el Surrealismo*, de J.A. García Martínez en 1962²⁷, *Obras de Juan Batlle Planas*, de Guillermo Whitelow en 1981²⁸ y *Juan Batlle Planas. Una imagen persistente*²⁹, 2006, de mi autoría. García Martínez³⁰ señala en su introducción que “una valoración seria y sistemática (del surrealismo) internacional no puede olvidar a Juan Batlle Planas a quien considera rigurosamente personal y se propone demostrar su gravitación como el gran gestor del surrealismo en el país. Postula una periodización del movimiento, cuya etapa más reciente habría comenzado luego de la segunda guerra mundial durante la cual irradia hacia otras corrientes y en la que descollan los surrealistas americanos. Retoma en este texto argumentos esgrimidos por Juan Larrea en *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (1944) en torno al “estancamiento” del surrealismo europeo que en tierras americanas parece resurgir. Para demostrar esta posibilidad analiza de un modo celebratorio la obra de Batlle Planas quien acaba de realizar una gran exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes (1959). Señala que el período de 1935 a 1942 es su etapa “ortodoxa” en la que se identifica con el mundo ideológico de Breton. En el texto se suceden y alternan en reiteradas ocasiones sin distinción pensamientos del artista e interpretaciones del autor. No está claro en qué proporción se ha valido de sus conferencias y testimonios. Aparentemente se vale de textos, desgrabaciones de sus cursos y conferencias en los que abundan las enumeraciones. Presenta su etapa focalizada en la “energía” casi exclusivamente a partir de un artículo publicado en la revista *Cabalgata*³¹ y propone una distinción bastante vaga entre lo energético y lo automático. Presenta su particular técnica de los “puntos iniciales”, su interés por la ciencia y por las geometrías no euclídeas y procura filiaciones espirituales. En el apéndice de este libro “El surrealismo en la pintura argentina” García Martínez enumera una serie de artistas de diferentes generaciones vinculados de modos más o menos laxos a sus postulados y especula sobre su persistencia en el arte contemporáneo en el que observa sus influencias. Refiere asimismo etapas y movimientos abstractos en los que influyó y señala que varios de los artistas que conciben “Arturo” provenían de sus filas. Este aspecto ha sido recientemente desarrollado por María Amalia García y María Cristina Rossi en “La revista *Arturo* y la relocalización

²⁷ García Martínez, J.A, *Batlle Planas y el Surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

²⁸ En octubre de 1981 se inaugura en el MNBA una exhibición retrospectiva que incluye 113 obras (40 óleos, 49 témperas, dibujos y otros) organizada por la galería Ruth Benzacar con el patrocinio de la Fundación Banco Mercantil. En el marco de la muestra se presenta el libro *Obras de Juan Batlle Planas*.

²⁹ En el marco de la muestra homónima en la Fundación Alón.

³⁰ Martínez también publicó: *Arte Psicoanálisis y Surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Koe, 1973.

³¹ “Juan Batlle Planas y el automatismo”. *Cabalgata* N° 12, Buenos Aires, 1946, pp.16-19

de la vanguardia en el cruce regional”³² y “La revista *Arturo* en su tiempo inaugural”³³ respectivamente.

Whitelow en su libro *Obras de Juan Batlle Planas* por su parte, refiere datos biográficos y repasa sus intereses. Se focaliza exclusivamente en las características de su iconografía, sus aspectos formales y sus transformaciones en las diferentes series, pero no aporta datos del contexto histórico, o de las tradiciones en las que se inspira, si bien analiza algunos aspectos de la iconografía y los contrasta con obras de surrealistas contemporáneos como Dalí, Masson, Ernst y Jaques Herold. Señala la importancia del automatismo y cita artículos, entrevistas y textos del archivo familiar en los que Batlle expresó su adhesión al surrealismo. El autor ancla su texto en declaraciones del artista de diferentes épocas pero no toma distancia respecto de las mismas. Procura una interpretación basada en parte en los testimonios del artista y en la cercanía a otras fuentes iconográficas y postula una periodización algo difusa. No aborda las relaciones con el medio artístico local ni las circunstancias de su acceso al imaginario surreal. Por otra parte Whitelow repasa y pone en cuestión algunas aseveraciones de Pellegrini de 1967 referidas a la distinción entre las expresiones neorrománticas y las surrealistas.

Durante el 2006 realicé la edición e investigación del libro *Batlle Planas. Una imagen persistente*. En este trabajo logré ubicar algunos escenarios en los que se habría iniciado la apropiación del surrealismo y elaboré una cronología hasta el momento muy escueta y fragmentaria. El trabajo realizado en esa oportunidad orientó en parte esta indagación.

Sobre Aldo Pellegrini podemos citar el libro ya mencionado de Graciela de Sola *Proyecciones del surrealismo en la literatura* (1967), la inclusión por parte de Stefan Baciu en su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*³⁴, y *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*³⁵, dedicado a los avatares del surrealismo en escenarios culturales hispanoamericanos en el que se analizan las revistas asociadas al surrealismo que tuvieron a Pellegrini entre sus gestores, *Que*, *A partir de Cero* y *Ciclo* también abordadas sucintamente en el cuarto capítulo de *El Surrealismo en la Argentina. A través de sus revistas literarias* publicado por Kira Poblete Araya (2004). Por otra parte, Ruben D. Méndez Castiglioni ha dedicado su tesis “Aldo Pellegrini. Surrealista argentino” (Porto Alegre, 1999) a su trayectoria como crítico y poeta. Recientemente en un ensayo titulado “Informalism between Surrealism and Concrete Art. Aldo

³² García, María Amalia, *El Arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2011.

³³ Rossi, María Cristina, “La revista *Arturo* en su tiempo inaugural,” *Revistas de Arte Latinoamericano*, 2017, <http://revistasdeartelatinoamericano.org/items/show/48>.

³⁴ *Antología De La Poesía Surrealista Latinoamericana*. México D. F., Editorial Joaquín Mortiz - Colección Confrontaciones: Los Críticos, 1974. p 243. 2.ª. Edición: Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso - Serie Cruz Del Sur, 1981.

³⁵ AAVV. *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abad Editores, 2014.

Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”³⁶ María Amalia García postula que las lecturas de Pellegrini sobre la tradición del surrealismo en relación con otras tendencias modernas le permitieron proponer nuevas lecturas sobre la historiografía canónica y articular nuevas búsquedas plásticas durante los años 50.

Marco Teórico

De acuerdo al paradigma indiciario de Carlo Ginzburg me propongo abordar el análisis cultural a partir del rescate de ciertos individuos como consciencias históricas singulares y reveladoras. Personalidades individuales y experiencias de vida, documentos no serializables y fragmentos que habiliten una aproximación indicial que se focalice en hechos singulares y aspectos cualitativos, teniendo en cuenta las redes que conforman y los conceptos en torno al campo cultural elaborado por Pierre Bourdieu, los intereses y horizontes de expectativas a los que responden.

Esta investigación supone un abordaje cuyas perspectivas de análisis se inscriben en la tradición de la sociología de la cultura (especialmente en la línea de análisis propuesta por Raymond Williams³⁷ y Bourdieu³⁸) de la historia social del arte y la cultura (Thomas Crow³⁹ y T. J. Clark⁴⁰) y de las teorías de la modernidad y de la vanguardia (Peter Bürger⁴¹, Susan Buck-Morss⁴², Hal Foster⁴³, Benjamin Buchloh⁴⁴, Marshall Berman⁴⁵ y Fredric Jameson⁴⁶).

Por otra parte, el proyecto de investigación se inscribe en los debates en torno al concepto de modernidad periférica. En *Una Modernidad Periférica*⁴⁷ (1988), Beatriz Sarlo explora los movimientos de reestructuración del campo cultural argentino en su relación con los procesos de trans-

³⁶ García, María Amalia, “Informalism between Surrealism and Concrete Art. Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, en: AAVV. *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, (ed.) Mariola V. Alvarez and Ana M. Franco, con fecha estimada de publicación en 2018.

³⁷ Williams, Raymond, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994.

³⁸ Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

³⁹ Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.

⁴⁰ Clark, T.J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

⁴¹ Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

⁴² Buck-Morss, Susan. *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2004.

⁴³ Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

⁴⁴ Buchloh, Benjamin, “Structure, Sign, and Reference in the Work of David Lamelas”, *Neo-avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, The MIT Press, 2000.

⁴⁵ Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

⁴⁶ Jameson, F., *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.

⁴⁷ Sarlo, Beatriz, *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

formación social que tienen lugar en las décadas del veinte y treinta. Para definir la especificidad de la modernidad argentina recurre al concepto de mezcla. La cultura de mezcla sería la forma de respuesta y reacondicionamiento de la cultura en el marco de un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas, en el que coexistían elementos residuales y programas renovadores. Sarlo explora los modos en que estos discursos y prácticas importadas son apropiados y reformulados. En un espacio cultural heterogéneo que mezcló tradición y modernidad, la condición periférica de los campos intelectuales latinoamericanos estaría caracterizada por una relación asimétrica de intertextualidad con los campos metropolitanos.

El caso argentino presenta problemáticas específicas que singularizan su campo cultural respecto del resto de Latinoamérica por el flujo inmigratorio y la ausencia de tradiciones fuertes o improntas étnicas significativas, especialmente en Buenos Aires (de un protagonismo excluyente en las primeras décadas del siglo XX). El marco teórico incluye conceptualizaciones elaboradas en torno a las dinámicas en escenarios transnacionales desarrolladas por Alejandro Dujovne y Martín Berjel⁴⁸. Asimismo se han empleado herramientas del análisis discursivo referidas a la inscripción de la subjetividad del enunciador en el discurso para analizar textos de la revista *Que* (D. Maingueneau⁴⁹, M.I. Filinich⁵⁰, O. Ducrot⁵¹, y R. Amossy⁵²).

Hipótesis

- 1. Los episodios inaugurales del surrealismo en las artes visuales de Argentina no han tenido la atención otorgada a otras vanguardias contemporáneas y posteriores. Estos episodios surrealistas están atravesados por validaciones negativas que adquieren bajo la perspectiva modernista y las demandas perentorias de un campo radicalizado, en un contexto internacional asediado por los conflictos bélicos y el ascenso de los fascismos.** Las controversias asociadas a la validación que afectaron el desarrollo inicial del surrealismo en nuestra historia del arte se fueron reconfigurado y reactualizando hasta nuestros días. Sucesivas omisiones, invisibilizaciones y un reconocimiento retaceado en forma intermitente hacen que esta etapa inicial del surrealismo en Argentina y otros capítulos que le siguieron parezcan condenados a “recontratar”, “renegociar”, de tanto en tanto su espacio en la historia del arte y en la memoria cultural de nuestro país.

⁴⁸ Martín Berjel, Alejandro Dujovne, "La perspectiva transnacional en la historia y la sociología de los intelectuales" en: http://www.cedinci.org/posgrado-files/SP_MByAD.pdf.

⁴⁹ Maingueneau, Dominique, *Situación de enunciación o situación de comunicación*. Université Paris XII, 2004.

⁵⁰ Filinich, María Isabel, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

⁵¹ Ducrot, Oswald, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Paidós, 1986.

⁵² Amossy, Ruth y Pierrot Herschberg, Arme, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.

2. Los exilios forzados por los conflictos bélicos gravitan de un modo especial en la conformación de redes transnacionales que actúan de nexo articulador para las propuestas del surrealismo. Los circuitos artísticos en Francia y España contaron con numerosos enlaces intercontinentales en Buenos Aires a través de revistas, exposiciones, correspondencia y viajes. Más de trescientos cincuenta artículos, notas y reseñas sobre el surrealismo se realizaron entre 1925 y 1939 en España, además de numerosas traducciones, conferencias, exposiciones, y antologías según investigaciones de Jesús García Gallego⁵³. Las redes de agentes culturales españoles tienen un protagonismo especialmente significativo en este período y Guillermo de Torre encarna de un modo paradigmático el rol de intelectual transnacional. Un puñado de revistas españolas o publicadas por la comunidad catalana en Buenos Aires como *Catalunya*, *Síntesis*, *La Gaceta Literaria* y otras locales como *Sur*, *Proa*, entre otras, vehiculizaron estos intercambios.

3. En un contexto de difusión internacional del psicoanálisis y de adhesión generalizada al pensamiento de izquierda, el surrealismo representó para Antonio Berni, Juan Batlle Planas y Aldo Pellegrini una estética libertaria, una apertura radical, la posibilidad de revelar un potencial insospechado en el hombre y de cuestionar umbrales de sentido hegemónicos. Para los surrealistas el mundo estaba en quiebra moral. El orden social existente y la cultura dominante eran represivas y la represión tenía una dimensión social y también psíquica⁵⁴. *Le Paysan de Paris*, libro célebre de Aragon considerado una de las obras maestras de la literatura surreal, será muy significativo para revisar la experimentación inicial de Berni con esta vanguardia. Berni, Batlle Planas y Pellegrini de diversos modos promueven 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. Convocan en sus obras materiales y parajes oníricos. Narrativas suspendidas arremolitan objetos y espacios confundidos, tenedores, botones y seres mutilados o menguantes. Entreveran las palabras y las cosas. Aligeran aquello que tendía a fijar usos y costumbres y dibujan horizontes impensados. En pinturas y collages exploran las posibilidades de un universo dislocado y la escenificación del absurdo, del sin sentido. El extrañamiento del mundo, sus metamorfosis, su renovación en atmósferas de ensoñación.

Marco cronológico

⁵³ Cfr. García Gallego, Jesús, *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del 27*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1989.

⁵⁴ Cfr. Briony Fer, en: AAVV. *Realismo Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.

El marco cronológico propuesto para esta tesis comprende un período enmarcado por dos años tomados desde el punto de vista de su vinculación con el desarrollo del surrealismo en Argentina. En 1925 se publicó en Buenos Aires el primer artículo relacionado con esta vanguardia y por tal motivo tomamos esta referencia como inicio de la periodización. En enero de 1925 Guillermo De Torre publicó en la revista porteña *Proa* fragmentos de los manifiestos surrealistas en su artículo “Neodadaísmo y superrealismo”⁵⁵. Este texto, en el que expresó sus reservas al dogmatismo de André Breton, se publicó también en la revista *Plural* de Madrid y es el mismo que incluyó a último momento, como apéndice, en su libro *Literaturas europeas de Vanguardia*, dando inicio al controvertido desembarco de esta vanguardia en nuestro medio. Al año siguiente, en “Max Ernst y la pintura mitológica”⁵⁶, una nota firmada por Marcelle Auclair, los martinfierristas reprodujeron dos obras del surrealista alemán y la autora expresó su interés en las posibilidades de esta nueva poética. En 1938, nuestra cota de cierre, se realizó la *Exposición Internacional del Surrealismo* en París organizada por Breton y Eluard que reunió a setenta artistas de catorce países con trescientas obras. Esta investigación se refiere a los episodios inaugurales del surrealismo en nuestras artes visuales y 1938 señalaría un punto de inflexión tras un período de progresivo afianzamiento internacional. Por otra parte, entre 1935 y 1938, Juan Batlle Planas realizó un conjunto de obras paradigmáticas de su etapa surrealista que serán analizadas en el tercer capítulo.

Capítulos

A continuación propongo un esquema de los capítulos, donde se desarrolla el contenido principal de cada uno de ellos. Esta tesis se encuentra estructurada en tres capítulos; a través de ellos se pretende dar cuenta de las problemáticas generales ya enunciadas. La organización del relato se estructura sobre un orden sincrónico a partir del despliegue de algunos núcleos significativos. En el primer capítulo se realiza un mapeo de la recepción del surrealismo en Buenos Aires entre 1925 y 1938 con el objetivo de visualizar la dinámica del flujo de ideas y los mecanismos de su disseminación. Se presentan las redes de actores y publicaciones que involucró y se destaca el rol de la comunidad catalana y sus enlaces intercontinentales. Guillermo De Torre es presentado como figura fundamental en este proceso de transferencias. Se repasa el modo en que estos episodios inaugurales del surrealismo en Argentina están atravesados por validaciones negativas y se dedica un apartado a la revista *Que*, primera publicación surrealista de hispanoamérica abordada con herramientas del análisis discursivo.

⁵⁵ De Torre, Guillermo, “Neodadaísmo y superrealismo”, *Proa*, N 6, enero, 1925, Buenos Aires.

⁵⁶ Auclair, Marcelle, “Max Ernst y la pintura mitológica”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, 4 de agosto 1926.

En el segundo capítulo dedicado a Antonio Berni se abordan los problemas historiográficos que presenta la investigación de su serie surrealista, se desarrollan las controversias respecto de su cronología y se explicitan preguntas pendientes. Se repasa el modo en que Berni manifestó su ambivalencia respecto de esta vanguardia y se postula que ello habría condicionado también su recepción controvertida. Se propone una reconsideración de su relación con Louis Aragon y su libro, *Le Paysan de Paris*, se postula como clave iconográfica. Se analizan algunas obras de la serie como *Napoleón III*, *Landrú en el hotel*, *Pesadilla* y *Objetos en la ciudad* teniendo en cuenta esta fuente.

En el tercer capítulo dedicado a Juan Batlle Planas se procura restituirle un espacio de legitimidad en nuestra historia del arte y aportar claves de lectura para contextualizar su obra. Se presenta una breve introducción a la dialéctica desencantamiento/reencantamiento en el imaginario cultural de principios del siglo XX que resulta indispensable para abordar su adhesión al surrealismo y su concepción del automatismo. Se aportan referencias contextuales a partir de una perspectiva multidisciplinaria que recoge experiencias en el campo de la antropología para abordar su aproximación al surrealismo y las estrategias que pone en juego en sus obras. Por otra parte, se explicitan fuentes iconográficas, literarias y datos biográficos así como referencias en medios gráficos de la época y sus propios escritos hasta ahora no tenidas en cuenta que aportan información sobre la iconografía que despliega en algunas de sus primeras obras más significativas pertenecientes a la serie de “Radiografías Paranoicas” y “Globos Rojos”.

Capítulo 1

Derivas del imaginario surreal. Desde Francia y España a Buenos Aires

“París es en el orden social lo que es el Vesubio en el geográfico, una masa amenazante y peligrosa, un foco siempre activo de la revolución. Pero al igual que las pendientes del Vesubio se convirtieron en huertas paradisíacas gracias a las capas de lava que las cubrían, así florecen sobre la lava de las revoluciones, como en ningún otro lugar, el arte, la vida festiva y la moda”

Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*⁵⁷.

En 1924, tras varias décadas de crecimiento económico sostenido, el auge modernizador comprometía en Buenos Aires a grupos entusiastas que en los ámbitos culturales propiciaron una renovación sin precedentes y promovieron un enfrentamiento radical con cualquier tradicionalismo. El campo intelectual porteño era animado por jóvenes que se autoproclamaban apóstoles de lo nuevo y proliferaban los emprendimientos editoriales, sus tribunas en papel. Numerosos indicios y síntomas daban cuenta de este clima efervescente, ávido de novedad, de militancia moderna, y un ruidoso puñado de agitadores de almas pronto cobró notoriedad. “La costumbre nos teje telarañas en las pupilas” decía Oliverio Girondo, y a despabilar acometían los jóvenes vanguardistas. Desplegaban con renovado ímpetu su vocación de sumarse a las corrientes de pensamiento más “avanzadas”, de transmitir en tiempo real, si fuera posible, las novedades de las metrópolis. París era entonces el ámbito de una exuberancia creativa e intelectual desde donde se habían derramado las aguas del cubismo, el futurismo, el vorticismismo, el dadaísmo, el ballet ruso y el surrealismo, según la expresión de Harold Rosenberg⁵⁸. En tanto capital cultural hegemónica por más de dos siglos constituía por entonces la meca a ultramar, el modelo a emular desde el último tercio del siglo XIX. Muchos se postulaban como intérpretes privilegiados y emprendían la tarea de la “traducción simultánea”.

⁵⁷ Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 110.

⁵⁸ Rosenberg, Harold, “On the fall of Paris”, *Partisan Review*, núm. 6, diciembre de 1940, pp. 440-448.

El surrealismo disputó su lugar en los escenarios culturales de los años treinta y los circuitos artísticos en Francia y España contaron con numerosos enlaces intercontinentales en Buenos Aires. Los exilios forzados por los conflictos bélicos gravitaron de un modo especial en la conformación de estas redes transnacionales que actuaron de nexo articulador para las propuestas del surrealismo. La inscripción transnacional y la vocación internacionalista de esta vanguardia dieron como resultado un fluido intercambio a través de revistas, exposiciones, correspondencia y viajes. Las redes de agentes culturales españoles tuvieron un protagonismo especialmente significativo en este período y con la guerra civil española la escena cultural y política de Buenos Aires acusó el impacto de la llegada de los exiliados. Argentina fue uno de los países americanos más receptivos de los españoles. Graciela Speranza sostiene que esta vanguardia se nutrió de un profundo sentido de dislocación y una red proliferante y móvil la sostuvo en el exilio. Si consideramos su repercusión mundial constatamos que su implantación viene a hacer causa común en el plano político y de modo reactivo con la reivindicación libertaria frente al avance del fascismo⁵⁹.

Nos proponemos pensar la prensa moderna como dispositivo de internacionalización político-cultural y se repasarán a continuación algunos hitos del proceso de transferencias de ideas a partir de una serie de artículos en diversos medios y testimonios de los actores involucrados. En este capítulo se realizará un mapeo de la recepción del surrealismo en Buenos Aires entre 1925 y 1938 con el objetivo de visualizar la dinámica del flujo de ideas y los mecanismos de su diseminación. Se subrayará el modo en que estos episodios inaugurales del surrealismo en Argentina están atravesados por validaciones negativas y se dedicará un apartado a la revista *Que*, primera publicación surrealista de hispanoamérica abordada con herramientas del análisis discursivo.

La vía francesa

Los martinfierristas otorgaron al surrealismo un lugar muy acotado en los cuarenta y cinco números de su publicación editados entre 1924 y 1927 y Adolfo Prieto afirma que sólo Jacobo Fijman y Oliverio Gironde se interesaron por este movimiento⁶⁰. En 1926 reprodujeron dos obras de Max Ernst en una nota de Marcelle Auclair, en la que esta autora expresó su interés en las posibilidades de esta nueva poética⁶¹ y una obra metafísica de Carlo Carrá en un artículo dedicado a Marinetti⁶². Finalmente, en 1927, publicaron tres obras de Dalí⁶³, una de ellas también metafísica y otra

⁵⁹ Speranza, Graciela. “Desarraigados. Avatares del surrealismo en la ficción y el arte latinoamericanos”. En AAVV. *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abad Editores, 2014, p.117

⁶⁰ Véase Prieto, Adolfo. *Diccionario Básico de la literatura Argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968. Fijman se incorporó en 1923 a este grupo literario.

⁶¹ Auclair, Marcelle, “Max Ernst y la pintura mitológica”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, 4 de agosto 1926.

⁶² Volta, Sandro. “Marinetti y nuestra generación” en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año III, N 29-30, junio de 1926.

asociada al imaginario surreal. Resulta significativo destacar que en estas oportunidades ningún colaborador local tomó la palabra mientras que en forma sostenida legitimaron al cubismo y al futurismo que contaban con más de quince años de desarrollo y habían podido apreciar estando en Europa.

Jacobo Fijman (1898-1970) se vinculó de diversos modos con José Planas Casas, Juan Batlle Planas y Antonio Berni, sin embargo, reconstruir sus pasos, recuperar sus anécdotas, resulta por demás complejo ya que "él mismo daba tres o cuatro versiones distintas de un mismo hecho que le hubiera ocurrido, como si en definitiva ninguna tuviera demasiada importancia⁶⁴". El 17 de enero de 1921 fue internado por primera vez en el Hospicio de las Mercedes durante seis meses y en 1942 ingresó al Borda en forma definitiva con el diagnóstico de síndrome confusional o psicosis distímica confusional. En 1928 Fijman viajó a la capital francesa con la ayuda económica de Oliverio Gironde y en compañía de Antonio Vallejo⁶⁵. Conoció allí a Breton, Eluard y demás poetas del movimiento. Dijo años más tarde a propósito de Breton:

Su doctrina era muy sencilla, recién ahora la entiendo. Vos hablás y no sabés lo que dijiste, pero algo salió de tu boca, una palabra, una escupida. Cada palabra es un proyectil, pero vos lo ignorás. Cuando te diste cuenta, el punto se agarra la barriga o se revuelve cuerpo a tierra. Esto se llama automatismo, que es algo así como el puntillismo de la máquina Singer. El cerebro, entretanto, queda en la culata. No interviene el fusil. Después de la explicación, el franchute me leyó un poema y me atraganté. La bebida me salió por los ojos y estornudé tres veces. André Breton salió furioso y gritó: Mon Dieu, mon Dieu! o algo parecido, y como lo miré fijamente, agregó: merde a Tristán Tzara! No entendí nada, pero desde ese día supe lo que era el surrealismo⁶⁶.

Leopoldo Marechal, Gironde y Fijman se habían integrado en París al grupo de artistas plásticos que se reunía en el café "La Rotonde", Forner, Basaldúa, Butler, Spilimbergo, y Berni entre otros⁶⁷. Podemos suponer que quizás ello tuvo alguna incidencia en el interés de Berni por esta vanguardia, quien dijo haber sido bastante amigo de Spilimbergo, Forner y Fijman⁶⁸. En la novela de Marechal, *Adán Buenosayres* (1948), Fijman encarnaría al filósofo de Villa Crespo, Samuel Tesler. Los dos

⁶³ *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año IV, N 39, 28 de marzo de 1927.

⁶⁴ Cfr. Arancet Ruda, María Amelia, *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*, Ed. Corregidor, Buenos Aires, 2001. Fijman falleció en 1970.

⁶⁵ Francisco Luis Bernardez afirma que en realidad realizó dos viajes. Cfr. Arancet Ruda, María Amelia, op. cit.

⁶⁶ Bajarlía, Juan Jacobo, *Fijman. Poeta entre dos vidas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992. Fijman regresó a Buenos Aires al año siguiente y publicó *Hecho de estampas y Estrella de la mañana* con ilustraciones de José Planas Casas y Pompeyo Audivert.

⁶⁷ Cfr. Viñals, José. *Berni. Palabra e imagen*, Buenos Aires, Imagen Galería de arte, 1976, pp. 45-6.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

héroes metafísicos de Marechal: Tesler y el astrólogo Schulze (avatar literario de Xul Solar) gravitarían significativamente en la vida de Juan Batlle Planas. Fijman se reunía desde 1924 cotidianamente con Planas Casas, Audivert y Sesostris Vitullo, quien se radicó en París al año siguiente. Juan Batlle Planas, de trece años, asistía a esas reuniones. En 1924 Audivert había publicado una carpeta de grabados inspirado en la obra de Fijman y con el dinero de la venta de esa carpeta se editó en 1926, *Molino Rojo*, su primer libro de poemas también ilustrado por Planas Casas y Audivert.

Francine Masiello sostiene, por otra parte, que Francisco Luis Bernárdez fue el primer escritor argentino que tradujo a Paul Eluard en *Martín Fierro* (Año IV, n° 43, 1927), pero no supo conectar los escritos de Eluard con el movimiento surrealista francés.⁶⁹ Este autor hace un recuento de las primeras oleadas surrealistas, sosteniendo la actitud indiferente o de rechazo de los coetáneos vanguardistas. “Los documentos surrealistas circularon también en Buenos Aires, pero no gozaron del apoyo que recibió el futurismo”, sostiene, cuando se mencionaba al surrealismo en la Argentina en la década del veinte, generalmente se lo consideraba como una innovación retórica; virtualmente no se prestaba atención a la conciencia revolucionaria que Bretón y sus colegas inspiraban. Masiello afirma que el poeta peruano Alberto Hidalgo informó de la actividad surrealista francesa en su libro *Simplismo* (Buenos Aires, El Inca, 1925), pero los argentinos en general mostraron grandes desavenencias con el movimiento⁷⁰.

En 1927, Evar Méndez, responsable de *Martín Fierro*, publicó en la revista *Síntesis*, una nota titulada “Doce poetas nuevos”. Hacía referencia en este artículo al surrealismo y sus posibles ecos en Buenos Aires aunque no daba nombres ni mayores precisiones. “Leemos en ella una especie de reconocimiento o “paneo” con respecto, primero, a las intenciones de los poetas jóvenes y, después, a las búsquedas implicadas en las distintas tendencias poéticas en boga en ese momento”⁷¹:

Quiéren restituirle [a la palabra poética] cualidades que ha perdido desde cuando, voz popular, pasa a ser expresada, por los primitivos con el acento más genuino, hasta que, por desdicha, sucesivas manipulaciones de letrados y retóricos la desnaturalizan. Volverla a su origen, restarle excesiva sabiduría, sería el anhelo de algunos que quisieran reencontrar el camino de la primitiva fuente. Otros, en cambio, aspirarían a seguir una línea, una

⁶⁹ Cfr. Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p.89.

⁷⁰ Masiello refiere esa falta de resonancia a la década del '20, y reconoce que en los '40 y los '50 sí tuvo un desarrollo importante. Cfr. Francine Masiello. *Ibid*, p.89. Citado en Páez Roxana, “Criollismo de otra experimentación: Francisco Madariaga”, *Orbis Tertius*, La Plata, año III, no. 6, 1998.

⁷¹ Méndez, Evar: “Doce poetas jóvenes”, *Síntesis*, Buenos Aires, año I, 4 de septiembre de 1927. Citado en : Minguzzi, Armando. “Y entonces qué: fundación porteña del surrealismo en Español” en: AAVV. *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, op. cit., p.156.

tendencia, que pareció ya la orientación mejor, y que encajaría en el culto de una poesía puramente intelectual, especulación de la inteligencia, del conocimiento. Finalmente, otros, torturados por un deseo de sinceridad y fidelidad absoluta, querrían arrancar desde las raíces del instinto, del más íntimo y primordial movimiento de la facultad creadora, el inconsciente (aludo a las tendencias derivadas de las corrientes que encarnan hoy Paul Valery en Francia y al movimiento supra-realista y su posible eco en Buenos Aires)⁷².

Mientras tanto, la revista platense *Valoraciones* también tuvo acceso a la producción del surrealismo. “En la bibliografía de su número 6, de junio de 1925, se aclara que han recibido el tercer número de *La Revolución Surréaliste*, proveniente de París”⁷³.

Por otra parte, Victoria Ocampo, responsable de la temprana exhibición en Buenos Aires de los primeros films vanguardistas, pasó largas temporadas en París entre 1928 y 1930 “durante las cuales pudo conocer a algunos de los miembros más importantes del grupo y presenciar el estupor, el deslumbramiento y el rechazo que sus obras provocaban en los círculos intelectuales y artísticos de la época”, sostiene Ernesto Montequín, curador actual de su biblioteca. Un rápido boceto tomado a partir de un cuadro de Miró ilustra una de sus primeras cartas desde París, en enero de 1929. Conoció su obra y la de Dalí en una casa a la que fue invitada a comer.⁷⁴ La aparición de *Sur*, en 1931, coincidió con la edad de oro del surrealismo y su directora “supo valorar algunas de sus manifestaciones más trascendentes y contribuyó a difundirlas en la Argentina”, continúa Montequín, “durante la década de 1930 *Sur* presentará a los lectores de habla hispana trabajos de Antonin Artaud, Paul Éluard, Michel Leiris y André Breton. En las décadas siguientes, publicará a otros escritores signados por las experiencias surrealistas, como Octavio Paz, Alejandra Pizarnik o André Pieyre de Mandiargues”⁷⁵.

Es preciso destacar que Montequín se refiere a las manifestaciones literarias, mientras que la revista recién dará cabida a las expresiones visuales ligadas a esta vanguardia a partir de 1937 con un artículo dedicado a José Planas Casas y Juan Batlle Planas⁷⁶. En 1938 publicarían también una conferencia de Maruja Mallo, titulada “Lo popular en la plástica española (a través de mi obra)” ilustrada con una obra de Miro.⁷⁷ En el número diez de *Sur* Guillot Muñoz en un artículo dedicado a una conferencia que André Bretón había dictado en Bruselas y acababa de publicar explicaba:

⁷² *Ibid.*

⁷³ Minguzzi, Armando, op.cit., p.155

⁷⁴ Cfr. Ocampo, Victoria. *Cartas a Angélica y otros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1997.

⁷⁵ Montequín, Ernesto, “Autorretrato con libros: La biblioteca de Victoria Ocampo”, http://www.villaocampo.org/d/locales/biblioteca/Docs/Autorretrato_con_libros.pdf

⁷⁶ Rossi, Attilio, “Dos surrealistas: J. Planas Casas y J. Batlle Planas” *Sur*, N°32, Buenos Aires, 1937, p.96

⁷⁷ Mallo, Maruja, “Lo popular en la plástica española (a través de mi obra)” *Sur*, N°43, Buenos Aires, 1938, p.34

El surrealismo ha sido y sigue siendo principalmente y de un modo inequívoco, una apasionada e incansable búsqueda de la vida interior, una aventura de exploración de lo inconsciente, una continua perforación de la intimidad, una serie de aproximaciones hacia lo más adentrado y movido de un yo despojado y esencializado, un rosario candente de interrogaciones angustiadas ante las sombras errantes que se desatan allá, en los abismos estremecidos y creadores de cada ensueño. Sondar el ensueño, como lo ha hecho el surrealismo, es sondear un piélago sin término. De ahí que este movimiento haya aportado- por encima de las experiencias de la escritura automática, del relato de sueños, de los discursos improvisados y actos espontáneos- elementos inéditos de penetración introspectiva⁷⁸.

Ocampo concibió entonces la posibilidad de dedicar un número completo a esta vanguardia pero este proyecto no llegó a concretarse y se le reservó, en cambio, un apartado en el número 19, de 1936, bajo el título: “Contribución especial para Sur”, en el que se incluyeron “El Castillo Estrellado” de André Breton, y poemas de Eluard entre otros.

Ese mismo año *El Hogar*, una revista de interés general, publicó “El surrealismo” con ilustraciones de Giorgio de Chirico, Joan Miró y Lino Enea Spilimbergo⁷⁹. Tres años antes, en junio de 1932, dos reseñas publicadas en los diarios *La Nación* y *La Prensa* se habían referido con desdén e ironía a la exhibición “Surrealista” presentada por Antonio Berni en Amigos del Arte. Serán comentadas en el segundo capítulo.

La vía española

Mientras tanto, las redes de intelectuales españoles resultaron cruciales en este proceso de transferencias. Como se adelantó en la introducción “más de trescientos cincuenta artículos, notas y reseñas sobre el surrealismo se realizaron entre 1925 y 1939 en España, además de numerosas traducciones, conferencias, exposiciones y antologías” según investigaciones de Jesús García Gallego⁸⁰. Cataluña, que ya era en 1917 uno de los centros más activos dentro del panorama cultural europeo, gravitaría sostenidamente en la escena porteña. Allí, al mismo tiempo, convivían el Picasso de los ballets de Diaghilev, el galerista Joseph Dalmau relacionado con la vanguardia internacional, el joven Joan Miró, el dadaísta Francis Picabia y su revista *391*. Torres García con sus

⁷⁸ Guillot Muñoz, Gervasio “Revisión y justiprecio del surrealismo” (René Henriquez, editor, Bruselas, 1934), en *Sur*, N°10, Buenos Aires, 1935, pp. 84-91.

⁷⁹ De Lussarreta Pilar, “El surrealismo”, *El Hogar*, Buenos Aires, 29 de marzo de 1935.

⁸⁰ Cfr. García Gallego, Jesús, op.cit.

obras evolucionistas o plasticistas y Sonia y Robert Delaunay, instalados en Madrid, también pasaban por Barcelona.⁸¹

Un puñado de revistas españolas como *La Gaceta Literaria* y *Gaceta de Arte* que circularon en esta ciudad y otras publicadas por la comunidad catalana en Buenos Aires como *Catalunya* y *Síntesis* vehiculizaron estos intercambios. Otras publicaciones significativas que se importaban entonces de España fueron *Revista de Occidente* y *Alfar* a las que sumarían durante el período de la guerra *El Mono Azul*, *Octubre* y *Hora de España*. Estas revistas “favorecieron la actualización del debate estético-político que se publicó y recreó a su vez en distintos medios locales”⁸² como *Unidad*, *Forma* y *Conducta* entre otras.

Se mencionarán a continuación algunos artículos dedicados al Surrealismo en *La Gaceta Literaria*, *Gaceta de Arte*, y *Catalunya*, la revista del Casal de Catalunya fundado en Buenos Aires en 1886. *La Gaceta Literaria* publicó en Madrid su primer ejemplar en enero de 1927 y editó en total ciento veintitrés números hasta el primero de mayo de 1932. Contó entre sus corresponsales a varios miembros del grupo martinfierrista y circuló en los ambientes culturales porteños⁸³. Ródenas de Moya sostiene que su papel histórico fue decisivo en la cristalización de una visión del arte y la literatura de la modernidad en la que se conciliara lo particular con lo universal, lo tradicional con lo actual y lo español con lo “hispanoamericano”⁸⁴.

Esta revista dedicó atención sostenida al surrealismo, aunque con objeciones, durante los primeros años. En 1927 publicaron por ejemplo: “El pintor Joan Miro”⁸⁵, “Salvador Dalí”⁸⁶ y “La moderna pintura francesa: del cubismo al superrealismo”⁸⁷. En el número veintiuno del mismo año se publicó también “Guillermo de Torre en Buenos Aires”⁸⁸, y al año siguiente “Superrealismo”⁸⁹, “Joan Miró en Madrid”, “Salvador Dalí: Realidad y sobrerrealidad”⁹⁰ y dos notas dedicadas a Maruja Mallo⁹¹, una pintora española condiscípula y amiga de Dalí en la Real Academia de San Fernando, hacia 1926, cuando se identificó plenamente con el ambiente surrealista que allí se respiraba y

⁸¹ Pacheco, Marcelo, en: AAVV. *Claves del arte latinoamericano. Colección Constantini*, Madrid, Fundación “La Caixa”, 1999.

⁸² Wechsler, Diana, “Bajo el signo del exilio”. En: AAVV *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

⁸³ Agradezco a Mario Pellegrini y Patricia Artundo la confirmación de su presencia en las bibliotecas de Aldo Pellegrini y Xul Solar.

⁸⁴ Ródenas de Moya, Domingo. “Guillermo de Torre o la ética de la crítica literaria” en AAVV. *Guillermo de Torre. De la aventura al orden*, Madrid, Colección Obra Fundamental. Fundación Banco Santander, 2013, pp. 21-22.

⁸⁵ Gasch, Sebastià, “El pintor Joan Miro”, *La Gaceta Literaria*, N 8, 15 de abril, 1927, p.45. En este número se publicó “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”.

⁸⁶ “Salvador Dalí”, *La Gaceta Literaria*, N 14, Julio de 1927, p. 85.

⁸⁷ “La moderna pintura francesa: del cubismo al superrealismo”, *La Gaceta Literaria*, N 20, 5 de octubre de 1927, p.121. Traducción de Sebastià Gasch de la *Nova Revista*.

⁸⁸ “Guillermo de Torre en Buenos Aires”, *La Gaceta Literaria*, N 21, 1 de noviembre de 1927, p. 125.

⁸⁹ Montanya, Luis, “Superrealismo”, *La Gaceta Literaria*, N 28, 15 de febrero de 1928, p. 175.

⁹⁰ “Joan Miró en Madrid”, “Salvador Dalí: Realidad y sobrerrealidad”, *La Gaceta Literaria*, N 44, 15 de octubre de 1928, p. 283.

⁹¹ *La Gaceta Literaria*, N 35, 1 de junio, p. 222, y N 36, 15 de junio, 1928, p. 225.

entabló vínculos de amistad con Buñuel, Dalí, García Lorca, Alberti y Moreno Villa⁹². En 1930 publicaron una nota dedicada a Giorgio De Chirico, otra a Maruja Mallo⁹³ y un artículo referido al escándalo suscitado por la presentación de *La edad de oro*, de Buñuel y Dalí⁹⁴. Se afirmó durante los años siguientes la legitimación de esta vanguardia en sus páginas.

La *Gaceta de Arte*, publicada en Canarias entre 1932 y 1936 bajo la dirección de Eduardo Westerdhal, se destacó por su vocación internacionalista. Se presentó a partir del número catorce como “Revista internacional de cultura” y contó con treinta y ocho números y cinco años de vida⁹⁵. “Entre todos los artistas, críticos y escritores del movimiento surrealista el más representado es Dalí, a quien se dedican notas, textos, reproducciones de sus obras y difusión de textos propios en calidad de autor en veinticuatro de los treinta y ocho números”⁹⁶ mientras que en una proporción sensiblemente inferior aparecen Breton, Miró, Max Ernst, Eluard, Domínguez y De Chirico entre otros. De sus primeros años son: “Surrealismo y revolución. Obras de Dalí y Oscar Domínguez”⁹⁷, “Psicología del surrealismo”⁹⁸, “Exposición surrealista del pintor Oscar Domínguez”⁹⁹, “Aureola y estigma del surrealismo”¹⁰⁰, “Lo real y lo Superreal en la pintura de Salvador Dalí”¹⁰¹ y “Maruja Mallo escenografía”.¹⁰² En septiembre de 1935 publican “Posición política del arte de hoy”¹⁰³, una nota de Andre Breton. Este número está dedicado íntegramente al surrealismo y también casi todo el siguiente.

La estancia de Benjamín Péret, André y Jacqueline Breton en Tenerife del 4 al 27 de mayo de 1935 impulsa la publicación en español y francés de un *Boletín Internacional del Surrealismo* que firma Breton, Espinosa, García Cabrera, López Torres, Péret, Pérez Minik y Westerdahl. El 16 de mayo Breton da una conferencia con el título “Arte y política” en el Ateneo de Santa Cruz de Tenerife, donde, por primera vez en España, estaba abierta al público una exposición surrealista colectiva. Ya se había presentado, en 1933, una exposición de pintura del surrealista español Oscar Domínguez. El Surrealismo tendría en Canarias uno de sus más importantes centros y Juan Manuel

⁹² Cfr. Vazquez de Parga, Ana. “¿Maruja Mallo surrealista?”, En el catálogo de la exposición *Maruja Mallo* editado por la galería Guillermo de Osma y la Fundación Cultural Banesto, Madrid, 1992.

⁹³ *La Gaceta Literaria*, N 89, agosto de 1930.

⁹⁴ *La Gaceta Literaria*, N 96, diciembre de 1930.

⁹⁵ Según De Torre *Gaceta de arte* era una publicación española paradójicamente de escasa difusión en su propio territorio pues era difícil encontrarla en Madrid, no así en otras ciudades europeas como Berlín, en donde confiesa haberla “descubierto”. Cfr. Rojas Sánchez, Pablo. “Guillermo de Torre y la cultura del exilio” - Tesis doctoral - UNED - 2015. Inédita.

⁹⁶ Navarro Segura, María Isabel, “*Gaceta de Arte*: revista de cultura de la internacional constructivista y del surrealismo internacional”. En: AAVV. *El Surrealismo y sus derivas: Visiones, declives y retornos*, Madrid, Abad editores, 2013, p.270.

⁹⁷ “Surrealismo y revolución. Obras de Dalí y Oscar Domínguez”, *Gaceta de Arte*, N 12, octubre de 1932, p.9.

⁹⁸ López Torres, Domingo, “Psicología del surrealismo”, *Gaceta de Arte*, N13, marzo de 1933, p.51.

⁹⁹ “Exposición surrealista del pintor Oscar Domínguez”, *Gaceta de Arte*, N15, mayo de 1933.

¹⁰⁰ López Torres, Domingo, “Aureola y estigma del surrealismo”, *Gaceta de Arte*, N19, septiembre de 1933, p. 73

¹⁰¹ “Lo real y lo Superreal en la pintura de Salvador Dalí”, *Gaceta de Arte*, N28, julio de 1934.

¹⁰² “Maruja Mallo escenografía”, *Gaceta de Arte*, N 32, marzo de 1935, p.128.

¹⁰³ Breton, Andre, “Posición política del arte de hoy”, *Gaceta de Arte*, N 35, p.137.

Bonet sostiene que la estadía de Breton allí puede ser pensada como una escala simbólica en su trayecto hacia América¹⁰⁴.

Guillermo De Torre

Extemporaneidad, mala idea de que uno se ha petrificado-lo que más me empavorece-. Luego, sensación melancólica de retorno. Se es joven mientras no se vuelve la cabeza para atrás.

“Memorias de mi vida”. Archivo familiar/ Miguel De Torre.

Guillermo De Torre, desde 1924 poeta, devenido crítico e historiador de las vanguardias literarias en todas las publicaciones mencionadas tuvo alguna participación, y encarna de un modo paradigmático el rol de intelectual transnacional. Su papel como intermediario en el paisaje cultural porteño ha sido muy significativo y merecería mayor consideración su gravitación en los escenarios dedicados a las artes visuales de la época.

“Probablemente es Guillermo De Torre la primera consciencia literaria que ha sabido unirnos en serio a lo que ya se desgajaba para siempre: America” diría Giménez Caballero, director de *La Gaceta Literaria* en octubre de 1928¹⁰⁵ quien presentaba en esa ocasión una sección nueva dedicada a jóvenes españoles escritores que comenzaba su itinerario con De Torre. “Por este mapa juvenil español, podrá orientarse el hispanista, el extranjero, el lector curioso que no posea- como en general no se posee- puntos de latitud y longitud para las situaciones aurorales,” afirmaba Caballero. De Torre se mantuvo como secretario de la revista hasta diciembre de 1928. En el prólogo de la edición facsimilar de *La Gaceta Literaria* de 1980 Caballero presentó a la generación fundacional de la “Gaceta” y recordó ante todo a De Torre “que resultaría el Menéndez Pelayo del Vanguardismo por su erudición prodigiosa sobre todos los ismos.” Hacia 1918 De Torre había iniciado sus *raids* a París y Zúrich de donde se traía noticias y revistas para asombro de los poetas madrileños. “Su agenda de contactos y conmlitones vanguardistas fue creciendo con nombres como los de Philippe Soupault, Blaise Cendrars, Paul Dermée, Max Jacob, Marinetti o los dadaístas Tristan Tzara y Francis Picabia, a los que dedicó unos rápidos retratos en 1920, en la revista *Grecia*

¹⁰⁴ Bonet, Juan Manuel. “A modo de introducción” en el catálogo de la exhibición *El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990. p. 16. El proyecto se articuló sobre cuatro espacios fundamentales: Canarias, Caribe, México y Nueva York y la exposición se planteó como homenaje a Eduardo Westerdahl y *Gaceta de Arte*.

¹⁰⁵ Giménez Caballero, Ernesto. “Itinerarios jóvenes de España”. En: *La Gaceta Literaria*, N 44, octubre de 1928, Madrid.

(la serie se tituló *Madrid-París. Álbum de retratos. Mis amigos y yo*)”¹⁰⁶.

En 1920 Jorge Luis Borges y su hermana Norah celebraban reuniones literarias en su casa de Madrid a las que acudía Guillermo de Torre. En 1921 toda la familia Borges regresó a la Argentina. Guillermo y Norah pasaron unos años en Buenos Aires (1927-32) para radicarse definitivamente en 1937¹⁰⁷ durante la guerra civil española. Se habían casado en 1928. En 1927 el recibimiento en Buenos Aires a Guillermo de Torre “no disonó en exceso del que los argentinos habían tributado al filósofo José Ortega y Gasset cuando pasó por esta ciudad en 1916, o del que los jóvenes martinfierristas dedicarían a Ramón Gómez de la Serna cuando desembarque en 1931¹⁰⁸. De Torre no tardó en abrirse camino y como ya había sucedido en Madrid, su pluma encontró en un estrecho margen temporal papel que la cobije. Seguramente todo ello resultó de los trámites provechosos que desde Madrid había venido ejecutando y de la reputación que como crítico se había labrado. En octubre de 1927 comenzaron sus colaboraciones en *Síntesis*, una revista fundada en la capital argentina por el gallego Xavier Bóveda, uno de los firmantes del manifiesto ultraísta madrileño, en compañía del propio Torre¹⁰⁹. Jorge Luis Borges alabaría a su cuñado por alzarse contra la voluntad de imponer a las fracciones anímicas un denominador común y, en lugar de encerrarse en un dogma o una “mentalidad disecada”, proclamarse creacionista, cubista, expresionista, futurista, dadaísta (...)

volando a la vez en tantas pajareras, no se encierra en ninguna y bajo el entusiasmo de su gesta verbal se adivina una gran invectiva subcutánea contra las escuelas, en lo que tienen de carcelario y de uniformizado, en lo que contradicen al instante¹¹⁰.

¹⁰⁶ AAVV, *Guillermo de Torre. De la Aventura al orden*, Madrid, Colección Obra Fundamental. Fundación Banco Santander, 2013, p.15.

¹⁰⁷ “Los recién llegados contaron con la solidaridad de algunos grupos de apoyo como el periódico España Republicana que publicaba todas las semanas un listado de puestos de trabajo. En el caso de Guillermo de Torre esa labor solidaria ya se había producido con anterioridad, durante su estancia en París. Allí había recibido diversas cartas de su amigo el escritor argentino Eduardo Mallea en las que le animaba a regresar a Buenos Aires en donde podría encontrar trabajo rápidamente en diversos periódicos y revistas. El propio Mallea se había ocupado personalmente de tramitar dichas colaboraciones y, en enero de 1937, le anunciaba que en la revista El Hogar le pagarían cincuenta pesos por artículo, y que proseguía realizando gestiones para encontrarle trabajo en otros diarios y revistas. Poco después le anuncia que Victoria Ocampo estaba dispuesta a ofrecerle el cargo de secretario de la revista Sur. Por su parte, Torre estaba en estos momentos en trato con el editor Gonzalo Losada, para quien ya había trabajado durante su anterior paso por Argentina, al que proponía un plan de publicaciones para Espasa-Calpe en el que las traducciones serían la estrella. Losada, en compañía de Torre, protagonizarán a partir de ese momento una fructuosa aventura editorial con la fundación de una nueva editorial –Losada- y la puesta en marcha, en su seno, de diversas colecciones exitosas”. Rojas Sanchez, Pablo, op. cit., pp. 297-8.

¹⁰⁸ Su llegada estuvo precedida por la polémica en torno al artículo anónimo “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica” cuyo autor todo el mundo supo que era De Torre. Cfr. *Ibid*, p. 26.

¹⁰⁹ Rojas Sánchez, Pablo. “Guillermo de Torre y la cultura del exilio”, op.cit., p167-8.

¹¹⁰ Ródenas de Moya señala, de todos modos, la posibilidad de que Borges escribiera esas líneas a regañadientes y retoma la relación de los cuñados en secciones posteriores de su texto. En: AAVV. *Guillermo de Torre. De la Aventura al orden*, op.cit., p. 25.

En 1924 De Torre se sumó, invitado por Borges, al equipo de redactores de la revista porteña *Proa* y emitió desde allí sus veredictos bajo el título burlesco “El pie pam pum de Aristarco”, en dos entregas, a finales de 1924 y comienzos de 1925¹¹¹. Publicó en el número seis de 1925, fragmentos de los manifiestos surrealistas en su artículo “Neodadaísmo y superrealismo”. Este texto, en el que expresó sus reservas al dogmatismo de André Breton se publicó también en la revista *Plural* de Madrid y es el mismo que incluyó a último momento, como apéndice, en su libro *Literaturas europeas de Vanguardia*. Había dado inicio al controvertido desembarco de esta vanguardia en nuestro medio.

El surrealismo fue recibido con bastante prevención por Torre que no dudó en alinearse con Dadá cuando se produjo en Francia el enfrentamiento entre Tzara y Breton. En una carta del 8 de noviembre de 1924 dirigida a Tristan Tzara, De Torre parece dar señales inequívocas de que el libro se encuentra ya en trámites de impresión y de que en él alcanzará a posicionarse en la querrela entre dadaístas y surrealistas¹¹². Vale considerar que en 1920 el crítico español había sido nombrado por Tzara presidente de Dadá (así aparece en el número 6 del Bulletin Dada, como uno más de la larga nómina de setenta y siete presidentes). En “Neodadaísmo y superrealismo” De Torre expresó sus objeciones a quienes consideró “epígonos post dadá”, “la última maniobra efectista de los huérfanos de Dadá que sintiendo la nostalgia del pretérito luminoso quieren reavivar su llamarada extinta”. Se refirió irónicamente a “su flamante traje en un cuerpo ya osificado que no ofrece ninguna novedad de concepto”, mencionó las disputas en relación a la apropiación del término, empleado en primer lugar por Apollinaire para su drama “Les mamelles de Tiresias” en 1917 y distinguió, entonces, los juegos inocuos celebrados por Breton que “esterilizan el espíritu póstumo de la broma dadaísta” de intenciones más serias. De Torre sugirió que si bien “puede ser interesante despertar en nosotros esas oscuras fuerzas del subconsciente generadoras de poesía”, consideraba reprochable convertir “tal posibilidad en un filón único”, y “el sincero impulso inconsciente en su aborto reglamentado”. Sin embargo, luego de rechazar el dogmatismo y los preceptos de Breton, y de marcar su disidencia, De Torre atemperaba lo anterior señalando: “no adoptemos un gesto demasiado hostil hacia esa ruta de generosas exploraciones superrealistas que hoy se inician”¹¹³. Firmado en diciembre de 1924 reproducía parcialmente los argumentos de Fernando Vela¹¹⁴, quien, durante el mismo mes publicó en la *Revista de Occidente* un artículo en el que ironizaba sobre las búsquedas infructuosas del surrealismo.

¹¹¹ *Ibid*, pp. 22-23.

¹¹² “Vous verrez d’ailleurs mon opinion (...) dans un appendice de mon livre critique qui va paraître enfin prochainement”. Cfr. Rojas Sanchez, op. cit.

¹¹³ De Torre, Guillermo, “Neodadaísmo y superrealismo”, *Proa*, 6 (enero de 1925), 54-69.

¹¹⁴ Pseudónimo más utilizado de Fernando Evaristo García Alfonso (1888 - 1966), periodista, historiador, biógrafo, traductor, filósofo y escritor español del Novecentismo.

Podemos inferir que el artículo de Vela precede al de De Torre. Ambos, por otra parte, mantenían correspondencia¹¹⁵. Vela presentó en esa oportunidad irónicamente al surrealismo cuyas búsquedas, como las de otras escuelas literarias y artísticas, “acarrear tierra de un lugar a otro” con resultado menos feliz que el de “Mr. Howard Carter, quien necesitó remover cientos de toneladas para dar con el hipogeo del faraón (...) y de todo el trabajo no queda más que, en un lado, un agujero sin acabar, que no conduce a parte alguna, y en otro un montón de escombros que, a su vez, habrá de ser removido por futuros investigadores”. Vela concluía su artículo en el que transcribió fragmentos del manifiesto de Breton expresando “crea el lector que la teoría es más entretenida que el resultado y, como tantas veces en Francia, estos incidentes de la vida literaria, más divertidos que la propia literatura.”¹¹⁶

Como ya hemos señalado De Torre dio inicio al controvertido desembarco de esta vanguardia en nuestro medio y se repasará en este apartado el modo en que rectificó su recelo inicial. *Literaturas europeas de Vanguardia* salió a la venta en la primavera de 1925 en Madrid¹¹⁷ pero su “Frontispicio” fue fechado en septiembre de 1924 y en este período De Torre añadió los “Apéndices de 1924-25” sobre el “Superrealismo¹¹⁸” y el “Mal del siglo”, en el que se refirió a los ensayos sobre la estética del Arte Nuevo que Ortega y Gasset había publicado en *El Sol* y que se reunirían en 1925 en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*. Se encargó personalmente de hacer llegar la publicación a infinidad de personas y de redacciones y consiguió que el libro alcanzara una gran difusión, de modo especial en el ámbito hispanoamericano en donde sirvió para que muchos jóvenes escritores conocieran de primera mano la bullente actualidad literaria. Alejo Carpentier reconoció que para él y para su círculo de amigos, seducidos como los jóvenes ultraístas españoles por el aroma de la modernidad, aquel libro se convirtió “en una especie de Biblia”, Borges lo llamó la “Guía Kraft de las letras” y Rafael Cansinos Assens el “Baedeker de las novísimas tendencias literarias”¹¹⁹. Por otra parte, en la revista *Nosotros* apareció una reseña de *Literaturas europeas de vanguardia*¹²⁰.

¹¹⁵ Tuvimos acceso a ella en la Biblioteca Nacional de Madrid.

¹¹⁶ Vela, Fernando, “El Suprarrealismo”, *Revista de Occidente*, diciembre 1924, Madrid, pp. 428-434.

¹¹⁷ El libro, de hecho, se había anunciado ya en 1923 con el título “Las novísimas directrices literarias y estéticas” para convertirse meses después en “Gestas y teorías de las novísimas literaturas europeas” (y luego reducido a “Las novísimas literaturas europeas”), cuya publicación había intentado en varias casas editoriales, entre ellas Mundo Latino, la misma editorial de *Hélices*. No fue ahí sino en Caro Raggio donde vio la luz por fin en mayo de 1925, ya con su más ceñido título definitivo.

¹¹⁸ De este modo propone traducir el “surréalisme” de Breton.

¹¹⁹ Alberto Insúa fue el primero en catalogar la obra de Torre como “Baedeker”. Karl Baedeker fue un famoso editor alemán de guías turísticas a mediados del siglo XIX. El apellido pasó de esta manera por metonimia a caracterizar a este tipo de obras en general. Cfr. Rojas Sánchez, Pablo. “Guillermo de Torre y la cultura del exilio”, op. cit., p. 168.

¹²⁰ A cargo de Emilio Suárez Calimano quien afirmaba “En *Literaturas europeas de vanguardia* comienza a delinearse vigorosamente la personalidad de un hombre de letras que sabe investigar, sentir y razonar”. Cfr. Zuleta Emilia, *Guillermo de Torre entre España y América*, Mendoza, Ediunc, 1993, p. 45.

Para entonces De Torre se había involucrado en la conformación de la Sociedad de Artistas Ibéricos. La SAI pretendía crear un espacio expositivo en el que las modalidades artísticas más atrevidas y ninguneadas desde la administración, encontraran el cauce adecuado para llegar al público. Su primer manifiesto data de 1925 y figura entre sus firmantes. El primer Salón de Artistas Ibéricos, inaugurado el 28 de mayo de 1925, reunió un total de 200 obras¹²¹. Esta exhibición en palabras de Juan Manuel Bonet marcó un antes y un después en la historia de la cultura española. De Torre, en 1925, ya había empezado a actuar como corredor literario y colaboraba también en *Martín Fierro*. Durante ese período aparecían artículos suyos dedicados a los pintores más innovadores en revistas como *Grecia*, *Reflector*, *Cosmópolis* o *Alfar*. Diría poco después,

Interesado vivamente por la pintura, inmediatamente después yo soñaba con escribir y publicar, como complemento, un libro gemelo sobre las nuevas tendencias plásticas europeas”, recordaría más tarde “pero en este terreno documentarse sobre lo leído no bastaba. Era menester el estudio directo, la visión in situ de cuadros y otras obras de arte; por consiguiente, emprender un viaje, no ya a París –donde me era habitual llegar-, sino residir más largamente en varias ciudades centroeuropeas. Me fue imposible lograrlo. Nada vino en mi ayuda. Las becas o bolsas de viaje eran muy escasas en España y caían fuera del mundo de mi especialidad¹²².

Desde su temprano diagnóstico negativo respecto de la singularidad de Bretón y sus propuestas hasta la reedición de su libro *Literaturas europeas de Vanguardia* en 1965 transcurren cuarenta años. Durante este lapso rectificó no sin pocos rodeos y en forma definitiva y radical su recelo inicial. De Torre difundió en nuestro medio los principios de este movimiento y manifestó durante los primeros quince años de diversos modos sus reparos y ambivalencia respecto de esta vanguardia. Inferimos que habría incidido de ese modo en su fortuna crítica durante esta etapa inicial. Se repasarán a continuación algunos hitos de su recapitulación.

En un artículo publicado en 1927 en *La Gaceta Literaria*, “Cuestionario de profanos. ¿Qué es el Superrealismo?”¹²³ firmado por Aristo (asumimos que se trata de un seudónimo de Guillermo De Torre, pariente de “Aristarco”, su alter ego en las páginas de *PROA*) celebraba la agitación lue-

¹²¹ “El “Salón Ibérico” se inauguró en el Palacio del Retiro el 28 de mayo de 1925. “Allí surgió Boreas ante el gran público con una treintena de cuadros importantes. Allí apareció Dalí, rico ya de técnica, vario de estilos, oscilando entonces entre neoclasicismos mediterráneos y disciplinas cubistas. Allí también se revelaron otros jóvenes significativos: Cossío. Peinado, Palencia. Se estrenó como pintor Moreno Villa”, Cfr. Rojas Sánchez, Pablo. “Guillermo de Torre y la cultura del exilio”, op. cit., p. 195.

¹²² *Ibid*, p. 196

¹²³ Aristo (Seud. Guillermo de Torre), “Cuestionario de profanos. ¿Qué es el Superrealismo”, *La Gaceta Literaria*, N 9, mayo de 1927.

go del “estreno borrascoso de *Azorín*”¹²⁴, una obra de teatro que se había presentado como *surrealista* en Madrid. Su autor consiguió agitar los ánimos y ello “conviene a nuestro remansado ambiente literario”, afirmó en esa oportunidad Aristo. “Regocijémonos de las sacudidas en la hasta ayer adormecida curiosidad del público que estos hechos despiertan. Y no formulemos, hasta conocer sus nuevas obras anunciadas, un juicio terminante sobre el superrealismo”¹²⁵. Se manifestó complacido con el carácter público que adquiriría de ese modo lo literario ya que era la posibilidad de introducir a la sociedad española en recintos de mayor “presión espiritual” pues la cuestión surrealista estaba “al rojo vivo” y explicó que a los surrealistas franceses les interesaba el automatismo psíquico puro del pensamiento y la supremacía de la inspiración más libérrima. Decía Aristo estar respondiendo a la insistente demanda de los lectores de la *Gaceta* quienes habían increpado a la redacción en busca de respuestas a sus inquietudes respecto de este nuevo movimiento de vanguardia y concluía con una advertencia: “no nos cerremos a esta posibilidad” (...) “esperemos para ver que nos depara”¹²⁶.

Dos años más tarde, en 1929, cuando le tocó reseñar la primera proyección de cine vanguardista en Buenos Aires De Torre dio indicios más claros de rectificación. Ese año, Benjamin Fondane, un poeta rumano al que Victoria Ocampo había conocido en París el año anterior¹²⁷ presentó en Amigos del Arte los films *Entr'acte* de René Char; *Un chien andalou* de Luis Buñuel; *La Coquille et le cler-gyman* de Germaine Dulac [1928] y *Le Cabaret épileptique* de Henri Gad, *El retorno a la razón* (1923), *Emak-bakia* (1926) y *L'étoile de mer* (1928) de Man Ray, entre otros. Las copias de esos films quedaron en el país y fueron el primer contacto con el cine de vanguardia para varias generaciones de cinéfilos argentinos¹²⁸. “A Benjamin Fondane debemos la aparición de ciertas imágenes inusitadas en la consuetudinaria pantalla de nuestras noches cinematográficas”, diría entonces Guillermo de Torre, amigo y corresponsal de Luis Buñuel:

Fue Victoria Ocampo-con su lucidez espiritual que no requiere ponderaciones- quien tuvo la vigencia del interés insólito que revestiría la proyección, por vez primera, de algunos films franceses de vanguardia en Buenos Aires. Y han sido los “Amigos del Arte” quienes han hecho posible el suceso, prestando generosamente su esfuerzo y su sala para la proyección de tales filmes. En su primera exhibición fueron precedidos por una interesante conferencia

¹²⁴ Pseudónimo del novelista y dramaturgo José Martínez Ruiz (1873-1967).

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Victoria Ocampo conoció allí casualmente a Fondane en la casa del pensador Léon Chestov; “ella misma narra ese encuentro, así como la historia de su posterior relación con Fondane y el triste e inmerecido final del rumano (Ocampo 1978; 1993)” Citado en García, Carlos. “Benjamin Fondane, Guillermo de Torre, films puros (1929-1933)”, Hamburg, 2009-16.

¹²⁸ Montequín, Ernesto, “Autorretrato con libros”, en: <http://www.villaocampo.org/web/content/acerca-de-la-biblioteca-0>

de Fondane, que el lector leerá en este mismo número de *Síntesis*, y al lado de cuyas explícitas afirmaciones resultaría pleonástica cualquier glosa. Sin embargo, no lo será subrayar la personalidad de su autor y la significación extrarradial de las obras cinematográficas importadas, cuyo mínimo valor, si no tuviesen otros, residiría en el hecho de haber suscitado una curiosa polvareda polémica [...] Con todo, en el trayecto que va desde 1925 –*Entr'acte*– a este mismo año con el *Chien andalou* de Buñuel, puede ya verse claramente la evolución y el perfeccionamiento alcanzado por este cine marginal y subversivo. En efecto, su distanciamiento de la lógica cuadrículada que rige el film *yanqui* y los demás films europeos es evidente. *Entreacto* y *Un perro andaluz* clavan sus intenciones en el más hispido vértice del absurdo. Pero llegan a él por diferentes caminos. El primero lo consigue merced a los efectos extraordinariamente cómicos que René Clair y Francis Picabia extrajeron por vez primera de la aplicación humorística de los ralentis y de los *accélérés* alternativamente. Y el segundo por la descosida ilación de unos episodios alucinantes cuyo único punto de sutura es el mismo ilogismo que preside la asociación de ideas bajo el sueño. ¿Suprarrealismo, literatura poemática superrealista? Sí; hay bastante de ello en los films citados y quien no esté en antecedentes de lo que tal empeño significa- relacionándolo con el estado de espíritu a que corresponde difícilmente captará el alcance de estos films. De ahí los comentarios desviados que en muchos promovieron. No se ve de repente la luz que nos deslumbra¹²⁹.

Esta última confesión es muy significativa ya que el mismo De Torre parece excusarse y plantear por primera vez la posibilidad de una recapitulación. Un año más tarde, en 1930, dedicó un artículo a Salvador Dalí en la revista *Catalunya* en el que se refirió a la sabiduría de un pintor auténtico¹³⁰ y presentó su obra en una conferencia que dictó en Montevideo titulada “Itinerario de la nueva pintura española”¹³¹ que fue publicada poco después acompañada de varias reproducciones en edición no venal. En su formato original la conferencia fue ilustrada con proyecciones fotográficas de los cuadros que posteriormente se reproducían en catálogo. En esas disertaciones, De Torre consideraba que, de modo paralelo a lo acontecido con el ultraísmo dentro del campo de las letras, la renovación se había extendido al terreno de las artes, y, aunque dentro de un plano secundario, no eludía citar a un puñado de destacados representantes de la pintura española, entre los cuales incluía a Joan Miró y Salvador Dalí. “Pese a encontrar aspectos valiosos en la pintura de ambos artistas catalanes, como

¹²⁹ De Torre, Guillermo, “Cinegrafía. Films de vanguardia.”, *Síntesis*, N 28, Septiembre de 1929, Buenos Aires, pp. 104-108.

¹³⁰ De Torre, Guillermo, “La pintura de Salvador Dalí”, *Catalunya*, N 23, Año IV, Enero de 1930, Buenos Aires, pp. 14-5

¹³¹ Esta última, celebrada el 6 de diciembre de 1930 en el Centro Gallego de Montevideo.

ya ocurriera con el “surrealismo” literario (así le gustaba denominarlo), tampoco este movimiento era del agrado de nuestro autor en su faceta pictórica”¹³² y apuntaba al respecto:

El reproche capital que puede hacerse [al surrealismo] está basado en consideraciones de orden puramente pictórico. Y consiste, como antes insinué, en el carácter extra- pictórico, infra-plástico de los cuadros superrealistas. Sus pintores, al contrario de los cubistas que impusieron límites muy estrictos a la significación del cuadro, despojándolo de todo literaturismo, de todo cuanto no fuese puramente plástico, es decir, forma y color, rompen con tan purificadora norma e incurren en una confusión vituperable, insuflando a sus lienzos una intención literaria, llenándolos de alusiones simbólicas y dándoles, incluso en los títulos, un sentido alegórico, misteriosista, protervo, de un aspecto muy acusadamente germánico (...) Los cuadros superrealistas no son a veces sino sombras, espectros, proyecciones ectoplásmicas de cuadros. Tales, por ejemplo, los de otro pintor español, también catalán, Joan Miró, que, con Dalí, está hoy a la cabeza de ese grupo ¹³³.

De Torre esgrimía entonces argumentos que cristalizarían en el paradigma modernista. Una lectura teleológica de la historia del arte que tuvo prestigiosos portavoces hasta la década del cuarenta y cincuenta, según la cual “la tarea del arte moderno sería asegurar su autonomía frente a la instrumentalización social, mediante la autodepuración y esencialización de los “medios” (o núcleos de condiciones, recursos y efectos constitutivos y específicos) de las diversas artes, que les permitiría ofrecer un tipo de experiencia (estética y sensorial) exclusivo a cada una de ellas y no reemplazable. Idea presente desde los orígenes del formalismo, en forma del principio de plena realización de las artes en su especificación y de separación de las esferas sensoriales adscritas a cada una de ellas¹³⁴. Esta interpretación teleológica en la historia del arte moderno oficial durante décadas prevaleció en instituciones hegemónicas obturando la posibilidad de validar otras perspectivas.

De Torre fue secretario de redacción de *Sur*, y en 1937 publicó un artículo en homenaje a Freud en el que alababa las creaciones literarias de esos últimos años manifestando un decidido cambio de valoración. Destacó entonces:

[...] diversas obras donde se llega a esa plena franquía onírica, a esa expansión liberada y

¹³² Rojas Sánchez, Pablo. “Guillermo de Torre y la cultura del exilio”, op. cit., p. 201

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Cfr. Díaz Soto David. “Modernismo, Forma, Emoción y Valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg”, en: *Bajo palabra: Revista de filosofía*. II Época, 2, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 159-166.

liberadora de los sueños. ¿Acaso representan otra cosa, en definitiva, los textos de escritura automática, producidos por algunos escritores surrealistas? Ejemplos de gran valor documental, aparte de su fina calidad literaria y su turbadora belleza, son dos libros novelescos de André Breton: *Nadja* y *Les Vases communicants*. Asistimos en esas páginas al extraordinario espectáculo de un hombre que sueña su vida y vive sus sueños. Identificando los estados de sueño y vigilia, el poeta ha logrado resolver dialécticamente la pugna planteada desde siempre entre la realidad y el sueño, creando un universo sin fronteras visibles entre esos elementos, y anulando el divorcio que denuncia un verso de Baudelaire: «Un monde où l'action n'est pas la soeur du rêve». Esas obras suministrarían al mismo Freud mejores empleos que los entresacados por él de Hoffmann al estudiar la «inquietante extrañeza» de ciertas creaciones literarias.¹³⁵

Finalmente en 1955 publicó el libro: *¿Qué es el surrealismo?*. Diría entonces De Torre, “El surrealismo es el único superviviente entre los varios movimientos de vanguardia [...] el único que logró atravesar el abismo de la última guerra. Ningún otro ha reemplazado su potencia subversiva, la capacidad de deslumbramiento que de 1925 a 1935 ejerció sobre los jóvenes de distintos países”.¹³⁶ En la reedición de su libro de juventud titulado *Historia de las literaturas de vanguardia*¹³⁷, De Torre realizó algunas adiciones y reconoció la ambivalencia que sintió durante los primeros quince años del surrealismo. Comenzó el capítulo dedicado a esta vanguardia citando a dos dadaístas: Tzara y Ribemont-Dessaignes para quienes el surrealismo había nacido de las cenizas de Dada, de sus costillas. Mencionó la incompatibilidad de caracteres de Tzara y Breton y se propuso clarificar las afinidades y diferencias entre estos movimientos. Reconoció que el surrealismo tardó en ser aceptado como una continuación y mucho más como una superación. Dijo entonces:

De ahí que por momentos, y pese a la significación última, en tantos puntos admirable, del surrealismo, este movimiento continuo -único superviviente, al cabo, de todos los ismos-, con sus dogmas, sus ritos y concilios, sus escisiones y excomuniones, le hagan parecer un juego de colegiales excesivamente prolongado. O al menos suscite, aun en los más favorablemente prevenidos un sentimiento ambiguo de atracción y rechazo, el mismo que por nuestra parte hubimos de experimentar en sus primeros quince años.¹³⁸

¹³⁵ Guillermo de Torre. *De la Aventura al orden*, op. cit., p. 85.

¹³⁶ De Torre, Guillermo, *¿Qué es el surrealismo?*, Buenos Aires, Columba, 1955, p.10.

¹³⁷ Publicada por Guadarrama en 1965.

¹³⁸ De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama (4ta Ed.), 1971, pp. 19-20.

Por otra parte, en el capítulo dedicado al surrealismo en esta reedición definitiva de cien carillas (en la primera edición le dedicó ocho) De Torre distinguió la producción plástica ligada a esta vanguardia y expresó sus reservas a ciertas manifestaciones literarias mientras destacó algunos trabajos de Bretón. Como director editorial de Losada en Buenos Aires ya había intentado publicar textos de Breton en 1945¹³⁹. Le escribió entonces al poeta francés manifestando su interés en la traducción de *Nadja* y *L`amour fou*.

Hemos destacado en este apartado el rol de la comunidad catalana y sus enlaces intercontinentales y Guillermo De Torre ha sido presentado como figura fundamental en este proceso de transferencias de imágenes e ideas. Es necesario destacar también en este mapeo de la recepción del surrealismo en Argentina la presencia en Buenos Aires, a partir de enero de 1937, de Maruja Mallo, la pintora española antes mencionada. Su arribo fue cubierto ampliamente por la prensa local y durante los primeros meses de su estadía dictó conferencias y presentó su obra a través de proyecciones de diapositivas. Publicó estas conferencias en diversos medios y disertó también en Montevideo y Santiago de Chile.¹⁴⁰ *Sur*, *AIAPE* y *Amigos del Arte* dieron cabida a la recién llegada. Diversas instituciones solidarias tendían redes de relaciones interpersonales y de grupos, y asumían una responsabilidad con los artistas en el exilio¹⁴¹.

Ramón Gomez de la Serna, amigo e interlocutor sostenido de Mallo, le dedicó un texto incluido en el libro, que presentaría *Losada* en Buenos Aires poco después, en el que se refirió al imaginario de la artista. Sobre la serie “Cloacas y Campanarios (1928-32)” De la Serna decía,

Se enreda la pintura en los sargazos secos, en los alambres enguizcados, y perdidos [...] presenta sin arredrarse ese fondo breñoso en el que aumenta la submarinidad de un mar seco y muerto, los restos del naufragio del viento, la merienda del cardo [...]. A veces mezcla un espantapájaros que es una cruz del camino disfrazada de hombre, motivo de reflexión para lo precedero más que espanto del ave¹⁴².

¹³⁹ Carta de Guillermo de Torre a André Breton. 4 de septiembre de 1945, consultada en el Archivo Breton, Biblioteca Jacques Doucet, París.

¹⁴⁰ Podemos inferir que Batlle Planas asistió a alguna de ellas en AIAPE o en Amigos del Arte.

¹⁴¹ Juan Perez de Ayala sostiene, sin embargo, que no existen testimonios de que Maruja se relacionase con los pintores argentinos. Por la razón que fuera, por rechazo hacia ella o por rechazo de ella, Maruja tiene en Buenos Aires una vida social muy intensa rodeada de grandes amigos y coleccionistas de su obra, pero sin relacionarse con los pintores argentinos o españoles ni con el exilio”, entrevista con la autora, 2017.

¹⁴² Gomez de la Serna, Ramón. *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Losada, 1942.

En este libro publicado en 1942 (ya editado en un formato mucho más modesto en 1939) se reprodujeron sus obras surrealistas. Resulta significativo destacar que recién casi veinte años después de su llegada Mallo realizó su primera exhibición en Buenos Aires en la galería Bonino.

En *Catalunya*, inicialmente presentada como *Catalonia. Revista argentina de expansión cultural catalana*¹⁴³ con un texto editorial en el que se expresaba su vocación de “sumarse a la vida cultural y espiritual argentina con la aportación de la joven y vigorosa cultura espiritual catalana”, recién en 1939 se publicó en Buenos Aires un artículo dedicado a Miró firmado por Sebastià Gasch¹⁴⁴, asiduo colaborador de *La Gaceta Literaria* y autor de varias de las notas antes referidas. En el mismo número se publicó una nota sobre Batlle Planas quien acababa de presentar su primera exhibición individual en la galería de arte del *Teatro del Pueblo*. El periodista a cargo le preguntó en esa oportunidad: ¿le gustaría explicarnos como entiende que usted haya llegado a esta profunda admiración y espiritual identificación con el surrealismo? . “Yo me lo explico porque el surrealismo ha encontrado en el arte catalán un territorio bien sazonado para florecer. A día de hoy ya tiene una gran tradición en Cataluña y de la que se puede aprender mucho, por cierto”, respondió Batlle,

tenemos al gran Miró, un anciano ya, que es uno de los apóstoles mundiales de esta escuela. Y también tenemos la formidable figura de Dalí, que aparte de su genialidad como surrealista, es un gran pintor que ha puesto al servicio de su ideal una técnica llena de maravillas. Así pues, el éxito del surrealismo es, en gran medida, un éxito legítimo de nuestra Cataluña¹⁴⁵.

Y entonces Que...

¿Cuándo se conocieron Aldo Pellegrini, Juan Batlle Planas y Antonio Berni?, ¿compartieron información o interactuaron en esos años? Inferimos que Batlle Planas vió la exhibición de Berni en Amigos del arte de 1932 y acaso también las películas traídas por Fondane, ya que su tío José Planas Casas, quien lo introdujo al surrealismo, había presentado allí una muestra en 1929. Probablemente Pellegrini también. No nos consta, sin embargo, que Pellegrini, Batlle y Berni hayan estado vinculados de algún modo en esta etapa inicial. Se encontrarían Berni y Batlle poco después

¹⁴³ En octubre de 1923.

¹⁴⁴ Gasch Sebastià. “Una Visita al Taller de Joan Miró”, *Catalunya* N 103, Junio, Buenos Aires, 1939.

¹⁴⁵ “Batlle Planas ens parla de l’art surrealista”, *Catalunya*, N 103, junio de 1939, pp. 16-7/32.

en AIAPE, una asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores por la defensa de la cultura. Convergen en esta encrucijada simbólica junto a Spilimbergo, Forner, Maruja Mallo y Planas Casas entre otros. En julio de 1935 un grupo de intelectuales de diversa extracción ideológica, ligados en su mayoría a las izquierdas del momento, fundaron esta institución y *Unidad. Por la defensa de la cultura*, su revista, fue un espacio abierto a la expresión del repudio a la dictadura franquista y la barbarie nazi¹⁴⁶. Se retomará este punto en el tercer capítulo dedicado a Juan Batlle Planas.

Como se adelantó en la introducción, en 1926 Pellegrini lideró una “fraternidad surrealista”¹⁴⁷ y con un puñado de compañeros de facultad se inició en la práctica de la escritura automática. Se reunían con Pellegrini, Elías e Ismael Piterberg, Mariano Cassano y David Sussman. Publicaron los dos únicos números de la revista *Que*, en 1928 y 1930, y firmaban con los seudónimos: Adolfo Este y Filidor Lagos, (Pellegrini), Esteban Dalid y Felipe Debernadi, (Elías Piterberg), Julio Laurretta, (Mariano Cassano), Raúl Pembo (Ismael Piterberg) y Julio Trizzi (Sussman). A lo largo de las dieciséis carillas de estos dos números se alternan textos programáticos, justificaciones y balances provisorios con poemas surgidos de la escritura automática.

El primer número de *Que* se lanzó en un contexto discursivo en el que había irrumpido la nueva sensibilidad. Se planteó en la revista la intención de entablar un diálogo con la comunidad internacional de habla hispana y de sumar una voz al enfrentamiento simbólico de las vanguardias, esa contienda global llevada adelante por cenáculos de intelectuales. *Que* fue concebida en los márgenes de los círculos culturales ilustres de su época, por un grupo de estudiantes de medicina entonces poetas nóveles¹⁴⁸. Una de las hipótesis respecto de esta publicación aquí postulada se refiere al *ethos*, la subjetividad puesta en escena, que pone en evidencia esta condición de “outsiders”. Se trata de una subjetividad que asume un lugar excéntrico, de difícil recepción y blanco seguro de posibles cuestionamientos.

Graciela de Sola señaló en *Proyecciones del surrealismo en la literatura* que en 1967 aún estaba condenada a ser una aventura ignorada. Si bien en publicaciones recientes se le reconoce un valor fundacional en los ámbitos literarios académicos persiste el desconocimiento de *QUE* a pesar del trabajo realizado por Sola, la inclusión de Stefan Baciu en su *Antología de la poesía surrealista*

¹⁴⁶ Retomaremos esta publicación en el tercer capítulo. Cfr. Gené, Marcela. “Diálogos con buriles y gubias. Realismo y surrealismo en el grabado argentino”, en AAVV. *Territorios de diálogo. 1930-45. Entre los realismos y lo surreal*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006.

¹⁴⁷ Sola, Graciela de, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, op.cit., p. 111.

¹⁴⁸ Acaso esta condición excéntrica explica tantas omisiones.

latinoamericana¹⁴⁹ y la aparición de *El Surrealismo y sus derivas*, la reciente publicación española antes mencionada dedicada a los avatares del surrealismo en escenarios culturales hispanoamericanos en la que se ha dedicado un capítulo a la saga de revistas asociadas al surrealismo que tuvieron a Pellegrini entre sus gestores, *Que, A partir de Cero y Ciclo*.

Que será abordada en esta oportunidad con herramientas del análisis discursivo. Esta publicación se inscribe en una comunidad discursiva específica y sus autores empíricos y, a su vez, los enunciadores, procuraban vincularse con estos discursos contemporáneos y precedentes. Las vanguardias artísticas se valieron sistemáticamente de manifiestos y estos textos constituyen el contexto enunciativo inmediato de nuestro objeto de análisis. Se despliega en la revista un enfrentamiento simbólico por la forma de percibir el mundo y representarlo, un aspecto temático característico del género. En este caso se trata de un discurso contra hegemónico derivado directamente de los discursos y manifiestos dadaístas y surrealistas que habían puesto en cuestión sistemas de clasificación y estructuras cognitivas y evaluativas.

Que se inscribe en una tradición discursiva caracterizada por una fraseología enfrentada a los emblemas de la razón y el progreso que se remonta al romanticismo. La afición por el “sonambulismo trágico”, según la expresión de Rafael Argullol,¹⁵⁰ llevó a poetas, pintores y filósofos románticos a estudiar y explorar la irracionalidad. Imágenes y metáforas gestadas desde una perspectiva ideológica cuestionadora de las utopías iluministas primero y del positivismo después, elaboradas hacia el final del siglo XVIII, retomadas por los simbolistas hacia 1890 y por los surrealistas a partir de 1920.

El título de la revista expresa el rechazo por las “respuestas” y el valor del “qué”, de la pregunta, la angustia del “qué”. Una pregunta que busca “*el valor del desconcierto*”. *Que*: “interrogación primera y máxima, desnuda”, dirán. Por otra parte enuncian un objetivo: *¿podrán mis interrogantes colgaros otros?*. Cierra significativamente el último texto de la revista un “*¡Qué se yo!*”. En lugar de una gran conclusión o de un cierre formal, los autores optan por un “Qué se yo!”. Este cierre con un registro tan informal no es de menor importancia. Este aceptemos el “no sé” combate una doxa que promueve la búsqueda de certezas. En esta revista, que sus autores definen en el número dos, de 1930, como “páginas que simularon intentona literaria, a pesar nuestro”, gestada por “seres atraídos hacia sí mismos por una extraordinaria fuerza centrípeta” se suceden esporádicas alusiones más o menos explícitas al método psicoanalítico y se predica la “introspección”, la vocación de autodevelamiento. “*Desenvolver como un tapiz el cerebro, quizás lleguemos a conocer las*

¹⁴⁹ Baciu, Stefan, *Antología De La Poesía Surrealista Latinoamericana*, México D. F.: Editorial Joaquín Mortiz - Colección Confrontaciones: Los Críticos, 1974. 243 p. 2.ª. Edición: Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso - Serie Cruz Del Sur, 1981.

¹⁵⁰ Cfr. Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1983.

complejas filigranas de nuestros motivos, a iluminarnos por dentro (...) *“Es el interés fundamental que nos hace persistir (...) Por hallar este resorte secreto daremos todo.”*

En *“Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”*, texto/manifiesto que abre el primer número, el enunciador colectivo propone desde la primera línea una serie de justificaciones que se analizan a continuación. En principio la justificación se desdobra: *de la revista/de nosotros*. Es decir, asumen que no sólo deben validar esta propuesta discursiva sino también legitimar su propio lugar en el campo intelectual e incluso su propia existencia. La justificación de la revista, argumentan, está cimentada en dos pilares. Por un lado, en uno de orden cognitivo: aportar al conocimiento del hombre; y por el otro, en *“la necesidad irresistible de pensar en voz alta”*. El “flujo” o el “dictado” del pensamiento habían sido los términos elegidos por André Bretón para referir aquello que habría de propiciarse. Se enuncian en este texto objetivos y eventuales resultados. Para “aportar al conocimiento del hombre” se valen con humor e ironía de cierta jerga científica. *“Definidos exteriormente como inestables (igual y alternativa repulsión por el movimiento y por la inmovilidad, por la acción y por la inacción) nosotros hemos acudido a la única manera de existir en densidad (es decir sin disolvernó) que es la introspección”*.

Se enumeran en este texto otras justificaciones necesarias: “Justificación de nuestra expresión”, “Justificación del nombre elegido”. Tantas justificaciones nos permiten retomar el análisis del *ethos* discursivo, del enunciador puesto en escena, analizar el modo en que se ha construido a sí mismo en su discursividad. Podemos pensar a partir de este texto y de otros que presentan afinidades en los dos números de la revista, en una subjetividad contradictoria, como escindida. Por momentos piden mucho permiso y dan muchas explicaciones y por momentos el *ethos* discursivo es provocador, irónico y burlón, ya que eventualmente también hostigan al lector. En el *Pretexto* y en el *Manifiesto muy sentimental* por caso, se refieren a su “fracaso, su culpa, su resignación, y asumen que “tendrá miedo” y que “no comprenderá”. Se burlan explícitamente en frases como “tus dedos temblorosos, tu boca que babea muecas imbéciles”.

Por otra parte, *Que* está dirigida al “improbable lector”, y al final del primer número se le facilita una dirección postal. En este caso nos enfrentamos a un *ethos* no ganador, no popular, que asume que habla desde un lugar marginal y de compleja recepción. Si analizamos esta autorepresentación entendemos que expresa asimismo el deseo de concitar ecos, busca iniciar un diálogo, obtener respuestas, y la simpatía que procura despertar esta alusión al improbable lector es una estrategia puesta en juego en la publicación asociada al uso del humor.

La ironía está presente en su diagramación de aspecto severo, positivista. En el paratexto el diseño austero y normalizado nos refiere a un género hipercodificado, el “Legal”. Una suerte de registro notarial. El diseño no se corresponde con el contenido de la revista. Nos encontramos ante una suerte del libro de actas que será en este caso subvertido ya que no se respetará numeración ni

orden alguno. La organización de los contenidos propone un juego con el absurdo y el azar de diversos modos. La introducción está en la página 7, hay un prólogo en la página 5 y dos textos con título “Pretexto” (pág 2 y 10) por caso. La tapa naranja, de cartulina de fichero o carpeta de archivo legal, se inspira en la portada de *La Revolución Surrealista*.

Aldo Pellegrini hizo referencia varias décadas después a la lectura de un número del diario *Crítica*, dedicado a Anatole France (a quien consideraba falto de pasión y asociado a un “escepticismo barato”, una “caricatura del verdadero disconformismo”), como lo que permitió su primer encuentro con algunos autores surrealistas. Había aparecido en el diario un panfleto titulado “Un cadávre”. Su severo espíritu crítico contrario a la figura del intelectual francés le llamo la atención y lo motivó a indagar por los textos de los autores que aparecían firmándolo.¹⁵¹ Los surrealistas habían publicado un desplegable de cuatro páginas dedicado a este novelista francés, autor de numerosos best-sellers y ganador del Premio Nobel de literatura en 1921, y esperaban distribuirlo el mismo día de su muerte (su condición de salud era muy precaria) “tanto para contrarrestar las inevitables odas cuanto para ganar el máximo de atención posible”, pero finalmente se publicó una semana después de su muerte, el 18 de octubre, y provocó un escándalo inmediato.¹⁵² Pellegrini le relató a Graciela De Solá a propósito de su encuentro con los autores de ese panfleto:

Envié esa lista a Gallimard, que por entonces me proveía de libros franceses¹⁵³, pidiendo se me mandara lo que tenían publicado. Así me llegó el primer número de *La Revolution Surrealista* y el primer Manifiesto de Breton. Por entonces estudiaba yo medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Mariano 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 (solo estimábamos a Oliverio Girondo y a Macedonio Fernández), culminó con la publicación de la revista *Que*¹⁵⁴.

Stefan Baciú sostiene, sin embargo, que Pellegrini ya había accedido a algunos números de la

¹⁵¹ Cfr. Minguzzi, A, op. cit., p.148.

¹⁵² Polizzotti, Mark. *Revolución de la mente. La vida de André Breton*, México, Fondo de Cultura Económica. 2009, pp. 219-220.

¹⁵³ Vendía los manuales de medicina.

¹⁵⁴ De Sola, Graciela. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, p. 111. Adolfo Solari, mencionado en la carta no aparece entre los colaboradores.

revista francesa *Litterature*¹⁵⁵, previa a *La Révolution Surréaliste*. Por otra parte, inferimos que ya había accedido también a las noticias que llegaban a través de Guillermo de Torre ya que confirmamos la presencia de ejemplares de *La Gaceta Literaria* en el archivo familiar y su libro *Literaturas europeas de Vanguardia* subrayado en su biblioteca¹⁵⁶. Es decir, nos preguntamos si acaso de esta versión de su primer encuentro con los manifiestos no fueron omitidas otras referencias. Gironde, por otra parte, había sido un ídolo de su juventud. Así lo evoca en el prólogo a su antología publicada por editorial Argonauta (dirigida por su hijo, Mario Pellegrini):

En aquella época había leído con entusiasmo sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, que entonces significó para mí la voz más fresca que se daba en la Argentina, y una ruptura -proyectada hacia la vanguardia- con la poética convencional y con el amaneramiento modernista finisecular que me parecía prolongarse en cierta poesía pseudomoderna que pretendía aparecer como revolucionaria. Por el mismo tiempo había seguido con atención sus colaboraciones en "Martín Fierro", revista a la que prestaban su verdadero interés los aportes escasos pero de efectividad fulminante de Gironde y los textos novedosos y sorprendentes de Macedonio Fernández. Ambos revelaban un sentido nuevo del humor que se asociaba inseparablemente a lo poético, y que me resultaba lo más próximo a Apollinaire y Jarry (sin confundirse con ellos), escritores que yo admiraba por encima de todos.¹⁵⁷

Podemos suponer entonces que también accedió a las noticias sobre el surrealismo a través de los artículos en *Martin Fierro* antes mencionados.

En *Que* brillan por su ausencia, curiosamente, las referencias al grupo francés o bien a sus irradiaciones en el Río de la Plata. Sólo se menciona a Louis Aragon, quien aparece citado junto con Voltaire como un clásico y De Chirico es nombrado al pasar. Se refieren asimismo a una "clave" que no quisieron revelar. ¿Acaso explicitar más aún este origen francés de sus búsquedas?. En 1925 Aragón había dado una conferencia sobre el surrealismo en Madrid en la que amenazaba:

Tenemos toda la razón. En primer lugar arruinaremos esta civilización que os es querida y en la que estáis amoldados como el fósil en la pizarra [...]. Despertaremos por todas partes los gérmenes de la confusión y de la dolencia. Somos los agitadores del espíritu [...]. Que los

¹⁵⁵ Baciu, Stefan: *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979, p. 17.

¹⁵⁶ No hay datos referidos a la fecha de adquisición. Agradezco a Mario Pellegrini la posibilidad de consultar este material.

¹⁵⁷ *Gironde Oliverio. Antología*, Buenos Aires, Editorial Argonauta, 1986, pp. 9-12.

traficantes de droga se arrojen sobre nuestros países aterrorizados. Que la lejana América se desplome de sus blancos edificios en medio de prohibiciones absurdas. ¡Rebélate, mundo! Ved como esta tierra está seca y buena para todos los incendios. Se diría de paja. Reíd. Somos de los que damos siempre la mano al enemigo.¹⁵⁸

Hallamos en el siguiente texto de *Que* una breve historia de la conformación del grupo y de sus intenciones, ecos, resonancias, de estas arengas de Aragon, que replicaban otras del primer manifiesto surrealista. En la página cinco del segundo número Filidor Lagos relata:

Bar. La circunstancia que reúne a 6 individuos en torno a una mesa no puede ser nombrada sin destruir por el hecho de dicha designación ese misterio del azar. Individuos que pueden llevar los nombres más extravagantes y las vidas más absurdas pero que llegan todos impregnados por la misma fatiga de buscar.

Es una reunión de QUE. Dalid, Pembo, Trizzi, Lauretta, Este y el espíritu de F. Lagos-esquemizador del suicidio. En una mesa cercana había una mujer haciendo señas misteriosas. Propuse lo siguiente: Declarar colectivamente:

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 del cuerpo humano, excrementos.
5. Frente a todo lo repudiable rehabilita los símbolos de asco: mano extendida rechazando, vómitos, gargajos, puah.¹⁵⁹

En las páginas de *Que* nos topamos una y otra vez con ecos de la prédica surreal. "Horadar claridades" es el objetivo antipositivista de la publicación en cuyo "Manifiesto"¹⁶⁰ se alude a la subversión de valores, la expropiación del sentido común, de la rutina y de la mezquindad en el pensar y en la ensoñación. Los autores de *Que* expresan solemnemente la necesidad de lanzar un

¹⁵⁸ Cfr. Parente, Angel. *Poesía Surrealista en Español*, París, Editions de la Siréne, 2002, p. 15.

¹⁵⁹ *Que*, N 2, Buenos Aires, 1930, p. 5.

¹⁶⁰ *Que*, N 2, Buenos Aires, 1930, p. 3.

"vómito incontenible" sobre todas las formas de resignación y proclaman su simpatía por cualquier modo de liberación, voluntaria o involuntaria: la locura, el suicidio, etc. Rescatan el hervor de la espontaneidad y explicitan su enfrentamiento a los cánones literarios, "los ayes rimados, la foto versolibrista (...)", acaso para muchos imperdonable impertinencia de recién llegados.

En tanto documento histórico *Que* resulta una fuente valiosa de un clima de época. Testimonio emotivo de apuestas que comprometían a tantos en esos años esperanzados, en pos de entablar un diálogo internacional. Sus páginas de sobrio aspecto anudan aspiraciones, sueños y disputas que agitan a tantos intelectuales, esas "tribus inquietas" al decir de Altamirano, desde el umbral del siglo XX. En el segundo y último número de *Que* los enunciadores dirían:

Pero del amasijo de nuestros gestos alguna chispa saltará y es la que alumbre nuestro entusiasmo, que ofrecemos, y que pedimos, para trastocarlo 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 toda forma de vida estabilizada, contra todo llamado al reposo espiritual, contra toda situación a la que, sin sacrificios cruentos, demos nuestra conformidad.¹⁶¹

Quedan sin responder los interrogantes en torno a la recepción de *Que*. ¿Cuán silenciosa fue su presencia? ¿Cómo evaluar sus consecuencias, su estela?. En todas las genealogías se le atribuye a *Que* un valor fundacional, pero aún está pendiente un estudio pormenorizado y una evaluación de su valor literario. Constatamos que en muchos investigadores dedicados a las manifestaciones de las vanguardias literarias en Argentina persiste el desconocimiento, o bien una consideración diferencial respecto del valor de esa gesta inicial y las tareas posteriores encaradas por Pellegrini como crítico de arte. Retomó mucho después su tarea en los escenarios culturales de la época. Rompió el silencio en 1948 con una conferencia en la galería *Impulso* dedicada a la trayectoria de Juan Batlle Planas publicada luego en *Cabalgata*. Dijo entonces,

Todo verdadero artista lanza en el acto de la creación una sonda en la profundidad del misterio y en ese sentido su obra es un mensaje. Si toda obra de arte debe ser concebida como mensaje, ninguna mejor que la de Batlle Planas, quien ha elegido la imagen y el color como los medios apropiados para confiarnos sus descubrimientos, hechos al incursionar en ese

¹⁶¹ *Ibid.*

mundo oscuro del inconsciente, el mundo de los misterios que pese al psicoanálisis, no es territorio apropiado para el hombre de ciencia.¹⁶²

También en 1948 concibió la revista *Ciclo* junto con Elías Piterbarg y Enrique Pichón Riviére y publicó al año siguiente su primer libro de poemas, *El muro secreto*. Colaboró desde entonces en un puñado de publicaciones ligadas a la prédica surreal.

Mientras tanto, Pellegrini había procurado un acercamiento a Breton. En 1944 le escribió una carta solicitando su permiso para publicar los manifiestos surrealistas traducidos por él. Resulta significativo señalar que en esa oportunidad se presentó como asesor literario de *Argonauta*, su recién creada editorial¹⁶³ y no hay en su carta ninguna mención a su actividad como poeta. No hallamos la respuesta a este pedido que recién se concretaría en 1965 a través de la editorial Nueva Visión¹⁶⁴. En 1951 le volvió a escribir a Breton, esta vez desde París, en una carta con la dirección postal de su hotel, Mont Thabor, en la ciudad. Se presentó nuevamente y no mencionó la carta anterior así que evidentemente no había sido respondida. Le solicitó esta vez una entrevista y le expresó que estaba interesado en contar con su opinión sobre el programa de un curso de seis clases que había dictado en el Colegio Libre de Estudios Superiores¹⁶⁵ y pensaba publicar. Por otra parte, le preguntó si sería posible organizar una exhibición surrealista en Buenos Aires y en Rio de Janeiro y le consultó si está interesado en visitar Argentina. Tampoco tuvimos acceso a la respuesta a este pedido, si es que la hubo, en su archivo personal.

La primera conferencia del curso mencionado dedicado al movimiento surrealista que Pellegrini dictó en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1950, comenzaba con un comentario referido a las polémicas que esta vanguardia había suscitado desde sus inicios,

Después de la última guerra se ha hablado mucho de que el surrealismo era un movimiento muerto. Lo curioso es que aquellos que actualmente lo dan por muerto, y agregan que el surrealismo ha cumplido su misión, son los mismos que nunca aceptaron que el movimiento viviera. ¿Cómo puede cumplir una misión un movimiento que no ha nacido?¹⁶⁶

¹⁶² Este, Adolfo (seudónimo de Aldo Pellegrini). "El mensaje plástico de J. Batlle Planas", *Cabalgata*, Año III, N 20, junio, Buenos Aires, 1948.

¹⁶³ Junto con David Sussman fundó Argonauta.

¹⁶⁴ Breton, André, *Los manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, (trad., pról. y notas Aldo Pellegrini.)

¹⁶⁵ Carta del 8 de febrero de 1951 consultada en el Archivo Breton, Biblioteca Jacques Doucet, Paris.

¹⁶⁶ Pellegrini, Aldo. "El movimiento surrealista" en: *Cursos y Conferencias: Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, Buenos Aires, Vol. 37, no. 222, Septiembre de 1950, pp. 297 - 315.

Resulta significativo desatacar la relevancia que a este breve curso de Pellegrini dio Guillermo de Torre unos años más tarde cuando publicó, en 1955, *Qué es el Superrealismo*. Allí, entre los textos recomendados para un estudio del movimiento lo mencionó entre sus lecturas recomendadas en español como una “excelente exposición de conjunto”¹⁶⁷.

A través de estos foros privilegiados de la vanguardia se ha realizado un primer mapeo de los escenarios de apropiación y divulgación del Surrealismo en Argentina y se han planteado las controversias en torno a su validación durante el período de entreguerras.

Capítulo 2

La aproximación de Berni al Surrealismo en Francia. Avatares de un posicionamiento conflictivo.

Berni permaneció cinco años en París durante su primer estadía en Europa, desde julio de 1926 hasta octubre de 1931. Transcurrían años de exuberancia creativa, de polémicas, de crisis. Adoptó un lenguaje de vanguardia luego de experimentar fugazmente con otros y en junio de 1932 presentó a su regreso una exhibición con obras surrealistas en la Asociación Amigos del Arte. La muestra fue cuestionada por la crítica local y parcialmente censurada. Sólo dos reseñas se refirieron a la misma con desdén e ironía. No se habían escatimado elogios hasta entonces en el joven prodigio quien, con tan solo quince años, había asombrado al público con un talento precoz e infrecuente en su muestra del *Salón Witcomb* de Rosario en 1921.

Este período de la producción artística de Berni ha sido hasta ahora poco estudiado a excepción de los capítulos que recientemente le ha dedicado Guillermo Fantoni en su libro *Berni, entre el Surrealismo y Siqueiros* (2014)¹⁶⁸. Nos encontramos ante un conjunto de obras curiosamente dejado de lado por el propio artista, por la crítica, y hasta hace muy poco por el mercado y por la historia del arte argentino. Desatención similar ha tenido en nuestro país la historia

¹⁶⁷ De Torre, Guillermo. *Qué es el Superrealismo*, Buenos Aires, editorial Columba, 1955, p. 70.

¹⁶⁸ Fantoni, Guillermo. *Berni entre el Surrealismo y Siqueiros*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

del surrealismo en general. El “caso Berni” resulta emblemático en este sentido. Ninguna de estas obras fue vendida en vida del artista y permanecieron en el acervo familiar hasta que algunas fueron adquiridas para la colección del Malba en el año 1998. Casi cuarenta años después de su realización Berni aludiría al descuido o abandono tras un largo período de indiferencia del medio¹⁶⁹.

En este capítulo se abordan los problemas historiográficos que presenta la investigación dedicada a estas obras de Berni, se desarrollan las controversias respecto de su cronología y se explicitan preguntas pendientes. La bibliografía existente referida a este artista no ha logrado reconstruir las circunstancias de su aproximación a esta vanguardia y se ha enfocado, en cambio, en su alejamiento de la misma. Sostenemos aquí que la relación que Berni estableció con Louis Aragon condicionó no sólo su distanciamiento del surrealismo, antes de la irrupción de Siqueiros en la escena porteña, como se ha subrayado hasta ahora, sino también su adhesión a este movimiento. *Le Paysan de Paris*, el célebre libro surrealista de Aragon, se postula, por otra parte, como clave iconográfica para algunas obras de la serie.

La exhibición de 1932 se repuso en dos oportunidades. En la galería El Taller (1969) y en la galería Imagen (1974). “Hace treinta y siete años el público no estaba preparado para aceptar la forma y el espíritu de estas obras, ni tampoco la crítica oficial que las rechazó rotundamente”, diría Berni en el catálogo de 1969, “cuando volví del viejo mundo la gente de Rosario no podía creer lo que habían hecho conmigo: evidentemente, me habían mandado a Europa para que volviera convertido en un pintor serio, como ellos lo entendían. Y volví imbuido de una concepción del arte novedosa¹⁷⁰”. Los testimonios que acompañan estas reposiciones de su muestra durante los años sesenta y setenta dejan entrever cierta ambivalencia que será analizada en este capítulo.

En el catálogo de Amigos del Arte las obras aparecían numeradas y agrupadas por años y designaciones vagas como “Plasticismo”, “Pesadillas”, “Realismo Objetivo” y “Composiciones realistas subjetivas”. Sólo dos pinturas de la muestra permanecían por fuera de tal clasificación: *La guerra nos acecha en cada esquina* y *Tranquilidad de los barrios aristocráticos*. Sabemos, por las referencias de una reseña crítica adversa publicada en el diario *La Nación* referida a la muestra, que habían sido retiradas de la misma algunas obras que figuraban numeradas en el catálogo (4, 12 y 13) según el cronista, a la sazón, José León Pagano, “cuadros que se juzgó oportuno no exhibir al público. Las autoridades encargadas de tarea tan penosa debieron auspiciarle con mayor largueza y reducir a muy pocos esta “muestra”, que ni

¹⁶⁹ Berni, Antonio. Catálogo exposición *Berni*. Buenos Aires, Galería Imagen, 1969.

¹⁷⁰ Monzón, Hugo y Szpunberg, Alberto, “Antonio Berni y su típica”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 10 de agosto de 1975, p. 2.

favorece al pintor ni beneficia a los *Amigos del Arte*”¹⁷¹. Un párrafo antes se quejaba: “Berni se coloca algunas veces fuera de la pintura y otras fuera del arte. En uno y otro caso exige del contemplador que descifre las charadas expuestas en forma de cuadros”¹⁷². Pagano condenaba, entre otras cosas, el uso del collage, los recortes de diario aplicados a algunas pinturas.¹⁷³ Doce años después, cuando publicó su *Historia del Arte Argentino*, sostuvo su rechazo por esta técnica a la que se refirió como un “procedimiento vitando, en nada conforme con la pureza de la creación”¹⁷⁴.

En *La Prensa*,¹⁷⁵ el 10 julio de 1932 (seis días después), se impugnó la mayor parte de las obras mientras que se rescató del conjunto a *Retrato de mujer* porque según el crítico a cargo de la reseña había sido pintado “con tanta espiritualidad”, mientras que en lo demás el artista “perdía el tiempo” y permanecía “al margen de la pintura”,

Ocupan la tercera sala las telas de Antonio Berni, quien mantiene el tono agresivo de sus pinturas remitidas desde Europa en diferentes ocasiones. Los cuadros que ahora expone, quizás involuntariamente, lo presentan como humorista. Si su propósito ha sido entretener con sorpresas, logra su intento, a pesar de que ya están demasiado gastados ciertos recursos, como es el de agregar recortes de papel a sus composiciones inspiradas en las de Chirico¹⁷⁶.

Resulta significativo considerar que estas notas estuvieron acompañadas en sus respectivos periódicos de reseñas referidas a las otras exhibiciones presentadas en las salas de Amigos del Arte. Mientras que estos críticos denostaron las experimentaciones de Berni destacaron en la sala II al grabador costarricense Francisco Amighetti, “en quien cabía cifrar verdaderas esperanzas para el futuro”.¹⁷⁷ Pagano por su parte abrió su columna con la presentación de Amighetti y reservó un apartado más breve a “Otras exposiciones” en el que se refirió a la muestra de Berni junto a la de Raúl Soldi¹⁷⁸. La exhibición de Amighetti daba a su entender “una lección de probidad artística”. Pagano destacó su “encanto” su “noble transfiguración”, su “gusto afinado y su sensibilidad no menos delicada”. Soldi había regresado al país luego de

¹⁷¹ Pagano, José León. “Otras exposiciones”, *La Nación*, 4 de julio, 1932, pp. 6-7.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Había aplicado el collage en “Susana y el viejo” (el rostro del desnudo yacente), “Tranquilidad de los barrios aristocráticos” (el palacete y las figuras en la calle) y “La guerra nos acecha en cada esquina” (la figura central y los cañones laterales).

¹⁷⁴ Pagano, José. L. *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, L`Amateur, 1944, pp. 402-403.

¹⁷⁵ Posiblemente Manuel Rojas Silveira. Cfr. Fantoni, op. cit., p. 201.

¹⁷⁶ *La Prensa*, Año LXIII, N 22.780, 10 julio de 1932, sección quinta, p. 1.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ En la sala I.

seis años en Italia y presentó treinta y siete obras de las que el crítico resaltó un puñado de “mayor calidad”. Mencionó su fineza, equilibrio y sentimiento.

Podemos especular respecto de las circunstancias que determinaron la fortuna crítica de la exhibición de Berni mientras quedan sin responder muchos interrogantes. Resulta algo desconcertante la recepción de su muestra si consideramos que se trataba de un joven talentoso y precoz becado, por el Jockey Club de Rosario primero y por el Gobierno de Santa Fe después, que acababa de regresar de París. Luego del fallecimiento de Atalaya¹⁷⁹, quien probablemente hubiese acusado recibo de las audacias de Berni, aquellos que estaban en condiciones de validar estas obras en los escenarios culturales de la época no se hicieron escuchar. Nadie contrarrestó la incompreensión expresada en las reseñas citadas.

Esta etapa de la producción plástica de Berni no se ha llegado a validar por su propio peso, se ha consignado más bien en la historiografía existente como un período de transición no del todo jerarquizado. Es preciso reconsiderar una saga de episodios conocidos de su biografía, para reponer de un modo más denso el acercamiento de Berni a Aragon surrealista y a De Chirico y para ello es necesario cuestionar las taxonomías y polarizaciones cristalizadas referidas a estos años. Las que el mismo Berni, retrospectivamente, se encargó de fijar y deslizó recurrentemente en sus escritos en una época caracterizada por declaraciones de signo opuesto en las que se expresaban matrices conceptuales, tópicas de época en términos discursivos, respecto del bizantino debate para el arte sobre lo que se considera político y aquello que no acredita tal adjetivación. Resulta útil considerar un ensayo de Noé Jitrik, “Las dos tentaciones de la vanguardia” (2013), en el que se refiere a esta polémica¹⁸⁰. “Desde las primeras formulaciones vanguardistas se hizo presente la bifurcación o la doble vertiente, vanguardia artística o política”, sostiene, y “hoy resulta evidente que en la formulación misma hay un partido tomado y que meramente enunciar la posibilidad de dos campos implica un juicio ético, heredero de otras dicotomías tradicionales”, Jitrik señala que es necesario advertir:

que toda forma de politicidad no tendría una sola manera de manifestarse, en la expresión o en el enunciado, sino múltiples posibilidades residentes en los más diversos planos o elementos del objeto artístico producido(...) la vanguardia en general, tanto la europea como la latinoamericana, posee un fuerte carácter político en la medida que hace entrar en crisis no solo un sistema semiológico en particular sino arraigadas convicciones acerca del modo de producción del sistema o en el sistema¹⁸¹.

¹⁷⁹ Seudónimo de Alfredo Chiabra Acosta, un destacado crítico de la época.

¹⁸⁰ Cfr. Jitrik, Noé. “Las dos tentaciones de la vanguardia”. En: AAVV. *América Latina: palabra literatura y cultura*, Ana, Pizarro, comp. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

¹⁸¹ *Ibid*, pp. 85-6.

Berni contó desde el final de su adolescencia con una proyección pública infrecuente de sus palabras y todo aquello que veló u omitió resulta especialmente significativo. Se han presentado problemas con los títulos de sus obras, con sus clasificaciones y su cronología, mientras brillan por su ausencia los testimonios de 1930/32 a excepción de un artículo controvertido en la revista rosarina *Brújula*¹⁸² al que nos referiremos a continuación. Durante mucho tiempo se consignó su regreso a Rosario en 1930 y finalmente se comprobó que regresó en octubre de 1931. En relación a ello se han planteado dificultades para precisar las fechas de algunas de las obras presentadas en Amigos del Arte. Fantoni sostiene que resulta difícil saber cuáles de las obras fechadas en 1931 fueron efectivamente realizadas en París, ya que algunas podrían haber sido pintadas en Buenos Aires a principio de 1932.

Siguiendo a Guinzburg en la posibilidad de pensar a partir de pistas y buscar revelaciones en los detalles, acaso claves para pensar problemas más abarcadores, y procurando una lectura lentísima, cualitativa, de las fuentes, resulta indispensable un abordaje semiótico de estas fuentes en particular. Considerar contradicciones, ambigüedades y dudas de Berni, tomar distancia y analizar sus categorías, sus representaciones,¹⁸³ ya que, por otra parte, no estamos ante un artista como Van Gogh o Frida Khalo, proclive a la confesión y al diario íntimo, a la correspondencia confesional.¹⁸⁴ El análisis semiológico resulta significativo porque tiene en cuenta las construcciones discursivas del enunciador, los *topoi* que sostienen su argumentación en sus breves referencias a su acercamiento a esta vanguardia. Se procuró situar y evaluar sus testimonios en función del lugar relativo que tienen estas representaciones en el conjunto de sus discursos registrados en la historiografía existente. Se han tenido en cuenta los contextos enunciativos inmediatos en los que se inscribe y sus recursos y estrategias retóricas así como el conjunto de valores, creencias sociales y principios que se encuentran en la base de su argumentación para analizar la compleja red que crea con su audiencia y las máximas ideológicas que subyacen a sus enunciados que en ocasiones están ausentes del dis-

¹⁸² Rodolfo Puiggrós, un intelectual militante del partido comunista, fue uno de sus directores.

¹⁸³ Cfr. Ginzburg, Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires: FCE, 2010. [1989]. "En nuestra inevitable subordinación al pasado, condenados, como lo estamos, a conocerlo únicamente por sus huellas, por lo menos hemos conseguido saber mucho más acerca de él que lo que tuvo a bien de dejarnos dicho" Bloch ya hacia 1942 hacía valer, sostiene Guinzburg, por un lado, los testimonios involuntarios; por el otro, la posibilidad de aislar dentro de esos testimonios voluntarios un núcleo involuntario, y por ende, más profundo, según su expresión "un gran desquite de la inteligencia sobre los hechos". *Las Mémoires de Saint Simon* o Las vidas de santos de la alta Edad Media proseguía Bloch nos interesan no tanto por sus referencias a datos de hecho, a menudo inventados, cuanto por la luz que echan acerca de la mentalidad de quien escribió esos textos.

¹⁸⁴ *Ibid*, p.15. Asimismo Ginzburg señala la utilidad de leer los testimonios históricos a contrapelo, como sugería Walter Benjamin, en contra de las intenciones de quien los produjo, aunque, desde luego, esas intenciones deben tenerse en cuenta, significa suponer que cada texto incluye elementos no controlados.

curso mismo pero son componentes activos del mismo.¹⁸⁵ Analizamos también su autorepresentación en estos textos.

Berni París y después

El primer contacto de Berni con los argentinos residentes en la capital francesa lo acercó a un núcleo de jóvenes que a partir de 1922 se había dirigido allí para completar sus estudios. Además de Butler se encontraban en París: Aquiles Badi, Héctor Basaldúa y Alfredo Bigatti, a los que se sumarían luego Lino Enea Spilimbergo y Raquel Forner. El grupo sería conocido como el de “los muchachos de París”, y Berni, como tantos otros artistas latinoamericanos en la ciudad, asistió a los talleres de André Lhote y Othon Friez.¹⁸⁶ Contamos con el siguiente testimonio de Butler (de quien poco tiempo después se distanciaría por razones ideológicas) sobre la visita a una muestra surrealista:

Ya me sentía más afirmado en mis ideas, cuando un día el azar me llevó a una de las primeras manifestaciones realizadas por los surrealistas.

En una vieja cochera del Faub.Saint Honoré un afiche colocado en la puerta anunciaba esa muestra, mientras en la sala interior se repartía el consabido manifiesto redactado en una jerga confusa e indigesta. La sala impresionaba desde el primer instante por un conjunto de imágenes desgarradas y alucinantes que alternaban con objetos inauditos; corroídos y acoplados entre sí, provocaban el clima de angustia premeditada.

Entre viejas bañeras, espejos rotos y novias envueltas por mugrientas telarañas, un público azorado y poco numeroso se interrogaba qué significarían esas extravagancias...qué se proponían esos histéricos visionarios de aquellas Apocalipsis(...). En verdad, esas premoniciones de un mundo en vías de destruirse nos parecían a mil leguas de la aparente paz y seguridad de que gozábamos, y en ese momento no vimos otra cosa que un propósito de escándalo y publicidad.

Recién años más tarde, cuando el surrealismo impuso su estética, al punto que pareció que arrasaba con todo, recordé aquella muestra y comprendí su sentido: las luchas civiles sociales y políticas ponían punto final al mundo amable en que nos complacíamos. Una vez más confirmé que en París, ciudad múltiple, podían ocurrir las cosas más importantes,

¹⁸⁵ Distéfano, Mariana. “La perspectiva retórica” en : AAVV. *Metáforas en Uso*, Buenos Aires, Biblos, p. 35.

¹⁸⁶ “En esos talleres se respiraba el clima del retorno al orden y una mayor libertad en la enseñanza -particularmente en el caso de Friez. Allí asimilarían el afán constructivo y el ordenamiento de la composición, el cuidadoso oficio y algunas de las conquistas de Cézanne y de la vanguardia histórica” Cfr. Artundo, Patricia, “Las trampas de la memoria; el itinerario plástico y político del joven Berni (1925-1932)”, op.cit.

pasando inadvertidas ante nuestras narices(...).¹⁸⁷

No contamos con ningún relato parecido de Berni referido a una muestra que hubiese visitado ¿Renegó de sus ideas, de su entusiasmo? ¿Se deshizo de sus testimonios, o simplemente se perdieron?. Patricia Artundo ha señalado el relativo aislamiento en el que Berni se encontraba durante este período y podemos inferir que ello condicionó de algún modo el silencio en torno a su muestra. Esta autora sostiene que resulta sintomático que entre 1931 y 1935 Berni no participó de las exposiciones en las que se presentó el núcleo de artistas modernos en Buenos Aires que a partir de 1929 habían alcanzado un alto grado de exposición nucleados en torno a la figura de Alfredo Guttero y de su acción como organizador del *Nuevo Salón* en sus sucesivas ediciones (1929-31), y la creación de la Sección de Arte Plástico de la *Asociación Wagneriana* (1930).¹⁸⁸ Tras el golpe de estado la postura de Berni en relación con el signo político con el que se inauguró la década lo distanció de varios de sus compañeros de París¹⁸⁹ y en un artículo titulado “Cada uno en su lugar”¹⁹⁰, publicado en enero de 1932, Berni se ubicó en un lugar del que le resultaría difícil retornar. En esa ocasión condenaba a sus colegas de viaje y denostaba sus prácticas, sus opciones estéticas. Se refirió a ellos como mediocres oportunistas que se habían confeccionado un traje “a la moda fauvista” afirmando:

Veamos, ante todo, quienes son en verdad Butler, Badi, Basaldúa y Cía. Cuando llegaron a París, con el pobre bagaje de sus conocimientos impresionistas -entonces en boga aquí- vieron que en aquella ciudad los salones oficiales presentaban ya de dos a tres mil pinturas “fauves” que habían producido veinte años atrás Derain, Picasso, Matisse, etc. Diéronse inmediatamente cuenta que su mediocridad se encontraba muy por debajo de lo normal. Con la buena intención de superarse -los hoy titulados “vanguardistas argentinos” o “inventores” según Leonardo Stari- co- que no era en el fondo más que el deseo lógico de ponerse al día, se deshicieron de todas las hilachas impresionistas que traían de Buenos Aires y se pusieron a confeccionar un traje nuevo a la moda de París. Este modelo de traje -*art fauviste*- lo repitieron, dedicándose a la producción en serie, haciendo envíos a los Salones de Primavera de Buenos Aires. Esta época de actividad

¹⁸⁷ Butler, Horacio, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, pp. 82-83.

¹⁸⁸ “Acción que entre 1929 y 1931 se vio extendida a las ciudades de La Plata, Rosario y también de Montevideo. Esa política de permanente presencia y exposición pública determinó que se produjese un cambio en la recepción de sus obras; en muy poco tiempo ellos cambiarían su posición en el campo artístico local: de ser los “vanguardistas” pasarían, a comienzos de los ‘30, a representar una nueva “academia” de lo moderno”. Cfr. Artundo, Patricia, op. cit., p. 6.

¹⁸⁹ *Ibid.* “En 1930 tras el golpe de estado que pone fin al mandato constitucional de Hipólito Yrigoyen y marca el inicio de la denominada “década infame”, signada por el fraude electoral, el crack financiero de la Bolsa de Nueva York en 1929 y la subsiguiente crisis mundial de 1930, repercutieron gravemente en el país y particularmente, en los sectores populares. Si en 1930 existían 15.000 desocupados, en 1932 ese número se había elevado a 90.000 desocupados en Buenos Aires y a 334.000 en todo el país.”

¹⁹⁰ Se trataba de una respuesta a una carta abierta de Butler dirigida al director del *Museo Nacional de Bellas Artes*, reproducida en la revista *Argentina*.

renovadora fue puramente superficial, porque hicieron abstracción de la mejor purificación interna y mantuvieron inmovibles los prejuicios burgueses que aprisionan sus almas vacías¹⁹¹.

Valga señalar que Berni también, por su parte, se confeccionaría un traje “a la moda surrealista” sólo que esa “moda” era mucho más reciente y en términos ideológicos para el artista rosarino también más legítima, mientras que consideraba superficial la adhesión al fauvismo de varios de sus compañeros en París.

La curiosa escasez de fuentes y testimonios de esos años (1930/2) nos obliga a reconsiderar las recapitulaciones retrospectivas de Berni sobre su vinculación con el surrealismo para evaluar que significó para él su relación con esta vanguardia que retomará de diversos modos a lo largo de toda su vida. Se suelen citar tres fuentes muy tardías en cada oportunidad que se aborda este período de Berni, a excepción de dos artículos breves de 1938 que serán comentados más adelante, “Arte y Sujeto”¹⁹² y “Brevisima historia de la pintura moderna”¹⁹³. De 1965, testimonios publicados en una nota periodística con el título “Berni: cómo desollar la realidad”¹⁹⁴, de 1969, el texto del catálogo que acompañó la muestra “El surrealismo 1928-32” en la galería *El Taller*, y de 1976, una entrevista realizada por José Viñals publicada por la galería *Imagen*.¹⁹⁵ Es significativo señalar que recién en esta última destaca especialmente a De Chirico mientras que en los testimonios referidos en la historiografía existente el creador de la pintura metafísica sólo había sido nombrado al pasar. ¿En qué circunstancias conoció su obra? ¿Lo conoció personalmente?¹⁹⁶ ¿Por qué razón apenas lo menciona cuando lo toma tan profusamente y se autorretrató de un modo análogo al suyo en 1929 y 1933¹⁹⁷? ¿Qué representó en 1926 el encuentro con el surrealismo para Berni?, ¿qué significó en 1930 cuando decidió realizar un conjunto de obras? Sólo una vez que Viñals, sobre el final de su extensa entrevista le pregunta por las grandes influencias que tuvo, por los artistas que habían sido un modelo para él¹⁹⁸, Berni menciona a Picasso, Braque y a “De Chirico en algunos aspectos”. ¿Por qué, entonces, en ninguna parte aparece el testimonio de su encuentro con este artista y con sus obras en París?

Todos los ensayos dedicados a esta etapa de Berni citan profusamente sin excepción la entrevista de Viñals y no se ha explicitado hasta ahora la enorme limitación que ello representa. En

¹⁹¹ Berni, Antonio, “Cada uno en su lugar”, *Brújula*, Rosario, N 2-16, enero de 1932, p. 9.

¹⁹² Berni, Antonio. “Arte y Sujeto”: publicado en la revista *Forma* en el que se refiere a la relación del Surrealismo con la acción social y la posibilidad de un campo de exploración para la sensibilidad.

¹⁹³ “Brevisima historia de la pintura moderna” fue publicado en la revista *Renovación*.

¹⁹⁴ “Berni: cómo desollar la realidad”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 13 de abril de 1965, p.40.

¹⁹⁵ Viñals, José, *Berni. Palabra e imagen*, Buenos Aires, Imagen Galería de arte, 1976.

¹⁹⁶ De Chirico se trasladó a París en 1924.

¹⁹⁷ “Autorretrato” (1929), y “Autorretrato con cactus” (1934) en el que cita el “Autorretrato” (1922) de De Chirico

¹⁹⁸ ¿Qué influencias grandes, terminantes, reconocés en vos durante tu formación? (...) los artistas cuya obra y cuya trayectoria fueron modelos para vos...?

las primeras páginas que transcriben esta entrevista Berni confiesa:

no tengo una gran memoria y he olvidado muchas cosas de mi vida. O las recuerdo, pero las recuerdo sin mucha precisión. En segundo lugar, jamás me he ocupado de reunir y tener clasificados, como otros tienen, papeles, antecedentes, catálogos, críticas. Sencillamente, eso nunca me interesó. Lo poco que reuní se ha ido dispersando o perdiendo o ha sido destruido.¹⁹⁹

Viñals le pregunta si fue destruido por él o por otros y Berni responde que por ambos, por su desidia o desinterés, “son los responsables principales. Sucede, además, que he tenido una vida muy trashumante”²⁰⁰, explica, y confiesa luego:

La memoria también es selectiva, retiene lo que le importa y borra el resto. Además, fíjate, yo puedo referir una historia con lujo de detalles; muy bien; pero a lo mejor esos detalles o hasta la historia misma pueden haber sido inventados por mí; o alterados sin querer, no voluntariamente. Eso pasa siempre, y a un artista seguramente le pasa más a menudo²⁰¹.

Viñals parece esforzarse luego en retener a su entrevistado en esta etapa de su vida. Le pide que posponga por un rato las referencias a Juanito Laguna y a Ramona porque tiene la intención de despejar cosas previas²⁰², sin embargo solo logra entonces una breve mención a Henri Lefebvre, un filósofo francés que en 1928 ingresó al Partido Comunista, a quien nos referiremos más adelante²⁰³. Luego, apenas comenta su muestra en Amigos del Arte para pasar a la formulación del “Nuevo Realismo”.

En los testimonios referidos a este período registrados cuarenta años después, Berni fue curiosamente mezquino en sus evocaciones del grupo y de sus protagonistas, a excepción de Aragón, a quien destacó por razones políticas y personales. Valga como ejemplo el siguiente testimonio registrado por Viñals:

Conocí en persona a muchos surrealistas y fui más o menos amigo de algunos; estuve varias veces con Breton, por ejemplo, de quien no se puede decir que fuera un heterodoxo, ¿no es

¹⁹⁹ Viñals, José. *Berni. Palabra e imagen*, op. cit., p. 12.

²⁰⁰ *Ibid*, p. 12.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 13.

²⁰² “Si no tenés inconveniente quisiera que agotáramos el tema de tu estadía en Europa y siguiéramos juntos un itinerario progresivo. Estamos acercándonos al año treinta y Juanito Laguna aparece en tu obra por el sesenta, más o menos; así que tenemos todavía por delante como treinta años de conversación...” *Ibid*, p. 51.

²⁰³ Este filósofo con quien había entablado un vínculo de amistad le recomendaba libros y le enviaba sus publicaciones.

así? Y a muchos más; a Tristan Tzara, que era dadaísta, no surrealista, pero que tuvo mucho que ver con el nacimiento del surrealismo; a Dalí, a Buñuel, a Eluard, a tantos más [...] son monstruos sagrados, conocerlos no te quita ni te agrega nada, excepto la anécdota. Pero ser amigo de alguien importa mucho más. En ese sentido destaco mi amistad con Aragon [...].²⁰⁴

La afirmación “conocerlos no te quita ni te agrega nada” resulta desconcertante si consideramos que Berni había llegado a París a los veintiún años y tuvo la oportunidad de sentarse a la mesa, de compartir veladas, con artistas e intelectuales cruciales de su época. Nos dejó una versión por momentos desapasionada y distante. Más allá de consideraciones de orden psicológico que podamos hacer es necesario señalar que este tipo de aserciones ponen en evidencia su modo particular de restar importancia a sus protagonistas y desestimar de alguna manera esta etapa de su obra, que es mencionada como “un campo de experimentación más”, “como lo había sido el cubismo”. Resulta significativo destacar aquí que no dedicó una muestra a un conjunto de obras cubistas, por caso. Es decir que esta vez las controversias en torno a la validación han tenido al propio Berni como a uno de sus protagonistas respecto de su propia obra, ya que si bien parece intentar en algunos períodos de su vida revalorizar su etapa surrealista los testimonios que acompañan las dos reposiciones de su muestra *Surrealista* de Amigos del Arte durante los años sesenta y setenta dejan entrever cierta ambivalencia y la persistencia de juicios de valor condicionados por viejas polémicas respecto de esta etapa de su producción que había sido recibida con reparos y objeciones.

Reaparecen en sus escritos argumentaciones y sentencias que dirimen en términos taxonómicos opciones estéticas asociadas al arte comprometido con la política y a lo que entonces se denominó “arte puro”. Estos binomios reformulados en sucesivos y diversos campos de confrontación fueron enarbolados y debatidos por generaciones sucesivas de artistas e intelectuales. Se trata de una matriz conceptual que confrontó a los defensores del realismo con los entonces denominados “formalistas”. Ecos de debates y polémicas en escenarios europeos que permearon durante los años treinta y cuarenta la escena local y que se desarrollaron en revistas de arte y cultura. En las tribunas del realismo Aragon fue uno de sus portavoces privilegiados y Berni participó y divulgó sus encuestas y argumentaciones en diferentes medios²⁰⁵.

²⁰⁴ Pacheco, Marcelo Eduardo. *Berni: escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.

²⁰⁵ Berni había respondido una encuesta concebida por Aragon en su revista *Comunne* respecto del destino de la pintura “¿Où va la peinture?” (había sido el único artista latinoamericano en participar) y luego hizo circular algunos escritos de Aragon en la prensa argentina. Como responsable de la sección de artes plásticas de la revista *Latitud* en 1945 publicó una transcripción parcial de algunos textos de “La Querelle du réalisme” (1936) bajo el título “Principios orientadores de un realismo actual”. Cfr. Plante, Isabel, op. cit., p. 35.

Si bien para Berni el surrealismo se habría ubicado en un lugar intermedio (aunque no en “el justo medio”) entre el individualismo de “los puristas” y el franco interés por lo social, en sus testimonios se desliza una y otra vez cierta ambivalencia y recurre a sentencias que dirimen en términos absolutos lo político y lo apolítico, incluso en las filas del surrealismo. Podemos consignar los términos de las confrontaciones que atraviesan la década y al mismo tiempo intentar distanciarnos de sus perspectivas para poder precisar los límites de sus representaciones e intentar advertir aquello de lo que sus matrices conceptuales no llegan a dar cuenta. Las urgencias de una coyuntura compleja asediada por los conflictos bélicos y el ascenso de los fascismos llevó a los artistas a radicalizar sus posturas. Creemos que permanecer condicionados por esas perspectivas epocales obtura la posibilidad de pensar zonas grises, matices y tensiones que las desbordan. El propio Berni quedó a menudo atrapado en sus compartimentos.

Vale destacar que estos pares de conceptos enfrentados fueron cuestionados y desmontados ya en esa época en *La Escuela de Frankfurt*, una institución emblemática que se ocupó de reflexionar sobre el maridaje problemático de vanguardia y revolución²⁰⁶. Una preocupación básica del también llamado *Instituto de Investigación Social*, fundado por Félix Weil en 1923, fueron los contenidos ideológicos de los fenómenos culturales, la cuestión de cómo los productos *geistige* funcionaban para sostener o desafiar el *status quo* societal. Desde los años veinte Berlín era el nuevo París y atraía a artistas y figuras literarias, convergían el arte de vanguardia y la teoría política izquierdista. Adorno pasó mucho tiempo en Berlín a partir de 1927 y su círculo allí incluía además de a Walter Benjamin, a Kracauer, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Moholy -Naghy y Kurt Weill entre otros. Para ellos Berlín era un taller experimental para una nueva estética comprometida políticamente con los objetivos de la revolución marxista, pero en oposición al marxismo del partido, el círculo de Berlín consideraba que el arte era demasiado importante como para ser tratado como un mero fenómeno económicamente determinado. Mientras el partido comunista condenaba el arte moderno como una manifestación de la decadencia burguesa, Brecht creía que las nuevas técnicas estéticas podían ser “refuncionalizadas”, transformadas dialécticamente de herramientas burguesas en herramientas proletarias que podrían provocar una consciencia crítica de la naturaleza de la sociedad burguesa [...]. Con relación al papel del arte en la transformación de la consciencia, no es sorprendente que el grupo de Berlín se sintiera atraído por un marxismo hegelinizado, que acentuaba el papel de la consciencia en la dialéctica del cambio social y que había sido formulado a comienzos de la década de 1920 por Karl Korsch y Georg Lukács.

²⁰⁶ Cfr. Buck Morss, S, op. cit., pp. 53-54.

Problemas en la cronología

Repasamos a continuación algunos hitos del itinerario de Berni abordados por la historiografía existente, varios de los cuales han presentado problemas en su cronología luego de su rápida inserción en los circuitos de promoción, difusión y comercialización del arte, el otorgamiento de una beca de perfeccionamiento en Europa de parte del Jockey Club de Rosario, su arribo en Madrid a fines de 1925, su primer contacto allí con la obra de Dalí y con la vanguardia catalana y su traslado a París al año siguiente.

Se han planteado controversias y dudas en torno a las fechas, las conferencias y las muestras que vio en España y París. Patricia Artundo, por caso, ha demostrado que la exposición de *Arte Catalán Moderno* organizada por *El Heraldo* en el Círculo de Bellas Artes, en enero de 1926, fue la que impactó al pintor argentino en Madrid y no *La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos* (inaugurada el 28 de mayo de 1925²⁰⁷) como se había planteado previamente. La memoria de Berni, al confundir fechas y momentos durante los cuales estuvo en España, ha determinado ciertos errores en la interpretación de sus palabras. Esta autora sostiene que si bien la exposición tenía un nivel desparejo y muchas obras no representaban la última producción de los artistas, detrás de su organización se encontraba la mano de Joseph Dalmau, quien desde los años '10 había marcado el pulso de la vanguardia catalana²⁰⁸. En esta exhibición de *Arte Catalán Moderno*, que buscó salvar la ausencia de la representación catalana en la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, estuvieron representados cuarenta y un artistas, entre ellos, Enric Ricart, Joan Rebull, Joseph Rafols, Joan Miró, Joan Junyer además de Dalí. Las dos obras presentadas por el artista de Figueras fueron *Muchacha en la ventana*, y *Venus y un marinero* pintadas en 1925²⁰⁹ serían aquellas a las que hizo referencia Berni años después:

[...] Los grandes maestros me emocionaron mucho, pero la sacudida grande me la pegó Marinetti y también una muestra de pintura moderna que organizó el propio Ateneo. Allí se expusieron cuadros de pintores neo-cubistas españoles y un cuadro de Dalí que todavía no era surrealista. Me acuerdo de ese cuadro que representaba a una chica mostrando el traste y mirando un paisaje por una ventana²¹⁰.

²⁰⁷ Ya mencionada en el capítulo dedicado a Guillermo de Torre.

²⁰⁸ Esta exposición se realizó entre los días 16 y 31 de enero de 1926.

²⁰⁹ "El arte como experiencia", *Continente*, Buenos Aires, N 61, 1952. Reproducido en Pacheco, Marcelo (ed), *Berni. Escritos y papeles privados*, op.cit., p. 32.

²¹⁰ Viñals, J, op. cit., pp. 38-39.

Aún no se trataba del Dalí surrealista pero sus obras como algunas de los restantes participantes, empujaron al joven rosarino a tomar la decisión de dirigirse a París. Le diría a Viñals:

Todo eso me impresionó mucho, te diría que me descalabró. Entonces me dije: ¿Qué hago yo aquí en Madrid?. Porque todo eso que me había sacado de quicio venía más bien de Italia y de Francia. En Madrid no había más que un puñadito de artistas que estaba actuando por reflejo y que tenía una posición de vanguardia; el resto era conservador.²¹¹

Berni situó en 1926 la presencia de Filippo T. Marinetti en Madrid dictando conferencias y la muestra de pintura moderna organizada por el Ateneo madrileño. En realidad el líder del movimiento futurista había llegado a España el 10 de febrero de 1928 y no en 1926 como recordaba Berni. Se ha señalado que confundió las fechas y sus dos estancias madrileñas ya que el ciclo de conferencias de Marinetti tuvo lugar a comienzos de 1928. En Madrid coincidió con Berni, presente allí para inaugurar su exposición en la Casa Nancy. Dictó tres conferencias, en la Residencia de Estudiantes, en el Círculo de Bellas Artes y en el Lyceum Club Femenino y fue recibido calurosamente por Ramón Gómez de la Serna, Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre. Artundo ha referido que según lo anunciaba *El Heraldo* de Madrid, su objetivo era el de dar una serie de disertaciones en las principales capitales, pero esto solamente llegó a concretarse en Madrid, Barcelona y Bilbao. Esta autora explica que a partir de las notas y reseñas dedicadas a sus conferencias en distintos medios periodísticos es posible reconstruir todo su itinerario.

Por otra parte se han planteado dudas sobre las muestras que Berni vio de De Chirico una vez que llegó a París. Se han mencionado dos exhibiciones simultáneas presentadas en 1928, *Oeuvres anciennes de Giorgio de Chirico*, organizada por André Breton en la *Galerie Surréaliste*, con un prefacio de Aragon²¹², que inauguró en el mes de febrero²¹³ y fijó el interés de los surrealistas por sus obras anteriores a 1918, y otra presentada por Leonce Rosenberg en su galería *L'Effort Moderne*, que reunía la producción reciente del italiano²¹⁴. Artundo ha señalado que como las pinturas *Toledo* y *el fraile*²¹⁵, ambas de 1928, señalan el primer contacto con la pintura de Giorgio de Chirico, debe asumirse que su contacto con el pintor fue previo a su realización y postula que probablemente haya sido a través de los numerosos artículos y notas publicados en París entre 1926 y

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Aragon, Louis. "Le Feuilleton change d'auteur", *Galerie Surréaliste*, febrero/marzo 1928, París.

²¹³ 15 février-1er mars 1928.

²¹⁴ De Chirico ya había realizado un exhibición en la galería de Rosenberg en mayo de 1925 y durante el mes de noviembre de ese año formó parte de la muestra colectiva "La peinture surréaliste" en la galería Pierre presentada por Breton y Robert Desnos.

²¹⁵ También conocidas como *Fraile* y *El torero calvo* -

1927.²¹⁶ Podemos inferir que de muy diversas maneras Berni entró en contacto con De Chirico en la capital francesa. El 15 de junio de 1926 se publicó en el número siete de la *Revolución Surrealista* “El Surrealismo y la pintura”, esencialmente dedicado a De Chirico. En este texto se destacaba el valor de sus obras metafísicas como *L'angoissant voyage* y *Le départ du poète* y se lo declaraba un genio perdido. Durante ese mismo mes De Chirico presentó en la galería Paul Guillaume otra exhibición individual presentada por Albert Barnes y en mayo de 1927 una más en la galería Jeanne Bucher. Gallimard publicó ese año una monografía dedicada a su obra realizada por Roger Vitrac²¹⁷.

Ya que en una carta de Berni a Aragon, luego de su muestra en la galería Creuze, le expresó su admiración y se confesó un “seguidor” suyo “desde los días del primer manifiesto”²¹⁸ podemos suponer que en realidad entró en contacto con el grupo surrealista apenas llegó a París. Los surrealistas para esa época ya habían homenajeado de muchas maneras a De Chirico. Se fotografiaban delante de sus obras, publicaban sus textos y coleccionaban sus pinturas²¹⁹. En los testimonios de varios de ellos el contacto con su pintura aparecía como hito crucial al momento de optar por la carrera artística²²⁰. Vale mencionar también que el 26 de marzo de 1926 se inauguró la galería *Surréaliste* con la exhibición *Tableaux de Man Ray et objets des Iles* (de Oceanía), y el mismo mes en la galería *Van Leer* se realizó la primera gran exposición de Max Ernst en París. El 1 de octubre de 1927 apareció el número 9-10 de *La Revolución Surrealista* con el final del texto dedicado al “Surrealismo y la pintura” dedicado a Max Ernst, Man Ray, Masson y Derain y ese mes se reabrió la galería *Surréaliste* con una exposición de cadáveres exquisitos. El 15 de diciembre de 1929 ya se habían editado los doce números de esta publicación y se presentó el segundo manifiesto del movimiento: “El Surrealismo al servicio de la revolución”, título sugerido entonces por Aragon.

Por otra parte resulta significativo destacar que los salones que en París daban cabida a los artistas latinoamericanos residentes en la ciudad pronto se convirtieron en un nuevo espacio para las batallas entre el surrealismo y el constructivismo. Se destacaban hacia el final de los años veinte el

²¹⁶ Artundo, Patricia, op. cit., p. 4.

²¹⁷ Vitrac, Roger. *Giorgio De Chirico et son ouvre*, París, Editions Gallimard, 1927.

²¹⁸ “Yo lo estimo después de tantos años como a uno de los más grandes escritores y críticos de arte del mundo, yo no escribo estas palabras gratuitamente (...) desde los días del Primer Manifiesto Surrealista yo lo he seguido...en todas las marchas culturales, en todas las luchas y batallas que usted tuvo que librar en el frente intelectual dando como resultado tan grandioso los libros que usted ha escrito en vuestra larga carrera ejemplar de hombre y de escritor (...) Contar con la presentación de mi pintura en París por parte de Aragon ha sido mi gran deseo cumplido...” Berni, Antonio. Carta enviada desde Buenos Aires, 2 de mayo 1955, Fonds Aragon. Biblioteca Nacional de París. Original en francés, traducción de la autora.

²¹⁹ André Breton apareció literalmente adentro de un cuadro de De Chirico en una fotografía de Man Ray, echado ante una de sus pinturas, adoptando la postura de la Ariadna durmiente conservada en el Belvedere que había servido a De Chirico como modelo.

²²⁰ Tanguy y Magritte por caso.

*Salon des Surindépendants*²²¹ y el *Salon des Vrais Indépendants*, y en 1929, más de la mitad del *Salon des Surindépendants* estuvo dedicado al surrealismo²²².

Diana Wechsler ha planteado la posibilidad de considerar la participación de Berni en la muestra *La Peinture au defi* organizada por Aragon en marzo de 1930, ya que en el catálogo de la misma figuraban seis obras “omitidas del catálogo” (desde el número treinta y cuatro hasta el cuarenta). Esta exhibición realizada en la *Galerie Goemans* de París (desde el 28 de marzo al 12 abril) que incluía obras de Dali, Ernst, Picasso, Man Ray, Picabia, Arp, Tanguy, Duchamp, Magritte, Braque, Gris y Miró fue presentada como una “Exposición de collages”. En la portada del catálogo se anunciaba la reproducción de veintitrés “*papier colles et collages*” de los artistas mencionados a los que se sumaban Derain, Lissitsky y Rodchenko. Inferimos que a estos tres artistas no incluidos en el listado de las obras exhibidas hace referencia la omisión del catálogo, es decir, a ellos corresponderían las seis obras no mencionadas ya que cada uno de los participantes presentaba dos o tres obras como pudimos chequear en el catálogo de la exhibición²²³. De todos modos no creemos posible que Berni hubiera omitido u olvidado su participación si ese hubiera sido el caso, mientras que podemos asegurar que la visita a esta muestra fue un hito fundamental en su trayectoria. Junto con la omisión de su encuentro con la obra de De Chirico ésta sería otra de sus lagunas especialmente significativas. Ya en 1927 Berni había incorporado el collage en algunas obras.

Asimismo, es necesario considerar que Breton había publicado en diciembre de 1929 “*Avis au lecteur*” el texto para “*La femme 100 têtes*”, una fotonovela de Max Ernst cuando comenzó a organizar con Aragon y Eluard esta exposición de *Collages y Papier colles* luego concretada por Aragon²²⁴. Este libro formaba parte del equipaje de Berni y Paule cuando parten desde Burdeos para Buenos Aires en octubre de 1931²²⁵.

Aragon había dedicado a los collages de Ernst uno de sus primeros escritos sobre artes plásticas en 1923 titulado “*Max Ernst. Peintre des illusions*”, firmado el 18 de agosto de 1923²²⁶. En “La pintura desafiada” planteaba, siete años más tarde, el potencial emancipador, disruptivo, del collage habilitado por el cubismo primero y por los dadaístas después. En el texto reproducido en el catálogo que acompañó la muestra Aragon esgrimía argumentos que resonarían en los del propio Berni durante tantos años²²⁷. Decía en esa ocasión:

²²¹ La primera exhibición de este último incluyó 593 pinturas y dibujos. Cfr. Greet, Michele, *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*, Yale Press, 2018.

²²² *Ibid*, p.193.

²²³ La muestra incluía seis obras de Picasso y siete de Max Ernst.

²²⁴ Citado en la cronología del Surrealismo, Catálogo de la exhibición *André Breton: la beauté convulsive*. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, abril-agosto, 1991.

²²⁵ Cita García, Fernando, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Ed. Fundación Ross, 2013, p. 88.

²²⁶ En una carta a Jacques Doucet reproducida en *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965.

²²⁷ “Aragon tenía razón cuando escribía “La pintura desafiada”. Tenía razón también cuando elogiaba el “Nuevo Realismo” de pre y posguerra. Se adelantó demasiado a su tiempo, esa es la marca de su genio incomparable”. Carta

La compenetración nacida de la negación de lo real por lo maravilloso es esencialmente ética en su carácter y lo maravilloso es siempre la materialización de un símbolo moral en oposición violenta a la moral del mundo en el que surge (...) Freud es el primero en reconocer el extraño mecanismo de la sublimación y en las imágenes del sueño, la locura y la poesía, él nos enseña a leer los reclamos morales de la humanidad.²²⁸

La posibilidad de negar o subvertir lo real y sus consecuencias morales eran entonces destacadas por Aragon en este texto con singular intensidad. Para los surrealistas, el mundo estaba en quiebra moral. El orden social existente y la cultura dominante eran represivas, la represión tenía una dimensión social y también psíquica y el control sobre lo reprimido era una forma más de opresión²²⁹. “Primero me interesó Freud”, diría Berni, “así que cuando yo leí la gran literatura marxista, ya había leído a Freud. A otros les pasa o les pasó a la inversa”²³⁰. Cuando retrospectivamente Berni se refirió a su etapa surreal rescató sus búsquedas en términos de revolución moral. “El Surrealismo negando el “arte por el arte” apostó al tema y volvió a unir el mundo de las ideas con el de la acción social”, diría en 1938.²³¹

Para la mente de Bretón, explica Mark Polizzotti, la revolución social de los comunistas reflejaba perfectamente la revolución moral y estética que el surrealismo se había impuesto como su propia meta y sólo el comunismo entre los sistemas organizados permitiría el cumplimiento de las más grandes transformaciones sociales. En septiembre de 1925, se había inaugurado un período de ferviente actividad política: firmas de peticiones, declaraciones contra la guerra del Rin y, sobre todo, numerosas reuniones con la mira de una eventual fusión con el grupo de *Clarté*²³², fundado en París en 1921 por Henri Barbusse y un grupo de intelectuales que compartían un sentimiento pacifista. Su programa se basaba en un llamado a una "revolución de los espíritus". Más adelante el grupo se fue depurando, planteándose la necesidad de una renovación política y cultural en la sociedad europea y finalmente el grupo *Clarté* se adhirió al Comunismo. Paule Cazenave, futura esposa de Berni, trabajaba como asistente de Barbusse quien desarrollaba entonces una intensa activi-

de Berni a Michel Troche, *Les Lettres Francaises*, Paris 6 de sept 1964. Archivo Berni, Fundación Espigas. Original en francés.

²²⁸ Aragon, Louis. Texto del catálogo en la muestra *La pintura desafiada* (traducción de la autora).

²²⁹ Cfr. Briony Fer, en: AAVV. *Realismo Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Ediciones Akal, 1999.

²³⁰ Viñals, José, op. cit., p. 43.

²³¹ Berni, Antonio. “Arte y Sujeto”, *Forma*, Buenos Aires, 6 de agosto 1938, p. 6. Este artículo recogía una conferencia que había dictado en el Circulo de Bellas Artes de Montevideo, Uruguay.

²³² Polizzotti, Mark, *Revolución de la Mente. La vida de André Bretón*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 243.

dad política. Paule y Berni tomaban clases en la Academia de la *Grande Chaumière*²³³, se conocieron en el transcurso de 1928 y se casaron al año siguiente.

Breton recomendaba entonces leer las memorias de Trotski, como una de las obras “más grandes” que había leído.²³⁴ Desde 1925 el poeta francés había estado trabajando para expandir el campo de acción del surrealismo, haciendo o renovando contactos externos con los intelectuales simpatizantes de la izquierda. Entre éstos con Henri Lefebvre, uno de los fundadores de la revista *Philosophies*. Berni ha referido que conoció a Aragon en 1928 pero podemos suponer por la carta antes mencionada que quizás su encuentro había sido previo. En la entrevista de Viñals Berni recordaría:

En ese entonces Aragon tomaba otros rumbos y ayudaba al *Movimiento Antiimperialista*, donde había muchos vietnamitas, chinos, africanos, latinoamericanos y, naturalmente franceses [...] éramos la mayoría artistas, intelectuales, estudiantes. Toda gente del que hoy se llama Tercer Mundo²³⁵.

Si bien Berni procuró anclar su aproximación a Aragon cuando el escritor francés “tomaba otros rumbos” la ruptura con Breton se demoró varios años más ya que Aragon renunció definitivamente al surrealismo con una nota anónima en el diario *L'Humanité* publicada el 10 de marzo de 1932²³⁶. El viaje de Aragon a la Unión Soviética en el año 1930 tuvo un impacto definitivo en su orientación y en el grupo surrealista²³⁷ y en 1932 se produjo la ruptura definitiva, luego de una serie de episodios en los que se puso de manifiesto una voluntad vacilante que desembocó en el distanciamiento más doloroso que reconoció Breton hasta su muerte. La discordia se había desencadenado luego de la publicación por parte de Aragón de *Frente rojo*, un largo poema incendiario, que había escrito en Moscú. En sus versos provocadores Aragón incitaba : “[...] Abatan a los policías [...] por la aniquilación de la burguesía a manos del proletariado [...] Bienvenido sea el materialismo dialéctico y bienvenida su encarnación en el Ejército Rojo [...]”.

Frente Rojo había sido publicado en abril en *Literatura de la revolución mundial*²³⁸ y había pasado inadvertido, pero se reimprimió en octubre en el nuevo libro de Aragon *Persécuté persécuteur* y a causa del poema la distribución de la colección se suspendió y todos los ejemplares de *Literatura de la revolución mundial* fueron confiscados por la policía. Aragón fue acusado y cuando la

²³³ Berni asistía a sesiones de modelo vivo a cargo de Othon Friesz y Paule frecuentaba las clases de escultura de Antoine Bourdelle.

²³⁴ *Ibid*, pp. 242-43.

²³⁵ Viñals, op. cit., pp. 48-49.

²³⁶ Pollizoti, M, op.cit., p. 365.

²³⁷ Aragon asistió en 1930 al II Congreso Internacional de Escritores Revolucionarios, celebrado en la localidad rusa de Karkhov.

²³⁸ Pollizoti, M, op.cit., p. 362.

denuncia se hizo oficial durante el mes de enero Breton organizó una publicación colectiva en su defensa titulada *L'Affaire Aragon*, una petición que reunió más de 300 firmas de destacados intelectuales que incluía las de Brecht, Le Corbusier, García Lorca y Picasso. Breton, quien había calificado a *Frente Rojo* de “versos ocasionales” decidió defender a su amigo de los procesos legales en su contra. Luego, una publicación posterior en su defensa titulada “La pobreza de la poesía” desencadenó la ruptura final ya que Aragon creyó que este artículo minaba su deseo de convertirse en la voz de la Revolución, y se convirtió en el catalizador de la ruptura²³⁹.

A fines de 1932 Berni compartió con Aragon la necesidad de redireccionar su actividad artística mientras el escritor francés se convertía en portavoz del realismo socialista. Sus categóricos deslizamientos se inscriben en el marco más amplio de las polémicas entre arte y política que atraviesan esta década acechada por el avance de los fascismos y las demandas perentorias en una coyuntura internacional asediada por los conflictos bélicos. Berni estaba ante un proceso irreversible de revisión de su lugar como artista y del sentido de su producción y sus intervenciones políticas y en los años subsiguientes intervino en los debates en torno al problema del realismo socialista²⁴⁰. María Cristina Rossi trabajó sobre estas polémicas en su ensayo antes citado “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción” sobre los nuevos conceptos organizadores del debate artístico durante los años treinta y las representaciones de dicho espacio como un campo de batalla desencadenadas luego de la llegada de Siqueiros. Una saga de encuestas y debates que replicaron en medios locales polémicas que en Europa tuvieron a Louis Aragon como protagonista fundamental. Berni clausuró bruscamente esta etapa de su obra condicionado por esa coyuntura y procuró encarnar desde entonces el modelo de intelectual y artista comprometido.

Le Paysan de Paris. Aragon y Benjamin para abordar el surrealismo de Berni.

Como ya hemos señalado cuando retrospectivamente Berni se refirió a su etapa surreal rescató sus conquistas en términos de revolución moral. En un contexto de difusión internacional del psicoanálisis y de adhesión generalizada al pensamiento de izquierda, el surrealismo fue para él, como para tantos otros, una estética libertaria y disruptiva, un blasón de insurgencia e inconformismo. Su aproximación a esta vanguardia representó el encuentro con una dimensión política amplia de la práctica artística pensada en términos de intervención en la sociedad en tanto contribuía a mi-

²³⁹ Al final de su vida Breton la recordaría “como el más memorable y doloroso de todos los sacrificios que hiciera en aras de su celoso y exigente ideal de revolución y Aragon por su parte expresó “nada en mi vida me costó tan caro. Romper de esa manera con el amigo de mi juventud fue horrible (...) Fue una herida que me infligí a mí mismo, que nunca sanó” Cfr. Pollizoti, M, op. cit., pp. 365-67.

²⁴⁰ Instalados en Buenos Aires a partir de 1926 por la revista *Claridad*.

nar las certezas del orden burgués y sus modos de aprehender la realidad. Este sentido social del arte habría resultado fundamental en su vinculación con Aragon.

Una breve introducción a la fascinación de Walter Benjamin por el surrealismo resulta esclarecedora para abordar la revolución moral a la que se refería Berni²⁴¹. Este filósofo alemán se interesó por el surrealismo y le dedicó una serie de ensayos luego de un encuentro revelador con *Le Paysan de Paris*, el libro célebre de Aragon antes mencionado²⁴².

En 1927 Benjamin comenzó a pasar cierto tiempo en París, el centro del movimiento surrealista, y vivió allí entre 1933 y 1940. Persiguió la fisonomía de su época en la cultura material, en sus calles. “En la ciudad el tiempo histórico sale al encuentro del hombre”, afirmaba entonces. Auscultó su época inspirado en el *flaneur* surrealista, quien sonámbulo, vagaba por la ciudad en busca de revelaciones, de nuevos sentidos, nuevas perspectivas. En sus notas para su *Libro de los Pasajes*²⁴³ expuso con claridad su objetivo: “trasladar” las conquistas psicoanalíticas de lo individual a lo colectivo²⁴⁴. Predicó el potencial emancipador de la imaginación y de lo que entonces denominó “Iluminación profana”. Para recuperar las energías revolucionarias, el hombre debía ver las cosas con ojos nuevos, con ojos de niño, con ojos surrealistas. Esos ojos que alumbran sentidos inesperados, que sacuden la costumbre y los hábitos. Esa mirada es la que lograría la “iluminación” indispensable, la revelación terrenal de la verdad. Recuperaría así la fuerza del mito, latente en el mundo desencantado al propiciar estados de trance nuevos. Con esta lección de los surrealistas ha de sacudir a los durmientes, a los que sueñan el sueño capitalista, a los que responden de un modo mecánico a los ritos de la mercancía y veneran a los dioses transitorios del consumo. El hombre debe descubrir la verdad, recuperar la consciencia histórica, afirmaba. Para ello debía descifrar el mundo de fragmentos, desarticulado como un acertijo, en el que vive. Como una pesadilla que debe reconstruir²⁴⁵.

Benjamin citó repetidamente la *luz glauca* de los pasajes de Aragon: “aquella luz que sumerge a las cosas, haciéndolas aparecer a la vez extrañas y muy próximas.”²⁴⁶ El ya casi despoblado

²⁴¹ “Fascinación” es el término exacto que da cuenta de la intensidad de los sentimientos de Walter Benjamin en el momento de descubrir el surrealismo en 1926-7. Cfr. Löwy, Michael. “Walter Histoire d’un enchantement revolutionnaire”, *Europe*, N 804, abril 1996, pp. 79-90.

²⁴² Publicó: “*Onirokitsch*”, 1925, y “El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, 1928. Título original: *Die letzte Momentaufnahme der Europäischen Intelligenz*.

²⁴³ La Escuela de Frankfurt apoyó el *Proyecto de los pasajes* y Benjamin redactó un resumen en francés a pedido de Horkheimer, quien esperaba encontrar con él un mecenas americano.

²⁴⁴ Ibarlucía, R, op. cit., p. 64.

²⁴⁵ Cfr. *Ibid.*

²⁴⁶ Tiedemann, R, op. cit., p. 13. Este método cuenta con antecedentes en Schopenhauer y De Chirico. En el ambiente cultural de Florencia se destacaba la figura de Giovanni Papini, a la sazón traductor de Schopenhauer y director y redactor entre 1903 y 1907 de la revista *Leonardo*. Papini fue uno de los primeros autores italianos que escribió sobre De Chirico. La rama antiacadémica de la filosofía alemana era privilegiada por este escritor, y luego lo sería por De Chirico. En 1909 Papini tradujo y publicó *Sobre la filosofía de las universidades* de Schopenhauer. Por otra parte *Fragmentos y discursos* (1905) habría sido una fuente común a ambos, pero Papini habría aplicado a la

acuario humano, tal como calificó Aragón al pasaje de *L'Opéra* antes de su demolición en 1925, fue un estímulo incomparable para su *Libro de los Pasajes*. Estas galerías cubiertas que “albergaron los primeros mundos de sueños consumistas” aparecen descriptas por Benjamin como el inconsciente, como el salvoconducto a un mundo con otra lógica. Escenarios inspiradores para concebir nuevas sintaxis del mundo,²⁴⁷ que Benjamin describió del siguiente modo,

En la antigua Grecia se enseñaban ciertos lugares que descendían al submundo, nuestra existencia despierta también es una tierra en la que por lugares ocultos se desciende al submundo, una tierra repleta de discretos lugares donde desembocan los sueños. Todos los días pasamos por ellos sin darnos cuenta pero, apenas nos dormimos, recurrimos a ellos con rápidos movimientos, perdiéndonos en los oscuros corredores. El laberinto de casas de las ciudades equivale durante el día a la conciencia; los pasajes (que son las galerías que conducen a su pasada existencia) desembocan de día, inadvertidamente, en las calles. Pero a la noche, bajo las oscuras masas de edificios surge, infundiendo pavor, su compacta oscuridad, y el tardío paseante se afana por dejarlos atrás.²⁴⁸

literatura antes que De Chirico los principios de Schopenhauer, considerar los sucesos más comunes "como si fueran nuevos o insólitos". "Para maravillarse hay que olvidar: el arte del olvido ha de preceder al arte de la maravilla" escribiría Papini en *Lo trágico Cotidiano*, "Pero los hombres (...) pasan junto a los misterios sin volver hacia ellos la cabeza (...). Creo que el terror es mayor cuando está producido por la reflexión sobre cosas o hechos que son de todos." (...) Cuando De Chirico pintó *El enigma de una tarde de otoño*, se refirió a su primera obra metafísica en términos de "revelación". Una tarde de otoño, precisamente, en la Piazza Santa Croce de Florencia: "Naturalmente, no era la primera vez que veía esta plaza. Acababa de salir de una larga y dolorosa enfermedad intestinal, y me hallaba en un estado de especial sensibilidad. Todo lo que me rodeaba, hasta el mármol en los edificios y las fuentes, me parecía convaleciente. En el centro de la plaza se yergue una estatua de Dante vestido con una larga túnica, estrecha sus obras contra su propio cuerpo y tiene la cabeza, coronada de laurel, penosamente reclinada. La estatua es de mármol blanco; pero el tiempo le ha dado un tono gris, agradable a la vista. El sol otoñal, caliente y fuerte, iluminaba la estatua y la fachada de la iglesia. Entonces tuve la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez y la composición del cuadro vino a mí... La revelación de una obra de arte (tanto en pintura como en escultura) puede producirse de improviso, cuando menos lo espera uno, estimulada por la visión de algo. En el primer ejemplo pertenece a una clase de sensaciones raras y extrañas que he podido observar en un solo hombre moderno: Nietzsche". De Chirico decidió aplicar lo que definió como "método Nietzsche": ver toda cosa, incluido el hombre, en su cualidad de cosa", y sobre todo el método de Schopenhauer: Una obra del arte verdaderamente inmortal sólo podrá engendrarse a través de una revelación. "Schopenhauer ha definido probablemente de la mejor manera y explicado (¿por qué no?) semejante momento en el punto en que *Parerga y Paralipómena* dice: Para tener ideas originales, extraordinarias y tal vez inmortales no hay que hacer más que aislarse del mundo durante unos momentos de manera tan completa que los sucesos más comunes parezcan nuevos e insólitos y revelen, de esa manera, su verdadera esencia". Si en vez de ideas (...), imagináis el nacimiento de una obra de arte (pintura o escultura) en la mente de un artista, tendréis el principio de la revelación en pintura". Cfr. Calvesi, Mauro, *La Metafísica esclarecida, De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*, Madrid, Visor Distribuciones, 1990.

²⁴⁷ Esa nueva invención del lujo industrial, según su propia expresión, ese mundo en miniatura, esos senderos tapizados de mármol y techados de vidrio, eran para Benjamin anacrónicos resabios de aquellos edificios, tecnología y mercancías del siglo XIX que fueron precursores de su propia era. Los moribundos pasajes, "sobrevivientes de la alborada de la cultura industrial", eran "dinamita política". Los pasajes aparecían en el siglo XX como un cementerio de mercancías que encerraba el rechazo de un pasado descartado.

²⁴⁸ Benjamin, W, *Libro de los Pasajes*, op. cit., p. 111.

Benjamin buscaba modos de evitar una mirada alienada, que adopte aquello que impone la sociedad capitalista y Aragon le proporcionó en su libro un modelo que resultó crucial en sus búsquedas. Estudió una lógica de apropiación del espacio y se preguntó por el sujeto que deambulaba en la ciudad moderna. El surrealismo habilitaba la posibilidad de salida de un mundo opresivo, la ocasión de leerlo de otro modo, de movilizar otra lógica de la consciencia, una nueva forma de rebelarse. Este autor sostenía que con esta vanguardia había aparecido la posibilidad de imaginar un nuevo sentido de libertad. Consideraba que el hombre no estaba totalmente moldeado por la sociedad y buscaba acrecentar su margen para lo libertario. El montaje surrealista como una nueva sintaxis de las imágenes fue para él un mecanismo modélico. Se interesó por el juego que proponen las imágenes y por la posibilidad de acercarnos a una experiencia prelingüística, a una dimensión originaria²⁴⁹.

Benjamin vio el sueño como un pivote tentador entre Marx y Freud no sólo porque él ocupa una posición central en la teoría de la represión de Freud sino también porque Marx describe la ideología en términos oníricos.²⁵⁰ En el prólogo del *Libro de los Pasajes* Tiedemann explica,

En los sueños, los primeros surrealistas habían depotenciado la realidad empírica en conjunto, tratando su organización racionalmente orientada como un mero contenido onírico cuyo lenguaje sólo admite ser descifrado indirectamente: al dirigir la óptica onírica sobre el mundo de la vigilia, se desatarían los pensamientos ocultos y latentes que dormitaban en su interior. Benjamin quiso que un procedimiento semejante diera sus frutos en la exposición de la historia.²⁵¹

Es decir, valerse de la sintaxis dislocada del sueño también como estrategia de lectura, de abordaje. Entendemos que estas consideraciones iluminan la dimensión ética del surrealismo que el propio

²⁴⁹ Benjamin estudia cómo el inconsciente de su época se manifiesta en sus productos culturales y cree hallar en el Surrealismo un nuevo momento de la subjetividad, una carta de viaje. Piensa entonces la ebriedad como una de las fuerzas para la revolución. La imagen del relámpago ilustra un nuevo tipo de iluminación. ¿En qué consiste esta “ebriedad”, este *Rausch* del que Benjamin querría extraer las fuerzas para la revolución?, señala Löwi, “En Dirección única (1928), Benjamin se refiere a la ebriedad como la expresión de la relación mágica entre el hombre antiguo y el cosmos, pero también deja entender que la experiencia del *Rausch* que caracterizaba esta relación ritual con el mundo ha desaparecido en la sociedad moderna. No obstante (...) parece haberlo reencontrado, bajo una nueva forma, en el surrealismo (...)” La “ebriedad” era para Benjamin una suerte de trance perceptual indispensable para quebrar el automatismo y acceder a una revelación laica. Merced a esta singular “iluminación” emparentada con la experiencia primaria del asombro del hombre en tiempos que desconocían las causas, se podía revivir, recuperar fugazmente, la relación básica con el universo, Benjamin procuraba convocar “los poderes de la ebriedad espiritual de modo que se produzca una revelación, una visión, o una intuición que trascienda el estado prosaico de la realidad empírica”. Cfr. Löwi, Michael, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, 2007. <http://es.scribd.com/doc/16331508/Lowy-M-Walter-Benjamin-y-el-surrealismo-2007>, p. 18.

²⁵⁰ Cohen, Margaret. “Profane Illumination, Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution”, Berkeley, University of California Press, 1993, pp 99-100. Margaret Cohen señala que como epígrafe del *Konvolut N* Benjamin cita un pasaje de una carta que Marx dirige a Arnold Ruge sobre París en la que se refiere a la nueva capital del nuevo mundo: “La reforma de la conciencia consiste sólo en esto: despertar al mundo del sueño de sí mismo”.

²⁵¹ Tiedemann, R en Benjamin, *Walter. Libro de los Pasajes*. Madrid, Ediciones Akal, 2005. p14 . Hal Foster sostiene que Benjamin sintió que el fascismo había contaminado lo anticuado y lo aurático, y por eso luego se alejó del surrealismo. Cfr. Foster, Hal, op. cit., p. 330.

Berni expuso en sus breves referencias a esta vanguardia. Como ya hemos señalado, en un contexto de difusión internacional del psicoanálisis y de adhesión al pensamiento de izquierda, el surrealismo representó para Antonio Berni, como para Juan Batlle Planas y Aldo Pellegrini una estética libertaria, una apertura radical, la posibilidad de desnaturalizar la percepción y revelar un potencial insospechado en el hombre.

Las obras presentadas en *Amigos del Arte*

Berni llegó a la capital francesa en el mes de julio cuando Aragon terminaba de imprimir *Le Paysan de Paris*. Analizaremos las correspondencias entre algunas obras de la serie y ciertos párrafos y temas del libro, uno de los dos más célebres de la literatura surrealista. Si no se basó en *Le Paysan de Paris* acaso estas correspondencias resultan de sus conversaciones con Aragon quien desplegó allí de un modo paradigmático los recursos y las posibilidades de la percepción surreal ya que las coincidencias resultan significativas²⁵². En algunas obras ciertos temas del libro conviven con referencias autobiográficas citadas en la historiografía existente como los objetos ligados al trabajo de sus padres, un sastre y una modista, el busto de Paule, su primera esposa, en *La torre Eiffel en La Pampa*, un viaje a Marruecos en *El sueño del argelino* o el encuentro fortuito con un muerto sin nombre en *La muerte acecha en cada esquina*, por caso.

Berni explora en muchas obras de este conjunto la escenificación del absurdo, del sin sentido. El extrañamiento del mundo, sus metamorfosis, su renovación, en atmósferas de ensoñación. Se vale de rupturas lógicas, sintaxis dislocadas, y espacios incoherentes o enrarecidos. Narrativas suspendidas aligeran aquello que tendía a fijar usos y costumbres. En algunos trabajos emplea el collage, pone en juego recursos de la pintura metafísica continuados por los surrealistas e incorpora ingredientes expresionistas.

Aragon escribió en *Le Paysan de Paris* sobre el pasaje de L'Opéra antes de su demolición. A fines de 1919, junto con Breton, por antipatía hacia Montparnasse y Montmartre, trasladaron su lugar de encuentro con sus amigos a *Le Petit Grillon*, un café de este pasaje²⁵³. *Napoleón III* (1930) (ver fig.1) nos refiere al soberano que encaró la transformación urbanística de París, la demolición de los pasajes que habilitaría la proyección de los grandes boulevares. El padre de Berni, por otra

²⁵² Resulta significativo destacar que Aragon en forma persistente evitó también referirse a este libro al ser preguntado por su obra y que no se reeditó en Francia hasta 1966. Antes de su publicación definitiva en 1926 *Le Paysan de Paris* se fue presentando por fragmentos en ocho números de *La Revue européenne* una revista de Philippe Soupault entre 1924 y 1925.

²⁵³ “El Surrealismo nació en un pasaje. ¡Y bajo el protectorado de qué musas!” decía Benjamin, “el padre del surrealismo fue Dada, su madre un pasaje. Dada era ya viejo cuando la conoció”. Benjamin, W, op. cit., p. 109.

parte, también se llamaba también Napoleón. Aragon comenzó su libro refiriéndose a los habitantes de este pasaje, a sus vidas acechadas por el Barón Haussmann, a su temor al desalojo inminente y sus protestas. Realizó una suerte de inventario de los comercios y personajes que se inscriben en un conjunto de galerías comerciales de segunda categoría cuyo destino inminente era sucumbir ante el avance de la especulación inmobiliaria, razón por la cual los comerciantes se han unido en sus protestas. Aragon insertó sus carteles reivindicativos en el libro y leemos en las primeras páginas:

Un prefecto del Segundo Imperio, aspira ahora a dibujar a cordel el plano de París, pronto va a imposibilitar la conservación de esos acuarios humanos que ya han renunciado a su vida primitiva y que merecen, sin embargo, ser considerados como los depositarios de ciertos mitos modernos; pues sólo ahora, amenazados por la piqueta, se han convertido de hecho en los santuarios de un culto a lo efímero, se han tornado en el paisaje fantasmal de placeres y profesiones malditos; unos lugares incomprensibles ayer y que nadie conocerá el día de mañana.²⁵⁴

Aragon aludía a las transformaciones encaradas por Carlos Luis Napoleón Bonaparte (1808-1873), el único presidente de la Segunda República Francesa (1848-1852) y, posteriormente, emperador de los franceses entre 1852 y 1870 bajo el nombre de Napoleón III, el último monarca de Francia. Georges-Eugène, Barón Haussmann (1809 - 1891) fue un funcionario público, diputado y senador francés que recibió el título de Barón de Napoleón III, con quien trabajó en la ambiciosa renovación de París. Su obra alteró gran parte de la ciudad medieval y se calcula que transformó el sesenta por ciento de los edificios de París. En particular, rediseñó *la Place de l'Etoile*, nombrada actualmente como *Charles de Gaulle*, y creó largas avenidas con perspectivas hacia monumentos como el Arco del Triunfo y la Ópera Garnier. Gracias a esta intervención París se transformó, en menos de dos décadas, de ciudad medieval a la más moderna del mundo y los cambios fueron posibles gracias a la mejora en la técnica y a la adaptación de las leyes, permitiendo la expropiación forzosa cuando el Derecho liberal tradicional concebía la propiedad privada como un derecho ilimitado. Haussmann eliminó muchas calles antiguas, derribó casas de apartamentos y logró desplazar a las masas obreras del centro de las ciudades a los barrios de la periferia. La clase que más sufrió en el pasado las condiciones de vida medievales del antiguo París se exilió en las periferias por la haussmannización, puesto que los barrios bajos se limpiaron y substituyeron con apartamentos para la burguesía. El nuevo plan de la ciudad impedía la colocación de barricadas.

²⁵⁴ Aragon, Louis, *El Aldeano de Paris*, Madrid, Errata Naturae Editores, 2016, p. 19.

En la obra de Berni hallamos varios objetos sobredimensionados. Una cuchara, una llave, un cerrojo y media nuez junto a la moneda acuñada por Napoleón III con el perfil del monarca. Aparecen sobre un plano rebatido de la calle, una perspectiva distorsionada que nos recuerda algunas obras de De Chirico como el *Mal genio de un rey* (1915). Completa la composición un hombre descabezado y sangrante a punto de caer. En un segundo plano vemos un muro de ladrillo y una ventana. En otra obra de la serie, *Objetos en la ciudad*, Berni despliega otro surtido de objetos azarosos. Un enorme tenedor amenazante, un cuchillo de carnicero, una ficha de dominó y otro cuerpo mutilado. Una vez más un paisaje urbano, en este caso, fabril, con chimeneas y construcciones modernas vidriadas. El cuerpo descabezado se encuentra atornillado a un plano rebatido. Finalmente, en *Pesadilla* (Ver Fig. 2), nos encontramos ante una escena de despojamiento, de expulsión. Algunos seres y objetos no identificados se amontonan sobre el muro exterior de una pequeña casa mientras un hombre ¿es lanzado? por la ventana y otro de aspecto inanimado aguarda de pie. Uno ellos tiene por rostro un reloj, y en sus costillas, las heridas de Cristo. Vemos un perro-grifo, una bañadera de un bebé ensangrentada, una valija antigua, cajones de madera apilados y basura desparramada. Todo ocurre a orillas del mar. Las figuras masculinas tienen sus brazos mutilados y sangrantes. ¿Se trata de una escena de desalojo?²⁵⁵. Esta pintura muy destacada del conjunto y prácticamente desconocida en nuestro medio, a la que pudimos acceder personalmente, sólo era conocida a través de una pequeña reproducción en blanco y negro publicada en el catálogo de su exhibición de 1969. *Pesadilla* nos remite a obras como *Muebles en el valle* (1927) de De Chirico, perteneciente a otra serie realizada por el creador de la pintura metafísica, durante los años veinte. Los objetos obsoletos, y en ocasiones irreconocibles, fueron presencias fantasmales frecuentes en la prédica surreal.

En estas tres obras, la mención de Napoleón III, las escenas de despojamiento y los escenarios urbanos convulsionados parecen referirnos directamente a las vidas acechadas de los habitantes del pasaje. En otro párrafo del libro Aragon se refiere a Landrú, un famoso asesino serial juzgado en París en el año 1922. Sus víctimas, mujeres viudas con dinero, eran descuartizadas y quemadas en el horno de sus casas. En el libro, Landrú y sus anónimos secuaces, son presentados como clientes de Vodable, el sastre del pasaje.

²⁵⁵ Fantoni plantea que esta obra parece prefigurar un collage referido explícitamente al desalojo publicado en el número ya mencionado de la revista *Brújula* (enero de 1932). Una ilustración de tapa “que indicaría el nacimiento de una perspectiva más específicamente realista con una utilización deliberadamente política de recursos heredados de Dada y del movimiento de Breton. Bajo una suerte de editorial sobre los efectos de la crisis en el mundo, un montaje de recortes fotográficos muestra lo que Berni observa en uno de sus textos más dramáticos: la presencia en las calles de “la crueldad palpable de la miseria” Fantoni sostiene que en el uso de materiales fotográficos con el motivo de desalojos, hombres durmiendo a cielo abierto o en improvisadas tolderías hallamos también prefiguraciones de los temas del Nuevo Realismo, Cfr. Fantoni, op. cit., p. 176.

Pero, doy mi palabra, por cada Landrú muerto descubrimos diez desconocidos. Son los clientes del sastre: los veo desfilar como si yo fuera una de esas máquinas tomavistas que, al ralenti, fotografían el gracioso crecimiento de las plantas. No es que todos sean donjuanes parisinos, sin embargo, una especie de afinidad en la forma de vestir, me revela un misterio común a todos ellos. Aventureros sentimentales, timadores soñadores o, cuando menos, prestidigitadores de sueños, llegan hasta aquí en busca de elementos para su innato sentido de la ilusión [...] Nada revelará estas paranoicas actividades que llevan a cabo más por gusto que por necesidad o, seguramente, por una mezcla de ambos. Durante mucho tiempo, tal vez por siempre jamás, al margen del mundo y de la razón, ejercerán sus facultades imaginativas de manera empírica cuando se tercié la ocasión de hechos concretos y pintorescos. Puede que un accidente los delate cualquier día de éstos. Pero la mayoría de las veces me los imagino adentrándose poco a poco en una ambigua vejez en la que llevarán a cuestras la rapiña de sus recuerdos. Extrañas e insospechadas vidas que guardan para sí mismas mil historias sustanciosas. El hombre de hoy ya no va errante por las marismas con sus perros y su arco: otras soledades se le han brindado a su instinto de libertad. Vagos terrenos intelectuales donde el individuo escapa a los imperativos sociales. Vive allí un pueblo desconocido que se preocupa poco de su leyenda. Veo sus casas de campo, sus laboratorios del deseo, sus equipajes, sus artimañas, sus trampas, sus divertimentos²⁵⁶.

A esta descripción de Landrú adentrándose en la vejez parece referirnos la pintura de Berni conocida como *Landrú en el hotel* (Ver Fig. 3). Una suerte de monumento absurdo al asesino atribulado. Su busto agigantado, carcomido, corroído, por el tiempo y la culpa. Su fantasma, que quedó allí literalmente plantado en la escena del crimen. Este personaje asume una escala irreal, similar a la de las construcciones arquitectónicas que flanquean la calle. El hotel como escenario del crimen reaparece. El parecido fisonómico con las fotografías de Henri-Desire Landrú (1869-1922) confirma que Berni se valió de fuentes fotográficas para evocar al asesino apuntalado por un dedo mutilado, un fragmento acusador²⁵⁷. Su barba, una suerte de follaje seco, solidificada, se introduce en las oquedades del torso y brota como un yuyo de su frente. Este torso menguante y horadado nos recuerda las formaciones óseas de Dalí.

Vodable, el sastre que menciona Aragon, atraía a sus clientes bajo el título: *Sastre Mundano*, y vendía también baúles, “como él dice: *all travelling requisites*”²⁵⁸. Otra referencia que nos remite a la vida trashumante de Landrú y al hotel en la obra de Berni. Acaso Landrú también es el prota-

²⁵⁶ Aragon Louis, op. cit., p. 56.

²⁵⁷ Que nos remite también a los dedos de Tomás en las llagas de Cristo.

²⁵⁸ *Ibid*, p. 55.

gonista en *La muerte acecha en cada esquina* (1932). Fue decapitado el 25 de febrero de 1922 por el asesinato comprobado de once mujeres²⁵⁹. Esta obra con una cabeza cortada, una placa con un número romano y una pesa, se ha vinculado en la bibliografía existente a una pesadilla relatada por Berni en una entrevista de 1947²⁶⁰.

Los surrealistas cultivaban la mística del azar y el vagabundeo al acecho del encuentro con “lo maravilloso”. Los pasajes en tanto umbrales a un universo con otra lógica fueron descriptos por Aragón en párrafos como el siguiente:

Metafísica de los lugares, es usted la que mece a los niños, la que habita sus sueños. Estas tierras de lo ignoto y del estremecimiento bordean toda nuestra materia mental. No doy un paso hacia el pasado sin volver a sentir ese sentimiento de extrañeza que me invadía cuando estaba en la edad en que todo es maravilla [...] Toda la fauna de las imaginaciones, con su vegetación marina, como por una cabellera sombría, se pierde y se perpetúa en las zonas mal iluminadas de la actividad humana. Es entonces cuando aparecen los grandes faros del espíritu, similares en sus formas a signos menos puros. La flaqueza humana abre la puerta al misterio, y nos encontramos en los reinos de la sombra. Un tropiezo o una sílaba mal pronunciada revelan el pensamiento de un hombre. En medio del desconcierto, existen lugares dotados de tales cerraduras que apenas si pueden cerrar las puertas del infinito. Allí donde se lleva a cabo la actividad más equivocada de los seres vivos, lo inanimado a veces adquiere un reflejo de sus impulsos más secretos: nuestras ciudades se ven así habitadas por esfinges ignoradas, las cuales no detendrán al soñador que pasa ante ellas para plantearle preguntas mortales, a menos que éste se adelante a ellas dirigiéndoles su meditativa distracción. Pero si este sabio puede adivinar sus misterios, si es él quien las interroga, sondeará de nuevo sus propios abismos merced a estos monstruos sin rostro. Será entonces la luz moderna de lo insólito lo que lo retendrá.

Esta luz reina extrañamente en esa suerte de galerías cubiertas que son numerosas en París en los alrededores de los grandes bulevares y que, de forma inquietante, llamamos “pasajes”,

²⁵⁹ Las agendas personales que se le encontraron albergaban los nombres de más de 280 eventuales víctimas.

²⁶⁰ Pedro Patti transcribe fragmentos de una pesadilla relatada por Berni y asume que la iconografía de la obra se refiere a este sueño recurrente: “En medio de una habitación profusamente iluminada por una veintena de velones, hay un féretro, con el cuerpo de un hombre del que sólo se ve la cabeza redonda como bola, el rostro amarillento al reflejo de las velas, de frente ancha, bigotes largos y negros. Cuál es la reacción de Antonio Berni en presencia de semejante acto de *grand guignol*? Pues, la reacción propia de los dieciocho años. Sale espantado del cuarto, entra como una tromba en el suyo, recoge la valija, baja la escalera a saltos, y ya en la calle, en lugar del tomar hacia el centro de la ciudad corre al descampado. Berni no olvidará la escena mientras viva. Sueña con ella frecuentemente, exagerando motivos, pero repitiéndolos siempre como calcados: la cabeza yacente, el número romano, la casona de tres pisos, de paredes lisas y ventanas abiertas a la noche, él, Berni, huyendo a campo traviesa. Y el detalle enigmático, obsesionante: la pesa de balanza que surge en el sueño, grande, enorme, siempre en primer plano.” Cfr. Patti, Pedro, “El pintor Berni y su enigma indescifrable”, en *Aquí Está*, Buenos Aires, Año XII, N 1120, 10 de febrero de 1947, p. 9.

como si, en estos pasadizos ocultos a la luz del día, no le estuviera permitido a nadie detenerse más que un instante.²⁶¹

Finalmente algo que acaso sea sólo una coincidencia, pero que nos permite cerrar el capítulo con este párrafo particularmente bello del libro en el que Aragon describe la singular atmósfera de los pasajes. Si consideramos la frase “existen lugares dotados de tales cerraduras que apenas si pueden cerrar las puertas del infinito” podemos pensar en otra obra de la serie *La puerta abierta*. Entre los objetos amontonados a un lado de la puerta entreabierta vemos un alfiler de gancho, una llave enorme y sobre el muro una gran cerradura. En varias obras del conjunto aparecen cerrojos o cerraduras. También baúles y objetos ligados al trabajo de un sastre o de una modista. Podemos pensar que en Berni se cruzan una vez más estos elementos asociados a sus padres con el sastre del pasaje. Como antes señalábamos suponemos que Berni leyó el libro, conversó con Aragon, o comentó con otros su contenido y decidió realizar una serie de obras. Vale destacar que en *Le Paysan de Paris* el escritor francés no sólo no “tomaba otros rumbos” sino que era más surrealista que nunca.

La vuelta del sujeto

Mientras el paradigma modernista devino relato hegemónico Berni defendió la posibilidad habilitada por el surrealismo de reintroducir al hombre y calificó de “deshumanizadas” las experimentaciones formales encaradas por otras vanguardias. Ya nos hemos referido a este paradigma, a su lectura teleológica de la historia del arte que tuvo prestigiosos portavoces hasta la década del cuarenta y cincuenta, según la cual la tarea del arte moderno sería asegurar su autonomía frente a la instrumentalización social, mediante la autodepuración y esencialización de los “medios” de las diversas artes, que les permitiría ofrecer un tipo de experiencia exclusivo a cada una de ellas. Desde esta perspectiva los aspectos narrativos del surrealismo eran cuestionados porque introducían contenidos de orden literario en los dominios de la plástica mientras que Berni, por su parte, en franca oposición a este relato entonces hegemónico, cuestionaba a los pintores que:

se modernizaron rápida y superficialmente, geometrizando la forma y cambiando la gama de color, los modernos improvisados, en lo exterior, se diferencian del vulgar imitador de la naturaleza; pero, en el fondo, poca cosa los separa. El arte llega a la total “deshumanización”. Sólo le importa la manera de expresar las cosas por habersele extirpado todo su contenido. La pintura se transforma en un juego, el artista es un poeta puro. Pero al llegar a su

²⁶¹ Aragon, L, op. cit., p. 18.

fin, siente la incomodidad de lo extremado. [...] Así surge el surrealismo que niega “el arte por el arte” para considerarlo y tomarlo como actividad revolucionaria en el plano moral²⁶².

Esta argumentación se inscribe en una polémica que atraviesa la década y se continúa durante los años cuarenta en foros internacionales y en los medios locales que se hicieron eco de esos debates entre los defensores del realismo y quienes suscribían opciones desligadas de la narrativa convencional. Berni adjudicó a esta vanguardia en sus breves recapitulaciones dedicadas a su experiencia surreal un sitio intermedio. El surrealismo habría reintroducido “el tema”, “al hombre”. Una posición válida pero insuficiente para quienes “lo real”, “lo cotidiano”, los conflictos sociales debían tener un protagonismo indiscutido. En los dos artículos de 1938 ya mencionados: “Brevísimas historia de la pintura moderna” y “Arte y Sujeto”, aludía a un brusco viraje que reintrodujo “el tema”. Pero, mientras que en el primero señalaba que:

El surrealista al inyectar al arte un nuevo fondo emotivo, plantea un nuevo problema y abre un campo de exploración para la sensibilidad. El surrealista se liga al mundo de las ideas y de la acción social, a la verdad moral de nuestro tiempo. El arte es arrojado, desde entonces, en el torbellino de la gran realidad viviente de nuestro tiempo²⁶³,

cinco meses más tarde retomaba esta afirmación acotando sus alcances. Con “Chirico el surrealismo demostró a los pintores que el tema tenía también su lirismo” aunque sólo se preocupaban de la realidad subconsciente.”²⁶⁴ Sus argumentaciones referidas a la “gratuidad” del arte entendido como “juego”, como “poesía pura”, reeditaban viejas controversias en la historia del arte. Uno de sus capítulos más recientes había tenido lugar en el marco del surgimiento del comunismo. Proudhon y Courbet se habían enfrentado con los pintores románticos y habían denostado de diversos modos aquellas opciones que a su entender no encarnaban las problemáticas sociales de sus contemporáneos y se “evadían” en los dominios de la fantasía o la imaginación, por caso²⁶⁵.

Berni recuperaba en estos artículos de 1938 varias de las respuestas a la encuesta encarada tres años antes por la revista *Commune*, previamente citada, y se expresaba con argumentos presentes en las opiniones allí publicadas de Paul Masereel (1889-1972), Edouard Goerg

²⁶² Cfr. Berni, Antonio, "Arte y sujeto". *Forma*: revista de la sociedad argentina de artistas plásticos, Buenos Aires, Agosto, 1938, p. 6.

²⁶³ Berni, Antonio, "Brevísimas historia de la pintura moderna", *Renovación*, 20 de marzo de 1938, Buenos Aires, p. 6.

²⁶⁴ Berni, Antonio, "Arte y sujeto", op. cit.

²⁶⁵ Cfr. Proudhon, Pierre Joseph, *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, Buenos Aires, Aguilar, 1980, (título original: "Du principe de l'art et de sa destination sociale", Paris, Garnier Frères, 1865).

(1893-1969) Marcel Gromaire (1892-1971), entre otros. Resulta significativo señalar que durante los años cincuenta Berni siguió debatiendo este tema con Aragon como evidencia una carta del año 1952 en la que se refiere a la línea divisoria entre el realismo socialista y el surrealismo, a partir de un artículo de Aragon dedicado al “Premio Stalin”,

Me gusta la crítica que haces a los formalistas, la defensa del contenido o del fondo “literario” de la obra de arte. En “Paréntesis sobre el Premio Stalin” dices bien que “lo que hace la diferencia entre realistas y surrealistas, no es el medio de expresión empleado sino la cosa expresada”. La cosa expresada a través de la cual se quiere que el artista nuevo exprese la verdad, y la verdad en 1952 da miedo a los imperialistas hacedores de guerra.²⁶⁶

Se ha desarrollado en este capítulo el modo particular en que la historia del período durante el cual Berni se aproximó al surrealismo resultó de algún modo borroneada por múltiples factores y actores culturales, algunos no del todo claros. Borroneada también por él mismo, porque omitió anécdotas y hallazgos significativos, porque restó importancia a sus protagonistas, a excepción de Aragon, porque inferimos que procuró anclar su aproximación al escritor francés cuando éste “tomaba otros rumbos”, porque no recapituló ni evocó su admiración, su sorpresa, ante el encuentro inspirador con ciertas obras o exhibiciones propiamente surreales. Si consideramos que nombró a De Chirico como uno de los tres pintores más importantes en su vida, que incluso se autorretrató como él en dos oportunidades, resulta curioso que no haya relatado en ningún momento el encuentro con sus obras.

Motivó en parte esta indagación cierta sospecha respecto de su versión, por momentos tan desapasionada y distante, sobre su encuentro con los surrealistas en París. Fue encarada con la convicción de que había todavía una historia por contar de otro modo, con el anhelo de ver aparecer los testimonios y las fotos de esos años, de viajar junto a Berni a esos años esperanzados, efervescentes, de recuperar sus impresiones de los grandes artistas que se cruzó. El deseo de hallar algo que diera cuenta de la fascinación de un joven de veintidos o veinticuatro años que se encontró en París con Breton, Buñuel, Duchamp y De Chirico no fue saldado. Quizás alguna carta que envió entre 1929 y 1932, algún manuscrito perdido de esos años, todavía vaya a aparecer. Pudimos, en cambio, acceder a siete cartas que Berni envió a Aragon durante los años cincuenta²⁶⁷, pero no han aparecido

²⁶⁶ Fonds Aragon, Bibliothèque Nationale, Paris. Original en francés. Traducción de Isabel Plante, op. cit.

²⁶⁷ Las cartas datan de: el 17 de febrero de 1954, el 5 de julio de 1954, el 2 de mayo 1955, un telegrama del 25 de noviembre de 1957 en el que lo felicita por el *Prix Lenine*, el premio por la paz concebido en 1949 y recibido durante los años siguientes por Nicolás Guillén, Bertolt Brecht, Pablo Neruda, Jorge Amado, Fidel Castro, David Alfaro Siqueiros, y Pablo Picasso entre otros. Una carta del 26 de febrero de 1958 y otra del nueve de enero de 1959, Fonds Aragon. Bibliothèque Nationale, Paris. Originales en francés. Dos de estas cartas fueron citadas en el ensayo “La Torre

hasta ahora las respuestas de Aragon ni las cartas que intercambiaron durante los años treinta y cuarenta que hubiesen resultado de gran interés.

Viñals, en la entrevista tan citada, en una serie de preguntas consecutivas intentó sonsacarle una confesión, un testimonio que diera cuenta de su conmoción al llegar a París, sin embargo no logró nada parecido al “terremoto” que dijo haber experimentado tras escuchar la conferencia de Marinetti en España. No quiso explicitar su fuente más directa de inspiración en ese momento, las muestras o los cuadros que le fascinaron, los libros o los poemas que lo llevaron a tomar la decisión de realizar esta serie de obras. Qué representó el surrealismo para Berni queda en parte aún sin responder, mientras que contaminaría de distintas maneras sus obras de períodos sucesivos.

Vale para Berni lo que ha señalado Hal Foster respecto del Surrealismo, sus exégetas se han atendido demasiado a la versión oficial del propio Breton²⁶⁸. A través de Benjamin y de Aragon surrealista nos hemos aproximado a sus motivaciones, que podemos inferir de diversas maneras. Intentamos pensar esta etapa de su vida más que por aquello que dijo, por lo que omitió, veló o dejó entrever. En lugar de tomar literalmente sus testimonios en este caso resultó indispensable tomar distancia de ellos y evaluar otras interpretaciones posibles. Sin pretender arribar a una versión definitiva entendemos que esta perspectiva resultó indispensable para reconsiderar esta etapa de su trayectoria.

Capítulo 3

Experiencias surreales en la obra de Juan Batlle Planas

Quisieron arrebatar me 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 Ampurdan, es decir con el tuyo. Con un Ampurdan 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 a Juan Batlle Planas de J.J. Bajarlía: desde Chile, 21 de enero, 1957

Eiffel en La Pampa” de Isabel Plante antes mencionado.

²⁶⁸ Foster, Hal, op. cit., p. 9.

Juan Batlle Planas manifestó durante toda su vida su adhesión al surrealismo y dio cuenta de un vasto conocimiento de sus obras y textos programáticos. En su trayectoria, sin embargo, 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. Desarrolló de un modo personal las estrategias de creación que pregonaba el grupo desde la capital francesa: los encuentros fortuitos de realidades dispares y las imágenes engarzadas que resultan de la libre asociación, es decir, la mística del azar, en tanto primaria energía vital y combinatoria y el método automático que tiene como objetivo acceder a expensas del racionalismo a zonas prelógicas y preconscientes de hombre. Su horizonte de referencias coincidió en gran medida con el panteón surrealista, sin embargo, se acentuaron algunas incidencias, especialmente aquellas asociadas al hermetismo. En este marco de intereses amplió las postulaciones surrealistas sobre el automatismo con el concepto de energía²⁶⁹. 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 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.

Como ya se ha planteado en este trabajo los conflictos asociados a la validación que afectaron el desarrollo inicial del surrealismo en nuestra historia del arte se fueron reconfigurado y reactualizando hasta nuestros días. El caso Batlle Planas es peculiar en este sentido ya que las controversias asociadas a su legitimación no lo afectaron durante la primera etapa de su trayectoria durante la cual su obra fue legitimada y presentada en espacios prestigiosos. Se plantearon, en cambio, durante las últimas décadas en las que ésta se vio afectada por sucesivas omisiones, invisibilizaciones y un reconocimiento retaceado en forma intermitente. 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 años desde la cuarta gran muestra antológica dedicada a su obra,²⁷⁰ y

²⁶⁹ Cfr. Francone, Gabriela. *Una Imagen Persistente*, op.cit.

²⁷⁰ Se han realizado hasta ahora cuatro grandes muestras antológicas en Buenos Aires. La primera en 1949, con la curaduría de Julio Payró en el Instituto de Arte Moderno (78 pinturas y dibujos de 1935-49), la segunda en el Museo

desde entonces sólo ha sido posible ver su producción plástica presentada esporádicamente en muestras colectivas o en colecciones institucionales. *Territorios de Diálogo* en el C.C.Recoleta (2006) y *El ojo extendido. Huellas en el inconsciente*, en el Museo Fortabat (2014), por caso, incluyeron algunos de sus trabajos²⁷¹. 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 algunas 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.

En este capítulo se procura restituirle un espacio de legitimidad en nuestra historia del arte y aportar claves de lectura para contextualizar su obra. Se propone la consideración de algunas fuentes y referencias hasta ahora no tenidas en cuenta que aportan información sobre la iconografía de sus primeras obras más significativas. En la bibliografía sobre Batlle estas series han sido analizadas a través de escuetas referencias del artista sobre las mismas y alusiones al método automático a partir del cual fueron concebidas, como causa y efecto del mismo. En esta oportunidad se presentan inscriptas en una constelación de imágenes y textos que iluminan sus contenidos como la revista *Unidad* y una publicación de C.G.Jung dedicada a los UFOS. Se presenta una breve introducción a la dialéctica desencantamiento/reencantamiento en el imaginario cultural de principios del siglo XX que resulta indispensable para abordar su adhesión al surrealismo y su concepción del automatismo y por otra parte, se explicitan fuentes iconográficas y literarias así como referencias en medios gráficos de la época no tenidas en cuenta hasta ahora.

Reencantamiento

*"El mundo está lleno de espíritus, decía Heráclito de Efeso paseando a la sombra de los pórticos, en la hora cargada de misterio de la tarde, mientras en el abrazo árido del golfo asiático al agua marina bullía bajo el viento sureño. Hay que descubrir el espíritu en cada cosa"*²⁷².

De Chirico, G. "Zeuxis el explorador", *Valori Plastici*, N1, noviembre 1918.

Nacional de Bellas Artes en 1959 curada por Jorge Romero Brest (106 obras 1936-59), en 1981 se realizó la tercera muestra en el mismo museo organizada por la galería Ruth Benzacar (40 óleos, 49 temperas, y dibujos) y la cuarta exhibición fue curada por Jorge Lopez Anaya en el Palais de Glace en 1989. 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 completa con la participación de Raquel Forner y Juan del Prete.

²⁷¹ En 2005 la Fundación Alón presentó la exhibición: *Juan Batlle Planas. Una imagen persistente*. Una muestra acotada curada por la autora.

²⁷² Citado en: De Chirico, Giorgio. *Sobre el Arte Metafísico y otros escritos*. Valencia, Artes Gráficas Soler, 1990.

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. Proponemos a continuación una breve introducción a su horizonte de referencias.

El retorno del mito y los resurgimientos de las visiones del mundo que gravitan en torno del símbolo comenzaron en el siglo XIX frente al estruendo triunfante de la revolución industrial con la eflorescencia romántica y luego simbolista²⁷³. Para los surrealistas “el hombre occidental había perdido capacidades que en otros tiempos lo conectaban con la magia, el sueño, lo maravilloso, la alteridad y los mundos de la supra-realidad”²⁷⁴. Con la intención de cuestionar horizontes de sentido hegemónicos, de desestabilizar valores culturales y matrices epistemológicas esta vanguardia buscó redefinir entonces los umbrales de lo posible y lo pensable. Hal Foster, uno de sus más prestigiosos intérpretes, ha definido su proyecto como la vocación de encantar a un mundo desencantado, a una sociedad capitalista que se había vuelto despiadadamente racional²⁷⁵.

Resquebrajar la omnipotencia del pensamiento iluminista tras dos siglos de culto a la razón constituyó un objetivo fundamental del programa Surrealista. Sus fundamentos se remontan a una concepción del arte que se habría consolidado a fines del siglo XVIII, que J. M. Schaeffer ha denominado “*La teoría especulativa del arte*”. Schaeffer sostiene que esta teoría fue el resultado de la crisis filosófica y teológica, la motivación más explícita de la revolución romántica²⁷⁶. La tesis fundamental que se desprende de esta teoría puede reducirse a una fórmula muy simple, “el arte es un saber extático, es decir, que revela verdades trascendentes, inaccesibles a las actividades cognitivas profanas.”²⁷⁷ Esta teoría impregna de tal manera las concepciones estéticas de fin de siglo XIX que es a menudo difícil indicar fuentes precisas. “Sus tesis centrales se encuentran en algunos de los artistas más importantes de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX y ha investido a amplios sectores del mundo del arte occidental del siglo XIX y el XX. Se ha expandido al mismo tiempo que el Romanticismo europeo y la misma sacralización del arte se encuentra también, e incluso con mayor poder, en los (raros) marxistas críticos, Benjamin o Adorno”.²⁷⁸

²⁷³ Durand, Gilbert. *Mitos y Sociedades. Introducción a la metodología*, Buenos Aires, Biblos, 2003. (Paris, Editions Albin Michel, 1996).

²⁷⁴ Cfr. Dubatti, Jorge, “El surrealismo, de París a Buenos Aires”, en AAVV. *El Caso Roberto Aizenberg*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2001.

²⁷⁵ Cfr. Foster, Hal. *Belleza Compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

²⁷⁶ Cfr. Schaeffer, Jean Marie, *Arte, Objetos, Ficción, Cuerpo. Cuatro Ensayos Sobre Estética*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, p. 30.

²⁷⁷ *Ibid*, p. 22.

²⁷⁸ *Ibid*, p. 33. Ya nos hemos referido a la posibilidad de concebir la práctica artística como un saber extático, en el que se conjugan saberes de procedencia atávica y experiencias primarias del asombro a propósito de Walter Benjamin.

En este contexto el discurso científico y la realidad común continuarán siendo figuras del desencantamiento y de la alienación. Schaeffer sostiene que:

el arte habría de contrabalancear la invasión de la cultura moderna por los saberes científicos y el “prosaísmo”: el idealismo objetivo, el pesimismo gnoseológico de Schopenhauer, el vitalismo del joven Nietzsche o el existencialismo heideggeriano se opondrían muy explícitamente al discurso científico y a la realidad cotidiana que desvalorizan. Si el arte ya no debe reemplazar a la filosofía, esto es porque las dos tendrían la misma tarea: erigirse contra una (la) realidad cotidiana, social, histórica alienada e inauténtica.²⁷⁹

Los artistas que se reclaman de la tradición especulativa tienden a menudo a retomar la posición romántica, como testimonia el siguiente pasaje de Valéry, en el que evoca en una conferencia sus comienzos a fines del XIX:

He vivido en medio de personas jóvenes para las cuales el arte y la poesía eran una especie de nutrición esencial de la que era imposible privarse; e incluso algo más: un elemento sobrenatural. En esa época, teníamos la sensación inmediata de que faltaba muy poco para que una suerte de culto, de religión de nueva especie, naciera y diera forma a tal estado de espíritu, casi místico, que reinaba entonces y que nos era inspirado o comunicado por nuestro sentimiento muy intenso del valor universal de las emociones del arte (...) en efecto, en aquel momento reinaba una suerte de desencantamiento por las teorías filosóficas, un desdén por las promesas de la ciencia, que habían sido muy mal interpretadas por nuestros predecesores y antepasados²⁸⁰.

André Bretón, quien contó con los consejos de Valéry en sus primeros pasos como poeta, abrevó de fuentes filosóficas y artísticas que encarnaban la crisis de la razón y podemos rastrear en sus textos programáticos a sus referentes en el campo intelectual del siglo XIX²⁸¹. Los surrealistas procuraron convocar, restituir para el hombre a través del arte, ciertas experiencias que rebasaban su interés en los orígenes del psicoanálisis y su fascinación por el inconsciente. Hacia 1926 eran cada vez más evidentes las tendencias antirracionales en la filosofía y en el arte, así como en el ámbito de la cultura popular, en rápida expansión. Susan Buck Morss sostiene que:

²⁷⁹ *Ibid*, pp. 30-31.

²⁸⁰ *Ibid*, p. 19. Extracto de una conferencia titulada: *Necesidad de la poesía* dictada el 19 de noviembre de 1937.

²⁸¹ El *Así Habló Zaratustra* (1883) y el *Ecce Homo* (1908) de Nietzsche por caso, fueron fuentes primarias en el horizonte simbólico de la pintura metafísica, mientras parecen proveer de imágenes, metáforas, y representaciones al el imaginario surreal.

mucho de este espíritu tenía un sentido de revuelta social: protestaba contra la racionalización de la existencia (que Max Weber había definido como característica del desarrollo del industrialismo moderno) protestando contra el racionalismo en el pensamiento, y contra la metodología positivista que la modernización había engendrado. El argumento (que aún hoy resulta atractivo en ciertos círculos “radicales”) era simplemente que si la secularización, el “desencantamiento” del mundo, era la fuente de la alienación social, lo que se necesitaba era un retorno al mito y una afirmación de la inmediatez primitiva, de los poderes instintivos del inconsciente²⁸².

En el último tercio del siglo XIX se conformaron al mismo tiempo los campos de estudio del psicoanálisis y la antropología. En el umbral de la modernización y en pleno auge del proyecto civilizador estudiarían eventualmente, desde sus respectivos enfoques disciplinares, fenómenos emparentados. Alucinaciones, visiones, sueños y demás prácticas y vivencias asociadas al mundo psíquico fueron objetos de investigación paradigmáticos. Con diferentes herramientas y objetivos, se proponían clasificar e interpretar fenómenos asociados a los recónditos confines de la psiquis, sus símbolos, su lenguaje, su poder. Convergen, en ocasiones confundidos, en el imaginario del surrealismo, y, eventualmente, en sus prácticas, algunos de estos objetos de estudio. La investigación y la experimentación con estados alterados de consciencia fue uno de ellos.

Valgan como ejemplos los siguientes casos estudiados por Ernesto De Martino quien en 1948 publicó *El Mundo de la Magia*²⁸³. De Martino examinó una serie de documentos etnográficos dedicados al tema y expuso los resultados del trabajo de antropólogos como S.M. Shirokogoroff quien estudió los poderes psíquicos anormales de los shamanes *Tungus*²⁸⁴, la práctica de pérdida voluntaria de conciencia, de la hipnosis y las visiones en los sueños. Shirokogoroff investigó en esta cultura los modos de intensificar su percepción y su entendimiento valiéndose de la autosugestión a través de sueños y estados de frenesí o éxtasis, en particular a través de visiones alucinatorias entre los *Birarcen*. El texto de De Martino comenzaba con una fotografía del interior de un tambor de un shamán siberiano. “El sonido monótono del tambor atenúa la consciencia y ayuda a la concentración”, explicaba su epígrafe. Otros estudios que presentó De Martino fueron llevados a cabo por R.G. Trilles sobre los *Pigmeos* en Africa ecuatorial²⁸⁵ y por D. Leslie respecto de los *Zulu*²⁸⁶ que

²⁸² Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid, Gráficas Rogar, 1995, pp. 48-49.

²⁸³ De Martino, Ernesto. *Mundo mágico*. Milán, Einaudi, 1948. [Traducción castellana: *El mundo mágico*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2004.]

²⁸⁴ *Ibid*, p. 27. Shirokogoroff, Sergēi Mikhaïlovich. *The Psychomental Complex of the Tungus*. Londres, 1935.

²⁸⁵ R.G. Trilles, *Les Pygmées de la forêt équatoriale*, Paris, 1931. Citado en De Martino, Ernesto. *Ibid*.

revelaban análogas experiencias. En el campo de la parapsicología De Martino describió también los experimentos llevados a cabo en 1930 por Eugene Osty en París con la colaboración del médium Rudi Schneider en el laboratorio del Instituto Internacional de Metafísica.²⁸⁷

En la intrincada trama simbólica que definió al surrealismo las referencias a objetos y prácticas ligadas a la magia se desplegaron de diversos modos en una significativa cantidad de expresiones, proclamas y estrategias pregonadas por el grupo. Sus integrantes conformaban colecciones bizarras de arte tribal y manifestaron su atracción por las prácticas mediúmnicas y los cuentos góticos en los que lo maravilloso se encontraba en juego. Invocaron un repertorio vasto y variado de prácticas, conceptos e imágenes que propiciaban la inmersión en los dominios desdibujados de aquello que escapa a la razón, y, de modo emblemático, en ese continente recién descubierto e inexplorado: el inconsciente; percibido entonces como un nuevo abismo. Un reconfigurado escenario de lo sublime. Luego de la publicación de *Tótem y Tabú*²⁸⁸ de Freud los universos del psicoanálisis y la antropología confluían en Carl Gustav Jung, para quien el símbolo en el sueño y en los mitos tendría equivalencias estructurales y elaboró para estas constelaciones de imágenes el concepto de arquetipo.

Los trances y las experiencias con visiones de variada índole tuvieron un rol destacado en la cosmovisión de los pueblos originarios que las metrópolis europeas se propusieron auscultar en pleno auge del imperialismo colonial. Constatamos una cantidad significativa de coincidencias, analogías y continuidades entre las prácticas estudiadas por las primeras generaciones de antropólogos y las experiencias encaradas por este grupo de vanguardia devoto de “todos los estados imaginables de éxtasis: alucinaciones hipnagógicas, trances mediúmnicos, experimentaciones con narcóticos y fenómenos telepáticos”²⁸⁹.

La psicología paranormal se había abocado a la observación de pacientes con diagnóstico de “histeria” y Pierre Janet en su trabajo “El automatismo psicológico” analizaba fenómenos producidos a partir de la sugestión, acciones y fenómenos catalépticos²⁹⁰, y alucinaciones provocadas por palabras y sugestiones que afectan, por caso, el cuerpo del sonámbulo. Para los surrealistas el cuerpo convulsionado de la histérica se encontraba poseído, en trance. Producto de la puesta en acto del inconsciente, esa instancia ingobernable a la que rendían culto. Se trataba de otra forma de éxtasis que dejaba en suspenso las relaciones racionales y los movimientos involuntarios y rítmicos de su

²⁸⁶ D. Leslie, *Among the Zulu and Amatongos*, Edinburgh, 1875. Citado en De Martino, Ernesto. *Ibid.*

²⁸⁷ Cfr A.Von Schrenck-Notzing: *Die Phanemene des Mediums Rudi Schneider*, Berlin-Leipzig, W. de Gruyter & Co. 1933. Citado en De Martino, Ernesto. *Ibid.*

²⁸⁸ Freud, Sigmund. Título original: *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Beacon Press, 1913.

²⁸⁹ Ibarlucía, Ricardo. *Oirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998, p. 97.

²⁹⁰ Accidente nervioso repentino, de índole histérica, que suspende las sensaciones e inmoviliza el cuerpo en cualquier postura en que se le coloque.

cuerpo inspiraron una nueva definición de la belleza, que bautizaron entonces como “convulsiva”.²⁹¹

Mientras tanto, el interés de Bretón por las prácticas espiritistas coincidió con un incremento general de la popularidad de estas experiencias. El fenómeno psíquico había despertado furor en Francia desde la guerra, y particularmente desde que el fisiólogo Charles Richet, ganador del Premio Nobel, había fundado el *Institut de Metapsychique* en 1920, explica Mark Polizzotti. Los experimentos de Richet con la médium Eva Carrière y la publicación del *Traité de métapsychique* en 1922, mantuvieron lo sobrenatural firme en el ojo del público e hizo de los faquires y los médiums ingredientes indispensables de cualquier salón que se preciara de serlo²⁹².

El lunes 25 de septiembre de 1922 el poeta surrealista René Crevel entró por primera vez en sueño hipnótico y Bretón publicó en la revista *Litterature* su artículo “*Entrada de los médiums*”, un recuento de estas primeras sesiones²⁹³. Polizzotti sostiene que supieron, con la ayuda de Crevel,

que el sueño hipnótico es susceptible, con todas las garantías posibles, de revelar en su pureza y su integridad ese inmenso continente misterioso del cual habían entrevisto sus maravillas. Fue entonces, a fines del año 1922, que una epidemia de sueños cayó sobre los surrealistas (...) son siete u ocho que no viven más que para esos instantes de olvido en los cuales, con luces apagadas, hablan inconscientemente, como ahogados en la atmósfera. André Bretón, en un número de *Littérature*, resume el mecanismo verbal de una de esas sesiones en la cual René Crevel, Robert Desnos y Benjamin Péret hablan, redactan, dibujan, convertidos en verdaderos autómatas, arrebatados por un frenesí profético.²⁹⁴

Se ha procurado en este apartado ampliar el marco de referencias en la historiografía existente sobre Batlle Planas para abordar su particular concepción del método automático en una época seducida por los recónditos confines de la mente. Las búsquedas y testimonios de Batlle estimuladas y permeadas por estas indagaciones en los campos del psicoanálisis y la antropología se inscriben en un conjunto de prácticas culturales contaminadas en sus sentidos y representaciones.

El automatismo

²⁹¹ Era el término que Pierre Janet había aplicado al estado de éxtasis experimentado por la mujer histérica, explica Briony Fer en “*Surrealismo, mito y psicoanálisis*”. AAVV. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El Arte de Entreguerras* (1914-1945), Madrid, Akal, 1999.

²⁹² Polizzotti, Mark. *Revolución de la mente. La vida de André Breton*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

²⁹³ En 1919 Breton Soupault y Aragón publican el primer número de la revista en la que participan poetas sobrevivientes del simbolismo.

²⁹⁴ Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo, op.cit.*, p. 45.

“Max Ernst creó y preparó la Tierra para que en ella se levantara el camino más asombroso: el de los encuentros fortuitos, amados y silenciados por Lautréamont. Entregó de esa manera la belleza del alma a todo vapor para no caer en la imagen fría de la habitación donde uno se acuesta ya sin vida a dormir y acosado por los gustos cultos carentes de interior, donde viven los orangutanes, espectros darwinistas de los cerebros descompuestos, pulgas dando a luz moscas tsé-tsé.

En el fondo y en ese corral, las aves del surrealismo han procurado batir palmas sin ceder terreno para estar independientes de los hijos naturales”

(...)

“Con la alegría loca de vivir, con las más alcoholizada independencia, armados con la resultante de un refinamiento, de cuclillas al fuego de su romanticismo, consecuentes con el mundo que se abarca cuando uno decide estirar los brazos, quemar las llagas, invadir los mandatos superiores, comprometidos como jamás nadie lo había hecho a fin de lograr “el real dictado del pensamiento”, enfrentando los pretendidos lamentos gregorianos con la saña del sudamericano “chansonier” autor de la letra “Les Chants de Maldoror” y con lucidez intrépida lograron otras distancias, de cierta manera ahora explicables”

(Juan Batlle Planas, sin fechar, Archivo familiar/Juan Batlle Planas).

Hacia 1934 Batlle Planas²⁹⁵ se inició en la práctica del automatismo. Predicó este método convencido del potencial energético del hombre aún desconocido y adaptó la estética surrealista y el método automático a sus preocupaciones vinculadas a las energías psíquicas y corporales. En su obra hallamos el lenguaje cifrado del deseo, el culto a lo espontáneo y al azar. “Fueron los surrealistas los primeros en darle al automatismo características de sistema”, diría Roberto Aizenberg, un destacado discípulo de Batlle Planas,

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 crista-

²⁹⁵ Juan Miguel Luis Batlle Planas, hijo de Juan Batlle Miquel y María de los Ángeles Planas Casas, nació el 3 de marzo de 1911 en Torroella de Montgri, Cataluña, España. La familia Planas Casas (los hermanos de la madre: José, Juan, Pedro, Catalina y Sara) se radicó en Buenos Aires ese mismo año. Viajó con ellos Pompeyo Audivert, vecino de Estartit. El 21 de octubre 1913 los Batlle Planas llegan a Buenos Aires a bordo del Infanta Isabel de Borbón. El padre regresa a España unos meses después. Juan y su hermano, Joaquín, no volverán a tener contacto con él. Batlle Planas falleció en 1966.

lizada de pensamiento. Permite la expresión de una realidad privada, no evidente. Esto se puede lograr con mayor o menor grado de eficacia y precisión.²⁹⁶

Los surrealistas deseaban entrar en “estados secundarios de consciencia” y provocar inesperadas asociaciones iconográficas y poéticas. Batlle Planas mencionaba en sus clases a Wilhelm Reich, un médico graduado en 1922, que se había incorporado a la asociación psicoanalítica de Viena el año anterior y estudió durante treinta años la naturaleza bioeléctrica de la sexualidad y la angustia²⁹⁷. “Hay una entrada energética a través del ritmo. Reich dice que la energía tiene forma de onda y se consigue la energía porque hay dos potenciales energéticos que la determinan”, explicaba Batlle. “La materia es energía en conflicto. Debe haber un ritmo”.²⁹⁸ “Las pulsaciones y vibraciones del cerebro se traducen en formas gráficas, son reflejos del sujeto [...]”, “yo considero que la materia es un accidente de la energía. Pero deben haber sistemas de penetración, de vibraciones”²⁹⁹, “Imagínense la cantidad de vibraciones externas que nosotros recibimos de todas las leyes de la naturaleza”, decía, y se refería a los ritmos y vibraciones del cuerpo en diversos tipos de rezos o rituales³⁰⁰. Resulta curioso constatar que Batlle parece por momentos procurar un sustento científico de sus prácticas. Este coqueteo con la ciencia en su caso resultó de validar un puñado de intuiciones y de seguir más o menos certeramente cierta divulgación científica en la órbita del psicoanálisis y de la antropología.³⁰¹

Batlle se dejaría llevar por impulsos libres y rítmicos, “una lluvia de puntos mancha la superficie. A ellos se agregan gran cantidad de líneas pequeñas y evanescentes. Luego borrándolas, hace desaparecer las que no le interesan”³⁰². En una etapa posterior procedía a unir las líneas y los puntos. Seleccionaba aquellos trazos que habían concitado su interés y eliminaba el resto. Esta “trama inicial” sería su punto de partida. 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”. “Causaron en nosotros asombro”, confesaba en un artículo publicado en 1947 en el que se presentó como “inves-

²⁹⁶ Carlos Barbarito, entrevista personal, 1990-1, Archivo Roberto Aizenberg.

²⁹⁷ Reich rompe con la asociación doce años más tarde.

²⁹⁸ Clase 1/5/1963, Archivo familiar/ Juan Batlle Planas.

²⁹⁹ Clase N° 7, 1961, Archivo familiar/ Juan Batlle Planas.

³⁰⁰ Cfr. Francone, Gabriela. *Juan Batlle Planas. Una imagen persistente*. op. cit.

³⁰¹ Hacia 1950 había comenzado a dictar clases de Psicología de la forma y estudiaba a los psicólogos de la *Gestalt* alemanes. Batlle Planas fue miembro de la Asociación Amigos de APA (Asociación Psicoanalítica Argentina). Hacia 1935 comienza a reunirse en Buenos Aires un grupo de pioneros del psicoanálisis nucleados en torno a Enrique Pichón Rivièrre y Arnaldo Rascovsky. Poco después se incorporan Ángel Garma (1938), Ernesto Cárcamo (1939) y Marie Langer (1942). Pichón Rivièrre (1907-77) ya había comenzado a trabajar en el Hospicio de las Mercedes. Batlle fue amigo de Pichón Rivièrre, Edgardo Rolla, Rascovsky, David Liberman, Arminda Aberasturi y Alberto Tallafiero, entre otros. Recibía sus publicaciones y se reunía regularmente con ellos. Fueron sus primeros coleccionistas. Trabajó un tiempo con Pichón Rivièrre en su servicio del Hospicio. Cfr. Francone, Gabriela. *Juan Batlle Planas. Una imagen persistente*, op. cit.

³⁰² García Martínez, J.A. *Batlle Planas y el Surrealismo*, op. cit.

tigador del automatismo" y aludió a un nuevo Renacimiento. De esos puntos, "como tachuelas encantadas" se colgarán las imágenes,

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.³⁰³

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

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.³⁰⁴

Entendemos que esa trama de puntos y líneas haría las veces de una suerte de test de Rorschach, sobre el que se proyectan contenidos inconscientes. Batlle nos recuerda que el hombre sólo es capaz por sí mismo de ciertos movimientos, de algunos radios de giro, de ciertas magnitudes de fuerza. "La imaginería abstracta está dentro nuestro, es representativa de procesos orgánicos y físicos cuyo recuerdo y realidad vivimos todos los días en el mero funcionamiento de nuestro organismo y en el mundo natural que nos rodea", explicaría Jorge Kleiman, otro de sus primeros discípulos, en ocasión de una exhibición póstuma a propósito de esta primera instancia "abstracta". Kleiman allí sostiene:

en la imaginería abstracta se proyecta el mundo interno orgánico [...] el goce de la creación es el de toda descarga energética [...] la forma surge involuntariamente como expresión de las dinámicas naturales internas [...] el momento primario de toda creación artística es la necesidad o pulsión de una descarga energética que permite expresar (proyectar) las dinámicas internas [...] cuando los mecanismos de la energía se expresan mediante el

³⁰³ Gonzalez, Horacio, *Batlle Planas. Energía de la Forma*, Museo del libro y de la lengua, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Junio de 2013.

³⁰⁴ "Batlle Planas ens parla de l'art surrealista" *Catalunya*, N 103, Buenos Aires, 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."

automatismo en forma completa, elaborada [...] el producto nos recuerda ilustraciones de anatomía y embriología, o aún más de citología, ese decir, es la vida misma que brota a través de nuestra mano, con los mismos mecanismos que le dieron origen y que están grabados en nuestro cuerpo y en nuestra mente. Solo es necesario dejarlos salir [...] El arte es en última instancia un encuentro del hombre con su propia naturaleza interna”, así lo entendió tal vez mejor que nadie hasta el presente Juan Batlle Planas.³⁰⁵

En este texto Kleiman se refiere a la instancia inicial, no figurativa, lograda a través del método automático. Una vez más Aragon nos ilumina en *Le Paysan de Paris*, había pregonado allí los beneficios del automatismo y presentado al Surrealismo como un nuevo “estupefaciente”, al poeta y al pintor hechizados por ellos mismos,

Modernos consumidores de hachís, no tendréis motivos para envidiar a aquellos durmientes en vela de las mil y una noches, a aquellos en quienes obra un milagro, a los convulsionarios, cuando, incluso sin tañer un instrumento, evoquéis toda la escala hasta ahora incompleta de los placeres extáticos, y cuando asumáis sobre el mundo semejante poder visionario [...] hechizados por vosotros mismos”, “[...] Ese vicio llamado “Surrealismo” consiste tanto en el empleo exorbitante y pasional del estupefaciente imagen- o más bien de la provocación incontrolada de la imagen en sí misma- como en el imprevisible elemento de perturbación y la metamorfosis que introduce en el terreno de la representación; pues cada imagen, a cada paso, os fuerza a revisar el Universo entero.³⁰⁶

Batlle practicó ese “vicio” a su modo y lo predicó en nuestro medio durante décadas.

Algunas consideraciones sobre los “Globos rojos” y las “Radiografías paranoicas”.

A continuación proponemos la consideración de algunas fuentes y referencias hasta ahora no tenidas en cuenta que aportan información sobre la iconografía de sus primeras obras más significativas. En la bibliografía sobre Batlle estas series han sido analizadas a través de escuetas referencias del artista sobre las mismas y alusiones al método automático a partir del cual fueron concebidas.

³⁰⁵ Kleiman Jorge. “Mecanismos creativos en la obra de Juan Batlle Planas. Dinámicas no figurativas”. Texto en el catálogo de la exhibición en la Fundación Banco Mercantil Argentino, abril /mayo, 1971. En 1970 se inauguró un ciclo de tres exhibiciones organizado por Jorge Kleiman. Colaboraron en la selección de obras Roberto Aizenberg y Noe Nojehowiz.

³⁰⁶ Aragon, Louis, *El Aldeano de Paris*, Madrid, Errata Naturae Editores, 2016, pp. 77-79. Título original: *Le Paysan de Paris*, Éditions Gallimard, Paris, 1926.

En esta oportunidad se presentan inscriptas en una constelación de imágenes y textos que aportan claves para comprender el contexto inmediato del que surgen e iluminan sus contenidos. Hallamos, por caso, un manuscrito en el archivo familiar que aporta información significativa respecto de la serie asociada por Aldo Pellegrini a los “Globos rojos”.³⁰⁷ En estas obras conviven las elucubraciones de Batlle sobre formas de vida extraterrestre con algunas referencias al imaginario maquínico de principios de siglo, que tuvo destacados cultores en el dadaísmo como Picabia y Duchamp.

El Graf Zeppelin

El día 30 de junio de 1934 en Buenos Aires los ciudadanos se levantaron temprano para ver por primera y única vez una mole de 236 metros de largo por 30,5 de circunferencia máxima, surcar el cielo porteño. Un objeto resplandeciente con forma de cigarro. El dirigible venía desde Brasil y a las 7,40 horas sobrevoló la Casa de Gobierno. Hubo que acondicionar un terreno de 900 metros de ancho por 900 metros de largo en Campo de Mayo y adiestrar a cientos de conscriptos para el amarrado del Graf Zeppelin, un volumen poliédrico propulsado a motor.

¿Cómo imaginar la fascinación que su presencia misteriosa despertó?. Inferimos que este evento extraordinario resultó para Batlle especialmente significativo e inspiró su serie de “Globos rojos” aunque los hay grises y azulados. Volúmenes facetados e iridiscentes, globos aerostáticos o zeppelines, embarcaciones, piedras o nubes de morfologías emparentadas a los globos aparecerían en sus obras de esos años. Batlle se valió para estos paisajes y criaturas de origen incierto, de recursos formales del surrealismo y llegó a una síntesis personal que distingue su iconografía de las de sus referentes europeos: Miró, Tanguy, Dalí, Ernst, Picasso, entre otros, ya que se desmarcó de estos precedentes a pesar de ciertas afinidades formales. Algunas de estas escenas se fueron despojando paulatinamente en su serie “El mensaje”. Concibió singulares ecosistemas y seres inconfundibles, luces ultraterrenas y desiertos de luna en los que desplegó un virtuoso manejo técnico. Su acabado preciso y sus prolijos facetados, retienen una curiosa actualidad. Parecen dialogar con algunas producciones pictóricas recientes y presentan afinidades formales con imágenes propias del universo visual digital³⁰⁸.

³⁰⁷ En su *Panorama de la pintura argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1967, p. 41.

³⁰⁸ El uso del degradé, por caso, en obras como *La mecánica*, *Siete hijos* y *el fantasma de la madre* entre otras, se emparenta con el uso del “gradiente” en el Photoshop.

En este conjunto de obras reaparece y muta la nave aerostática y parece contaminar el entorno con sus volúmenes poliédricos³⁰⁹ (ver fig.4). Se reitera la presencia de uno o varios seres que manipulan un instrumental variopinto, que en *Baigorri* (ver fig.5), 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”.

Por otra parte, en el imaginario epocal de las metrópolis occidentales abundaron desde entonces las fantasías alienígenas, de dominio o sometimiento a territorios impensados. Inferimos que la famosa transmisión radial de Orson Wells, el 30 de octubre de 1938, ha de haber impresionado al joven artista. El *Estudio Uno* de la *Columbia Broadcasting* en Nueva York se convirtió en el escenario donde Welles iba a interpretar, acompañado de la compañía teatral *Mercury* que él mismo dirigía, *La guerra de los mundos*, una novela del escritor británico H.G.Wells. La riada de prodigios técnicos avivó el interés por estas ideaciones una vez que el hombre vio el cielo surcado por vehículos concebidos por él mismo, como el avión. El OVNI, como mito de la era espacial, el objeto volante real o aparente, que no puede ser identificado por el observador, aparece en un texto manuscrito de Batlle que nos reenvía a un libro de Jung dedicado a los UFOS (*unidentified flying objects*).

Los UFOS

Este texto manuscrito en el archivo familiar que transcribe probablemente alguna de sus frecuentes disertaciones nos aporta claves para abordar su iconografía. Allí Batlle menciona “*Sobre cosas que se ven en el cielo*”, el libro de Jung dedicado a los UFOS editado por Sur en 1961³¹⁰ luego de la muerte del célebre psicoanalista. Presentado por su autor como una “Exposición e interpretación de un fenómeno actual con empleo de material psicológico comparado: sueños, pinturas modernas y paralelos históricos”. En el prefacio Jung nos advierte:

como psicólogo carezco de los medios y procedimientos que contribuirían a aclarar la cuestión sobre la realidad física de los UFOS. Por eso solo puedo atenerme a los aspectos psíquicos, que indudablemente existen y en las páginas que siguen me ocuparé casi exclusivamente

³⁰⁹ Retomados magistralmente por Roberto Aizenberg durante los años sesenta en sus *Abstracciones metafísicas* y otras series posteriores.

³¹⁰ No sabemos si tuvo acceso a su edición original que data de 1958.

te de los fenómenos psíquicos que acompañan a los UFOS [...] ¿Qué significan estos rumores? ¿qué futuras evoluciones se preparan en el inconsciente del hombre moderno? [...] Mucho antes de que una Pallas surgiera armada de la cabeza del padre de todos los dioses, Zeus, sueños premonitorios y anunciadores se ocuparon de este tema y entregaron a la consciencia abortados esbozos de él.³¹¹

Jung se refiere al UFO como a un símbolo vivo y postula la compensación que implica la aparición de estas imágenes y sus referentes arcaicos que la razón no comprende. Dice también que se parecen a los primeros aerostatos.³¹² Hallamos en este libro menciones y reflexiones en torno a la vida en otros planetas, la alquimia y las piedras.

Batlle acaso encontró en el libro de Jung asociaciones que iluminaron su obra retrospectivamente. En el párrafo que se transcribe a continuación el artista asocia la eventual tripulación de los UFOS a esos otros extraños que animaron sus días y sus noches, los surrealistas, seres “consecuentes con otro más allá”:

Oh, misterio! el patrocinio de los ufos, enfrentándonos con algo extraño a nosotros, pobres mortales acostumbrados a intelectualizar la vida y la muerte en panoramas que a veces eran un glorioso convite, haciéndonos tomar consciencia del allá lejos y las distancias de inteligencia entre esos malditos y sus territorios y nosotros con nuestro espacio desagraciado [...] Comprender de pronto como lejos, en un país donde las minas de oro son inagotables se ha tejido con la velocidad-superior a la nuestra-como otro encantamiento independiente al de nuestras hadas. Confieso el temor en este ligero discurso sobre estos extraños hombres, los surrealistas, que en el año 1924, consecuentes con otro más allá- el más allá interno- enfrentaron diferencias con el más acá, presentidas por casi todos los hombres de la era [...] Breton dijo en esos días: El hombre quizás no sea el centro, el punto de mira del universo. Se puede llegar a pensar que existen por encima de él, en la escala animal, seres cuya conducta resulta tan extraña para el hombre como la suya puede serlo para la ballena³¹³.

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

³¹¹ Jung, Gustav, *Sobre cosas que se ven en el cielo*, (Traducción de Alberto Luis Bixio), Buenos Aires, Sur, 1961, pp. 14-5. Título original: *Ein moderner Mythos Broschiert*, Zurich, 1958. Jung murió el 6 de junio 1961.

³¹² Jung también hace referencia en este libro a un cuadro que vio en el que un peregrino erraba por campos estelares. Curiosa coincidencia que resuena en el mundo de Batlle, “de formas equívocas y luces ultraterrenas” según la expresión de Mujica Lainez.

³¹³ Archivo familiar/Juan Batlle Planas

años. En *El tribunal de pintores juzgando la naturaleza* (ver fig. 6), por caso, tres personajes con una suerte de máscara/visor³¹⁴ en primer plano avanzan con sus reglas T ¿dispuestos a medirlo todo? Nos asomamos a una suerte de habitat 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*³¹⁵. “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”.³¹⁶ Trotamundos con algo de *Nadja*, ese avatar simbólico en la obra maestra de la literatura surrealista que fue para Breton una criatura quimérica, inspirada y errante. En el libro de Breton se encontraban de un modo paradigmático discordias atávicas entre sueño y vigilia, realidad y ficción, locura y cordura, consciencia e inconsciencia.³¹⁷

Un episodio más que anudó realidad y ficción asociado al desarrollo tecnológico nos aporta claves para otra obra emblemática de esta serie ya mencionada: el *Baigorri*³¹⁸ (1938). Un arlequín místico que manipula objetos extraños y convoca nubes/aerostatos a su alrededor. Juan Baigorri fue un ingeniero provocador que decía haber inventado la máquina de hacer llover. Sus profecías fueron publicadas por el diario *Crítica* a fines del 1938: “Como respuesta a la censura a mi procedimiento, regalo —por intermedio de *Crítica*— una lluvia a Buenos Aires para el 2 de enero de 1939”³¹⁹, afirmaba. Era un desafío público al director de Meteorología Nacional, para quien el autor de los dichos no era más que un embustero. Frente al saber prosaico de la ciencia convergen de este modo en Batlle la mística de la máquina y del azar.

Unidad como encrucijada simbólica a mediados de los años treinta

Batlle había iniciado su serie de “Radiografías paranoicas” en 1935. Siluetas despojadas de tejidos musculares, calaveras, esqueletos y osamentas en actitudes amenazantes y bufonescas,

³¹⁴ Whitelow ha señalado la cercanía de estos seres con los de Jacques Herold, caracterizados por cabezas/escafandras.

³¹⁵ Cfr. Francone, Gabriela. *Juan Batlle Planas. Una Imagen Persistente*. op. cit.

³¹⁶ Enrique Luis Revol, Galería Feldman, Córdoba, 1964.

³¹⁷ Breton, André, *Nadja*. Madrid, Editoria Nacional, 2002, p. 36.

³¹⁸ Batlle realizó el mismo año otra obra titulada *El descubrimiento de la lluvia*.

³¹⁹ Citado en: “El día en que toda la Capital miró hacia el cielo para ver si iba a llover”, *Clarín*, 17 de junio, 2002. Buenos Aires.

algunas con vestigios mecánicos, en ocasiones macabras y agrupadas de a tres o de a cinco. En su entorno, horcas, cruces y montículos (ver fig.7-8). La primera obra de la serie fue un grabado en linóleum y luego Batlle las continuó en témpera, con cartulinas recortadas apoyadas sobre el papel utilizadas como molde en negativo. Encontr  en los inicios de su actividad artística acaso en la placa radiográfica el modo de condensar un mensaje que reaparecerá de diversas maneras en toda su obra: la posibilidad de poner bajo sospecha la percepción cotidiana³²⁰. 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*.³²¹ 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 paranoiaque dans ses rapports avec la personnalité*.

En la bibliografía sobre Batlle ésta serie se ha presentado a través de escuetas referencias del artista sobre las mismas y alusiones al método automático a partir del cual fueron concebidas. En esta oportunidad proponemos la consideración de una constelación de imágenes y textos que aportan claves para comprender el contexto inmediato del que surgen. Consideramos que 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.

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 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*, la revista de AIAPE previamente mencionada que promovió la expresión del repudio a la dictadura franquista y la barbarie nazi.

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.

³²⁰ 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.

³²¹ Cfr.Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*, op. cit.

En el primer número de *Unidad* Batlle ilustra un artículo titulado “Heroe de guerra” redactado por Alberto Guershunoff, un ruso emigrado, luego del fallecimiento de Henri Barbusse³²².

Guershunoff, en el artículo publicado por AIAPE, se refiere a *El fuego*, la novela de Barbusse que describe en forma detalladísima los momentos más críticos de su vida, los escenarios, los uniformes, las trincheras y su experiencia en ellas durante la primera guerra mundial. “Barbusse publicó *El fuego* tras haber comprendido y asumido la exigencia imperativa de la vida que consiste en revelar a la humanidad de que surge la literatura vital, su dolor, su monstruosidad, su esperanza”, explica Guershunoff, “*El fuego* lo exhibió bruscamente como documentador de una sociedad agónica que en su crueldad solo lograba revolcarse en el horror y formuló un llamamiento al servicio por la humanidad.” Barbusse, quien había comenzado como escritor simbolista, “rehizo totalmente su espíritu y reconstruyó su mentalidad tras la siniestra experiencia de la guerra”. Guershunoff se refiere al deber de militación asumido por Barbusse y lo presenta como “un santo, un mensajero humano y un héroe”. Este artículo resulta de interés en el marco de los debates de la época en torno a los virajes estéticos de tantos intelectuales y artistas a los que nos hemos referido en el capítulo dedicado a Berni.

En la ilustración de Batlle Planas vemos a un hombre mutilado, desangrándose en una trinchera (ver fig.9). Estos seres heridos o menguantes reaparecerán de diversos modos en los dibujos y las pinturas de esos años, pero lo harán, sin excepción, en registros menos dramáticos. El tono expresionista y la atmósfera lúgubre en este caso la emparentan con obras que Raquel Forner dedicaría poco después a la guerra civil española y a la segunda guerra mundial. En este mismo número de *Unidad* se publicó una ilustración con siniestras máscaras de gas de Planas Casas, y un macabro esqueleto uniformado con el epígrafe “Soy la civilización!” de Spilimbergo (Ver Fig.11). Encontramos entonces a Batlle realizando una viñeta para un artículo en un contexto particular de notas e imágenes que procuraban interpretar y denunciar la violencia política y la barbarie en ciernes. Textos, presagios, anticipaciones y temores compartidos. Entendemos que estas constelaciones de imágenes y escritos fueron el telón de fondo, el caldo de cultivo de su singular versión surreal (las “Radiografías”) y completan el repertorio de referencias que el propio Batlle dio en reiteradas ocasiones asociado a su interés por la representación de la muerte como su presencia persistente en la obra de

³²² Intelectual francés radicado en la Unión Soviética. Falleció el 30 de agosto de 1935 en Moscú. Según Raúl Larra, quien ingresó a AIAPE a los pocos meses de su creación, la concreción de la entidad se debió al rol preponderante que cumplieron Aníbal Ponce y Cayetano Córdova Iturburu. Aníbal Ponce había regresado de Europa en mayo y había establecido allí múltiples relaciones con los intelectuales antifascistas franceses, entre ellos con Barbusse, quien había posibilitado su viaje a la URSS a principios de 1935. Participó en un *meeting* representando a los intelectuales “*d'Amérique du Sud*”, en el que se refrendó la intención de constituir una *Union Internationale des Intellectuels Antifascistes*, que, por un lado, agrupara a los intelectuales sin distinción de partidos, y por otro, estableciera un marco nacional para las organizaciones y un nexo internacional de los comités”. Cfr. Ricardo Pasolini, “Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista en Buenos Aires y París durante el período de entreguerras”. En : http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992008000100005

Gutierrez Solana o *El triunfo de la muerte* de Brueghel. Estas referencias tendrían validez para los inicios de su actividad artística conocida y se diluyen poco después, ya que salvo puntuales excepciones sus obras pierden dramatismo.

Asimismo resulta significativo tener en cuenta también una serie de obras realizadas por André Massón en España durante la guerra civil ya que podemos suponer que Batlle conoció estas obras. Massón se sumó como voluntario del bando republicano. Español adoptivo desde 1933, realizó en 1936 una muestra titulada *Espagne 1934-6*, en la galería Simon de Paris. Michel Leiris en el texto del catálogo señaló en esa oportunidad:

Masson quiso condensar como en los escudos, todo lo que significó de ardiente España durante esos dos últimos años y todo lo que está sufriendo hoy [...] Mascarada de insectos; gritos acatarrados de gallos tierras de un rojo sanguíneo en el que el fuego halla cobijo, y se exalta a veces hasta efectivos incendios; Don Quijotes atravesando de un tajo inciertas criaturas [...] cuerpos humanos despedazados por legionarios romanos; delirio cósmico iluminando las noches alrededor del monasterio de Montserrat; espectros de asnos errando bajo los muros de Avila; curas perseguidos por oscuros pensamientos que se convierten en patas de cangrejos [...] todo ese mundo hormigueante, herido, voraz, deseante.³²³

En numerosos textos contemporáneos de Georges Bataille o de Leiris, Goya era la referencia mayor³²⁴. Masson realizó esta serie de dibujos satíricos, trágicos, acusadores, que situaban en paisajes españoles las escenas más horribles de la guerra civil y nos remiten a aquellos del genial español, a su mirada mordaz e implacable. Una de estas obras de Masson, un perfil óseo de un "Carlista" con pata de palo y el cuerpo perforado presenta una similitud notable con una figura recurrente en las "Radiografías paranoicas". En el dibujo de l artista francés este macabro esqueleto exhibe un crucifijo y porta en su torso calada una svástica³²⁵ (ver fig. 10). Si Batlle no conocía esta obra el paralelismo resulta sorprendente. Massón era entonces un surrealista reconocido y sus trabajos circulaban en diversas publicaciones. En todo caso nos hallamos ante un curioso ejemplo de configuraciones compartidas, ideaciones de un universo simbólico que contó con canales de difusión transnacional.

³²³ Leiris, Michel. Texto del catálogo de la exhibición *Espagne 1934-6*, Galería Simon, Paris, 1936.

³²⁴ "Goya es el pintor de la patria asesinada; el pintor de los desastres de todas las guerras; el pintor de la humanidad transformada en bestia horripilante. José Bergamín diría por caso de su actualidad "siempre desastrosa o desgraciada (...) Todo o nada nos ha dicho la Muerte, como por capricho. Una muerte extravagante, desastrosamente cortejada por unos espantajos a la manera de Goya. El Clericalismo. El Militarismo. El Capitalismo. Y ante esta muestra de sinrazón, el pueblo español, con su sangre, está dando, muy claramente, la respuesta: NO PASARAN. Citado en el catálogo de la exhibición *El Surrealismo y la guerra civil española*, Museo de Teruel, España, octubre-diciembre de 1998.

³²⁵ "Un Carlista hacia 1936" *Tinta/papel 46 x 37 cm.*

Muchos artistas surrealistas se involucraban entonces en la guerra civil española.³²⁶ En 1998 el Museo de Teruel, en España, dedicó a este tema la exhibición *El Surrealismo y la guerra civil española*³²⁷ y el catálogo presentado en esa oportunidad repasa la intervención y participación de esta vanguardia en la contienda que dió inicio a la tragedia europea.

Sería pues necesario considerar que si bien el campo cultural durante los años treinta se encuentra radicalizado en forma creciente, da cabida también a estos escenarios porosos que problematizan las taxonomías rígidas. Estas clasificaciones no agotarían las posibilidades de pensar las tensiones entre los realismos y lo surreal.

En este sentido resulta significativo el siguiente testimonio de Berni sobre Batlle luego de su fallecimiento:

Gran inquieto, no aceptaba moldes. Era un investigador auténtico de los problemas anímicos del hombre. Ese fue su interés esencial. Explorador infatigable en todas las gamas del arte, practicaba un arte comprometido, ejercicio vital para realizarse como hombre. Gran intuitivo, además, hacía suya la definición sobre el surrealismo: “No es una forma poética. Es un grito del espíritu que se vuelve contra sí mismo, decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas”. Con Spilimbergo y Batlle Planas nos encontramos en situaciones contestatarias frente a la situación social de aquellos momentos y publicábamos nuestras ideas, recibiendo en pago títulos como éste: “Los enemigos del arte”. Nunca dudó de lo que hacía. Seguro y apasionado, trabajó su mundo mágico como quien labra los encajes del sueño. Aún cuando no hubo una coincidencia artística total entre nosotros dos, existía un gran respeto mutuo y coincidimos totalmente, eso sí, en nuestra posición humana.

Los poetas surrealistas asistían maravillados al fluir inagotable de una vertiente viva, que arrastraba en su barro pepitas de un inestimable valor, diría Maurice Nadeau en su *Historia del Surrealismo*³²⁸, decididos a surcar los dilatados dominios del inconsciente, ese continente apenas sentido y recién descubierto. Procuraban hallar los secretos resortes de su potencia y transcribir lo que se dio en llamar el “real dictado del pensamiento”. Batlle Planas predicó en nuestro medio su vocación por el descenso vertiginoso, por la mística del azar, esa causa inconstante, anómala, irreductiblemente múltiple.

³²⁶ Benjamin Peret en una carta a Breton desde Barcelona fechada el 15 de octubre de 1936 le cuenta que lo había sugerido como delegado en Francia para la conformación de una especie de frente para el apoyo de la España revolucionaria. Peret era entonces delegado del POI (Partido obrero internacionalista) y había salido de París en agosto hacia Valencia. Citada en “El Surrealismo y la guerra civil española”. *Ibid.*

³²⁷ En octubre/diciembre de 1998 con la curaduría de Emmanuel Guigon.

³²⁸ Cfr. Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Buenos Aires, op. cit.

Resulta significativo destacar que Batlle nunca viajó a Europa. Es acaso el único de los artistas que introdujeron los lenguajes vanguardistas en Buenos Aires que no realizó la peregrinación de rigor. Tampoco hemos hallado documentación que demuestre algún intento de acercamiento al grupo francés, mientras que sí lo harían varios de sus discípulos. Roberto Aizenberg dejó un puñado de evocaciones conmovedoras de su maestro y mentor que despertaron nuestra curiosidad y el deseo de profundizar esta indagación. Dijo en ocasión de una entrevista en 1975: “Mi vida entera fue una lenta marcha hacia la contemplación de los cuadros de Batlle. A través de ellos, me convertí en lo que soy”.³²⁹ Este período “surrealista” de Batlle Planas retiene una curiosa actualidad ausente en muchos maestros contemporáneos y su singularidad y valor artístico ameritan un estudio pormenorizado aún pendiente.

³²⁹ Entrevista de Tomás Eloy Martínez, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 20 de abril, 1975, en “Roberto Aizenberg. El camino de todo conocimiento”, pp. 1-3.

Conclusiones

La acotada bibliografía dedicada al inicio del surrealismo en nuestras artes visuales motivó en parte este proyecto de investigación encarado con el anhelo de aportar algo a la reparación de ese vacío historiográfico. Como recientemente ha señalado Graciela Esperanza, en los recuentos retrospectivos del arte y la literatura latinoamericanos de las últimas décadas, el surrealismo, sólo ha despertado desdén, sospecha o incomodidad, como si con la misma velocidad con que floreció a comienzos de siglo, hubiese borrado sus lazos con el presente, para ser exhumado de tanto en tanto como objeto histórico, profilácticamente clausurado en el pasado³³⁰.

Ya en 1967 Jorge Romero Brest en ocasión de la muestra *El Surrealismo en Argentina*, por él convocada en el Instituto Di Tella reconocía que al publicar su libro *La pintura europea contemporánea* (1952) había desconocido “la virulencia revolucionaria, el automatismo y el humor negro, la fuerza de expresión onírica, la obstinación en el absurdo, etcétera de los surrealistas”, sobre todo de quienes actuaban cuando escribió el libro. Esa enumeración daba cuenta de la necesidad, explicitada por Romero Brest, de recapitulación, de restitución de valores antes omitidos. Brest concluía su texto diciendo “pero como tuve la prudencia de sostener que el surrealismo se apoya en una idea fecunda y permanente me libré de cometer un pecado capital”. Si bien continuaba sosteniendo que no podía dejar sus objeciones admitía entonces la posibilidad de considerar de nuevo “los alcances de tal arte especialmente en lo que a nuestro país respecta”³³¹ y planteaba la necesidad de “cotejo”. Convocó entonces a Aldo Pellegrini como curador de esa exhibición.

³³⁰ Speranza, Graciela, “Desarraigados. Avatares del surrealismo en la ficción y el arte latinoamericanos”. En AAVV. *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abad Editores, 2014

³³¹ Romero Brest, Jorge. Catálogo de *El Surrealismo en Argentina*, Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1967.

Los años 1938-48 habían sido decisivos en la proyección del surrealismo en tierras americanas. En 1939 comenzó el éxodo masivo de surrealistas, aunque una serie de viajes previos hacia el oeste habían “prefigurado” esta marcha³³². Durante los años cincuenta el surrealismo resurgió en Buenos Aires a través de la acción de un grupo de revistas, *Ciclo* (1948-1949), *Letra y Línea* (1953-1954) y *A partir de 0* (1952-1953; 1956), que contaron con Pellegrini entre sus gestores, y posteriormente *Boa* (1958-1960)³³³. Nuevos debates acompañaron entonces la reaparición de los dictados del inconsciente asociado a las poéticas informalistas, mientras la abstracción era un fenómeno en expansión. Se plantearon nuevos escenarios de confrontación y posibilidades de hibridación de lenguajes y tradiciones, y se multiplicaron durante esa década y la siguiente los movimientos y las manifestaciones que se valieron de estrategias surreales.

Considero vigente la necesidad de recapitulación enunciada por Romero Brest y partí de un profundo interés personal por muchas de las obras y autores abordados. Mientras tanto el azar objetivo me llevó de unos a otros de modos sorprendentes. La elección de los problemas de validación como hipótesis principal de esta indagación ha resultado de la constatación persistente de sus controversias en las trayectorias de los artistas, las obras y los actores analizados. Variadas razones y circunstancias se han sumado, como velos, arrojando una cortina de humo sobre esta trama cultural. Varía, claro está, su importancia relativa, y se verifican distintas modalidades de “borroneo”, que operaron antes o después, hasta que les perdimos el rastro a tantas obras y sus avatares, en las arenas movedizas de la historia. Los episodios y testimonios faltantes nos desafiaron a persistir en el intento y avivaron de algún modo el entusiasmo por contar algo sustraído, el deseo de restituir para la historia del arte argentino obras, anécdotas y circunstancias, valiosas y olvidadas, o relegadas injustamente.

Como ya hemos señalado Batlle Planas no emprendió la peregrinación de rigor a los circuitos hegemónicos, ni hallamos rastros de su intención de entrar en contacto con Breton, mientras que sí lo hicieron algunos de sus alumnos. No nos consta, por otra parte, que Breton haya conocido las obras surrealistas de Berni. Entre otras cosas, ello condicionó que hayan quedado de algún modo “desclasificadas”.

Si bien hemos hecho un gran esfuerzo por sacarnos las “anteojeras extranjeras” nos siguen condicionando demasiado qué y cómo debemos legitimar y qué podemos olvidar. Si Breton hubiese, acaso, accedido al pedido de Pellegrini, si hubiese pasado unos días en Buenos Aires y en Rio de

³³² Cfr. Bonet, Juan Manuel. “A modo de introducción” en AAVV. *El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990. En este catálogo Edouard Jaguer y Jean Schuster abordan la extrema densidad del mapa surrealista americano y los lazos que los unen con Europa. Breton es el primero en establecer desde su llegada a Nueva York, en 1941, una red de corresponsales y enlaces.

³³³ En junio de 1958 se presentó una exhibición de *Phases* en la galería Van Riel en la que participaron setenta y seis artistas (seis argentinos) de catorce países.

Janeiro, y "bendecido" a sus acólitos a estas latitudes, o eventualmente participado de la organización de una muestra, de una tertulia oportunamente fotografiada, de un paseo por la Pampa registrado en la prensa o en alguna parte, ¿sería otra la fortuna crítica de nuestros surrealistas de entonces?

Por otra parte, considero que la historia de nuestras artes visuales se empantana a menudo a la hora de pensar lo "transnacional" por prejuicios conceptuales o por sobreestimar la autonomía de las producciones locales adjudicándoles una independencia que, en muchos casos, no tenían o no deseaban tener. Por la necesidad de desmarcarme de esa perspectiva esta investigación fue encarada sin una hipótesis referida a la singularidad del surrealismo realizado en Argentina, con la convicción de que tal presupuesto como punto de partida no necesariamente deba ser formulado o deba condicionar la posibilidad de validar obras concebidas en espacios periféricos. Con la intención de no sobrevalorar la dependencia, ni sobreestimar la autonomía. Por cierto, hay capítulos del arte argentino que han desplegado universos simbólicos más independientes, más resistentes que otros a las réplicas, más propensos a los desvíos que a la corrección. Pero valorar sus resultados diferencialmente atendiendo a su singularidad con el cuidado indispensable al pensar en la implantación de ideas, no debe llevarnos a velar continuidades con "los centros" ni a restarles valor. Hemos aprendido a considerar insoslayable en cualquier estudio cultural que las ideas se ramifican, mutan, que cambian sus circunstancias y sus consecuencias. Nos hemos preguntado cómo abordar su circulación, las lecturas heréticas, las desviadas. ¿Pero qué pasa cuando las ideas se mantienen, se comparten?. Un problema teórico complejo para el arte argentino que encuentra en numerosos episodios de su historia vínculos estrechos con las metrópolis y su identidad parece configurarse a partir de estas dinámicas de apropiación y transplante. Nos enfrentamos a menudo a la problemática consideración de aquello que parece seguir "la ortodoxia" de sus referentes. ¿Es posible pensar en una comunidad más amplia y porosa de energías creativas?. Resulta significativo destacar que el caso argentino presenta problemáticas específicas que singularizan su campo cultural respecto del resto de Latinoamérica por el flujo inmigratorio y la ausencia de tradiciones fuertes o improntas étnicas significativas, especialmente en Buenos Aires, de un protagonismo excluyente en las primeras décadas del siglo XX.

Creemos encontrar claves en los nuevos abordajes de un campo cultural transnacional. Las matrices conceptuales elaboradas en torno a la globalización podrían aportarnos nuevas herramientas para repensar antiguos debates sobre las jurisdicciones culturales, las emanaciones de los centros, la soberanía sobre las prácticas. Acaso las perspectivas ancladas en lo "nacional" confunden muchos capítulos de una historia cultural que se resiste a ser aprendida de ese modo. ¿Las jurisdicciones nacionales resultan operativas o sólo son eficaces para algunos episodios de la historia de arte? El problema son las unidades de análisis que a veces no se corresponden con las prácticas y sus dinámicas. La cultura entendida como conjuntos estables de ideas, obras y restos materiales

asociados a ciertas clases sociales o sub grupos de clases ha sido reemplazada por nociones más fluidas e inestables que atienden a la dinámica de intercambios y superposiciones de una realidad interconectada sin precedentes. Estos estudios nos permitirían redefinir las matrices conceptuales tradicionales y elaborar nuevas categorías de análisis ya que la conceptualización habitual resulta a menudo inadecuada o ineficaz e insuficiente. Considero que sería deseable problematizar las categorías existentes y profundizar las consecuencias del enfoque transnacional que se asume.

Se ha considerado especialmente en esta oportunidad la circulación de información que habilitaron las revistas culturales y las redes de intercambio y transferencia de imágenes e ideas en las que se encuentran inscriptas. La proliferación de revistas en este período las transforma en escenarios privilegiados de polémicas y cruces estéticos, y a partir de su estudio es posible reconstruir proyectos ideológicos individuales o grupales, el universo de los lectores al que aspiran llegar y establecer la circulación y/o apropiación de imágenes e ideas.³³⁴

En este trabajo se ha procurado aportar información de otras disciplinas que iluminan las búsquedas de los surrealistas y deliberadamente se han omitido y minimizado las referencias de rigor a Freud, a su teoría del inconsciente y a los manifiestos surrealistas, profusamente citados en la bibliografía existente. Se optó en cambio por dar cabida a consideraciones desde la perspectiva más amplia de la sociología de la cultura, con el objetivo de ampliar los marcos de referencia habituales empleados para Juan Batlle Planas y Antonio Berni. Como se ha desarrollado en el tercer capítulo las búsquedas y testimonios de Batlle estimuladas y permeadas por indagaciones en los campos del psicoanálisis y la antropología se inscriben en un conjunto de prácticas culturales contaminadas en sus sentidos y representaciones. Se ha considerado la perspectiva antropológica para abordar su particular concepción del método automático en una época seducida por los recónditos confines de la mente. Por otra parte, para abordar la dimensión “moral” del surrealismo en Berni resultó esclarecedora la consideración de la figura de Walter Benjamin, a su vez asociada con Louis Aragon. Las conceptualizaciones del filósofo alemán inspirado en el escritor francés resultaron cruciales para analizar la convergencia del imaginario surreal y el fervor revolucionario. Finalmente se ha recurrido también al análisis discursivo para abordar la revista *Que*. Quedará pendiente el estudio de otros actores involucrados en esta trama cultural que merecen estudios pormenorizados.

Batlle Planas pintó dos “retratos imaginarios” de características similares dedicados a Pichón Rivière y al *Conde de Lautréamont* (1846-1870). Rivière trabajaba en su biografía. Isidoro Ducasse, más conocido como Lautréamont, vivió en Montevideo y murió en París, “vivió desventurado y murió loco”, y “escribió un libro diabólico y extraño, burlón y aullante, cruel y penoso, un libro en que se oyen a un mismo tiempo los gemidos del dolor y los siniestros cascabeles de la locu-

³³⁴ Cfr. Artundo, Patricia, “Las revistas como objeto de estudio”, en : *Leer las Artes*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002, pp. 13-14.

ra”.³³⁵ Pichón Rivière, desde las páginas de *Ciclo*, citaba a Rubén Darío, quien había sido en 1893, el encargado de darlo a conocer.

Inmensos espermatozoides tenebrosos que toman impulso en el éter lúgubre, escondiendo en el vasto despliegue de sus alas de murciélago, la naturaleza entera, y las legiones de pulpos que se han vuelto taciturnos ante el aspecto de esas fulguraciones sordas e inexpresables,³³⁶

escribía Ducasse en sus celebérrimos *Cantos de Maldoror*. Los surrealistas le prodigaron una adoración casi mística. Diría Breton,

[...] Para Ducasse la imaginación no es ya esa hermanita que salta la cuerda en una plaza. Si ustedes se la sientan sobre las rodillas, leerán en sus ojos que están perdidos. Escúchenla. Al principio creerán que no sabe lo que dice, no sabe nada, pero luego, con esa misma manita que ustedes han besado, les acariciará en la sombra las alucinaciones y las inquietudes sensoriales. No se sabe lo que quiere, pero les dará conciencia de muchos otros mundos, hasta el extremo que pronto no sabrán cómo vivir en éste. Entonces se producirá la revisión de todo, para comenzar siempre de nuevo.³³⁷

Esperamos que la revisión de todo sea posible esta vez y finalizamos este texto esperando abrir el camino a otras indagaciones. El Surrealismo consiguió probar su resistencia en obstinados retornos, “como si a pesar de los muchos esfuerzos por encauzarlo en la historia del arte del siglo XX, dejara siempre un resto irracional, elusivo, informe, proteico, que escapa a sus sucesivos intérpretes”³³⁸. Este resto elusivo y proteico continúa dando lugar a numerosas resurrecciones evidentes en tantas producciones artísticas contemporáneas. Podemos constatar que la experiencia surrealista, perdurable y dispersa, infiltrada en tantos lenguajes, parece haber sobrevivido a sus fracasos y derivas y aún continúa interpelándonos. “No habrá quien pueda cerrar la puerta que han abierto los suprarrealistas”, por la que ingresa una luz fúlgida, resplandeciente, dijo Ramón Gómez de la Serna en 1931, “la verdad es que queda su voz y su lección colgada de las estrellas”³³⁹.

³³⁵ E.Pichón Rivière. *Vida e imagen del Conde de Lautréamont*, *Ciclo*, N° 2, Buenos Aires, marzo-abril, 1949, pp. 5-27.

³³⁶ Cfr. Lautréamont, Conde de. *Los cantos de Maldoror*. (Ed. Original: *Les Chants de Maldoror*, Imprimerie Balitout, Paris, 1868)

³³⁷ Citado en: Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*, op.cit.

³³⁸ Speranza, Graciela. “Desarraigados. Avatares del surrealismo en la ficción y el arte latinoamericanos”. En AAVV. *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abad Editores, 2014, p. 109.

³³⁹ Gómez de la Serna, Ramón. *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, p. 264.

Imágenes:

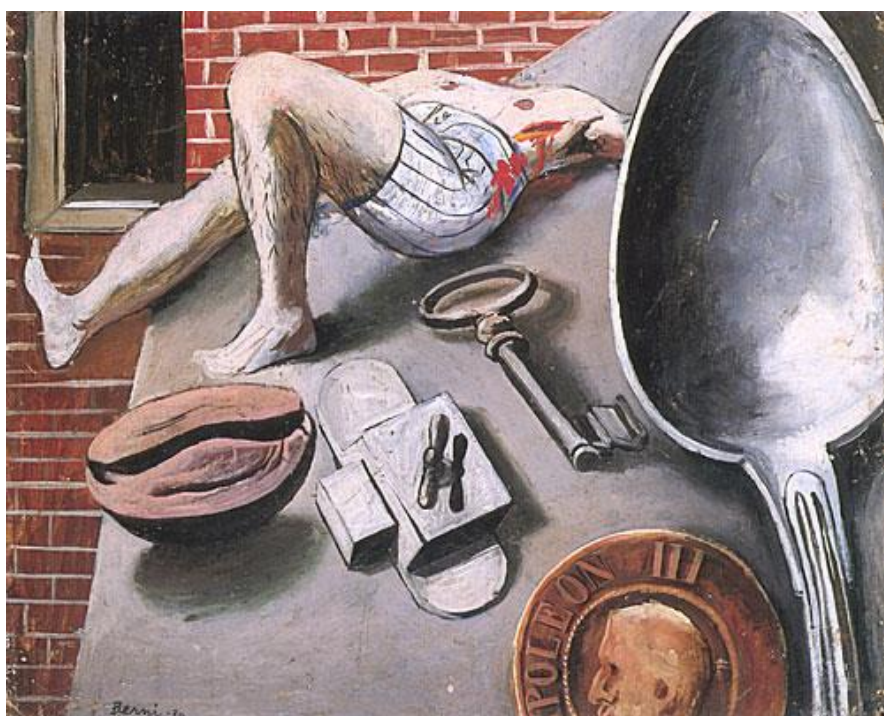


Fig. 1: Antonio Berni, *Napoleón III*, 1930, óleo, 37 x 46 cm.



Fig. 2: Antonio Berni, *Pesadilla*, 1931, óleo, 36 x 60 cm.

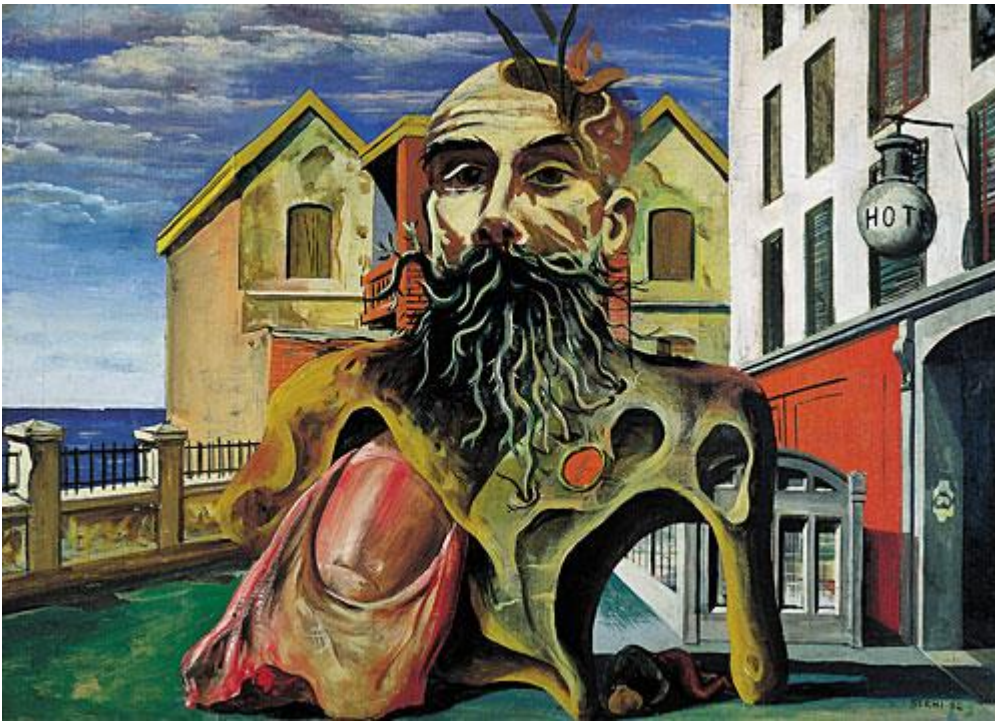


Fig. 3: Antonio Berni, *Landrú en el hotel*, 1932, óleo, 54 x 75 cm.



Fig. 4: Juan Batlle Planas, *S/T*, 1937-8, témpera sobre papel, 47 x 38 cm



Fig. 5: Juan Batlle Planas, *Baigorri*, 1938, témpera sobre papel, 60 x 49 cm



Fig. 6: Juan Batlle Planas, *El tribunal de pintores juzgando la naturaleza*, témpera sobre papel, 28,5 x 46 cm.



Fig. 7



Fig. 8

7: Juan Batlle Planas, *Radiografía paranoica*, 1936, témpera sobre papel, 36 x 26,5 cm
 8: Juan Batlle Planas, *Radiografía paranoica*, 1937, témpera sobre papel, 35 x 28 cm



Fig. 9: Juan Batlle Planas, *Héroe de guerra*, ilustración en la revista *Unidad*, 1



ANDRÉ MASSON. *Un carliste hacia 1936*.
(Un carlista hacia 1936). Tinta/papel, 46 x 37 cm.

Fig. 10: Andre Masson, “*Un Carlista hacia 1936*”



Fig. 11: Spilimbergo, Lino Enea. Ilustración en Revista *Unidad*.

Archivos consultados

Buenos Aires:

Fundación Espigas

MNBA

MAMBA

Hemeroteca Biblioteca Nacional

Sur

Casal de Catalunya

Archivo Batlle Planas

Archivo José Antonio Berni

Archivo Guillermo de Torre

Archivo Mario Pellegrini

Madrid:

Biblioteca Nacional de Madrid

Biblioteca Museo Reina Sofia

Archivo Maruja Mallo galería Guillermo de Osma

París:

Bibliothèque Kandinsky, Pompidou

Biblioteca Nacional de Francia. Fonds Aragon

Bibliothèque Jacques Doucet, Archivo Breton

Bibliografía

- AAVV. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El Arte de Entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.
- AAVV. *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abad Editores, 2014, p. 109.
- AAVV. *Metáforas en Uso*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- AAVV. *Territorios de diálogo. 1930-45. Entre los realismos y lo surreal*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006.
- AAVV. *Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- AAVV. Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2006.
- AAVV. *El caso Roberto Aizenberg*, Buenos Aires, ed. Centro Cultural Recoleta, 2001.
- AAVV. Cristina Rossi (coord.), *Antonio Berni. Lecturas en tiempo presente*, Buenos Aires, Eudeba, Universidad Tres de Febrero, 2010.
- AAVV. *Vivísimo muerto. Surrealism in Latin America*, Los Angeles, Getty Institute, 2012,
- AAVV. *Claves del arte latinoamericano*, Madrid, Colección Constantini. Fundación “La Caixa”, 1999.
- AAVV. *Juan Batlle Planas*, Punta del Este, Galería Sur, 1996.
- AAVV. *Guillermo de Torre. De la Aventura al orden*, Colección Obra Fundamental, Madrid, Fundación Banco Santander, 2013.
- AAVV. *El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990.
- AAVV. *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Amossy, Ruth, *Herschberg Pierrot. Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.
- Aragon, Louis, *El Aldeano de Paris*, Errata Naturae Editores, Madrid, 2016.
- “*La peinture au défi*”, Paris, 1930.....
- Arancet Ruda, María Amelia. *Jacobo Fijman. Una poética de las huellas*, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2001.
- Arendt, Hannah, "Walter Benjamin, 1892-1940", en *Hombres en tiempos de oscuridad* (orig.ing. 1968), Barcelona, Gedisa, 1990.
- Argullol, Rafael, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1983.

- Artundo, Patricia (comp.), *Leer las Artes*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002.
- Artundo, Patricia, “Las trampas de la memoria; el itinerario plástico y político del joven Berni (1925-1932)”, *VI Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes Visuales y Música, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio El Payró"*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía Letras, UBA, 2004.
- Auclair, Marcelle, “Max Ernst y la pintura mitológica”, *Martín Fierro*, Buenos Aires, 4 de agosto de 1926.
- Baciu, Stefan, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- Baciu, Stefan, *Antología De La Poesía Surrealista Latinoamericana*, México D. F., Editorial Joaquín Mortiz - Colección Confrontaciones: Los Críticos, 1974.
- Bajarlía, Juan Jacobo, *Fijman. Poeta entre dos vidas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992.
- Barbarito, Carlos, “Entrevista a Roberto Aizenberg”, 1990-1, Archivo Roberto Aizenberg.
- Batlle Planas, Juan, “Gutiérrez Solana: el oscuro”, *Cabalgata* N° 14, Buenos Aires, diciembre de 1947, pp.8-9.
- “Batlle Planas ens parla de l’art surrealista”, *Catalunya*, N 103, Buenos Aires, 1939, pp. 16-17 y 32, (traducción de Jordi Amor),
- Bayon, Damián, “Batlle Planas”, *Ver y Estimar*, N° 7-8, Buenos Aires, noviembre de 1948, pp.113-4.
- “Juan Batlle Planas y el automatismo”, *Cabalgata* N° 12, Buenos Aires, 1946, pp.16-9.
- Juan Batlle Planas, *Homenaje a la hija de Júpiter*, Rosario, galería El Círculo, octubre de 1964.
- Berni, Antonio, *Berni. El surrealismo 1928-32*, Buenos Aires, Galería El taller, noviembre de 1969.
- Berni, Antonio, “Brevisima historia de la pintura moderna”, *Renovación*, 20 de marzo de 1938, Buenos Aires, p. 6.
- Berni, Antonio, "Arte y sujeto", *Forma: revista de la sociedad argentina de artistas plásticos*, Buenos Aires, Agosto de 1938, p. 6.
- Berni, Antonio, *Berni. Oleos y Collages*, Buenos Aires, Galería Imagen, octubre de 1974.
- Berni, Antonio, “Cada uno en su lugar”, *Brújula*, Rosario, N 2-16, enero de 1932, p. 9.
- “Berni: cómo desollar la realidad”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 13 de abril de 1965, p.40.
- Córdoba Iturburu, Cayetano, “Henri Barbusse y la clase obrera”, en *Cuatro perfiles y otras notas*, Buenos Aires, Problemas, 1941.
- Benjamin, Walter, “El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus Ed., 1980.
- Benjamin, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.

- Briony Fer, David Batchelor y Paul Wood, *Realismo, racionalismo y surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.
- Breton, André. *Los manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965, (trad., pról. y notas Aldo Pellegrini.)
- “Posición política del arte de hoy”, *Gaceta de Arte*, N 35, septiembre de 1935, p.137.
- *Nadja*, Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- Butler Horacio, *La pintura y mi tiempo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- Calvo Serraller, Francisco, “La teoría artística del surrealismo”, en: Bonet Correa, Antonio (coord). *El Surrealismo*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1983.
- Constantin, María Teresa, y Diana Beatriz Wechsler, *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en América Latina*, Buenos Aires, Longseller, 2005.
- Cuadrado, Arturo, “Juan Batlle Planas”, *Correo Literario*, Buenos Aires, 1 de febrero de 1945.
- Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Gráficas Rogar, 1995.
- Buck-Morss, Susan, *Origen de la Dialéctica Negativa. Theodor W Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011.
- Calvesi, Mauro, *La Metafísica esclarecida. De De Chirico a Carrà, de Morandi a Savinio*, Madrid, Visor Distribuciones, 1990.
- Cohen, Margaret, *Profane Illumination, Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Este, Adolfo (Pseud. Aldo Pellegrini), “El mensaje Plástico de Juan Batlle Planas”, *Cabalgata* N° 20, Buenos Aires, 1948.
- De Martino, Ernesto, *Mundo mágico*, Milán, Einaudi, 1948. [Traducción castellana: *El mundo mágico*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2004.]
- De Chirico, Giorgio, *Sobre el Arte Metafísico y otros escritos*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1990.
- De Lussarreta Pilar, “El superrealismo”, *El Hogar*, Buenos Aires, 29 de marzo de 1935.
- De Torre, Guillermo, *Qué es el Superrealismo*, Buenos Aires, editorial Columba, 1955.
- Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.
- *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Caro Raggio, 1925.
- “Cinegrafía. Films de vanguardia.”, *Síntesis*, N 28, septiembre de 1929, Buenos Aires, pp. 104-108.
- “La pintura de Salvador Dalí”, *Catalunya*, N 23, Año IV, enero de 1930, Buenos Aires, pp. 14-5.
- “Neodadaísmo y superrealismo”, *Proa*, N 6, enero de 1925, pp. 54-69.
- Aristo (Pseud. Guillermo de Torre), “Cuestionario de profanos. ¿Qué es el Superrealismo”, *La*

Gaceta Literaria, N 9, mayo de 1927.

Díaz Soto, David, “Modernismo, Forma, Emoción y Valor artístico: Claves de la teoría de la modernidad artística de Clement Greenberg”, en: *Bajo palabra: Revista de filosofía*, II Época, 2, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

Ducrot, Oswald, *El decir y lo dicho*, Barcelona, Paidós, 1986.

Durand, Gilbert, *Mitos y Sociedades. Introducción a la metodología*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

Ennis, Juan Antonio. “Excesos, censuras, saltos y explosiones: lecturas y fracasos de Walter Benjamin”. http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/2278/1/HF_7-8_8-9_pag_38_57.pdf

“Exposición surrealista del pintor Oscar Dominguez”, *Gaceta de Arte*, N15, mayo de 1933.

Fantoni, Guillermo, *Berni entre el Surrealismo y Siqueiros*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2014.

Fèvre, Fermín, “Arte como sublimación”, en *Juan Batlle Planas. Pinturas*, Buenos Aires, Galería Suipacha, 1990.

Anticuerpos. Batlle Planas, Colección de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes/UNLP, 1994.

Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Foster, Hal, *Belleza Compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

Francone, Gabriela, *Juan Batlle Planas. Una imagen persistente*. Buenos Aires, Fundación Alón, 2006.

García Gallego, Jesus, *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del 27*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.

García, María Amalia, *El Arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2011.

Gasch, Sebastià, “Una Visita al Taller de Joan Miró”, *Catalunya* N 103, junio de 1939.

Gasch, Sebastià, “El pintor Joan Miro”, *La Gaceta Literaria*, N 8, 15 de abril de 1927, p.45.

Gonzalez, Horacio, *Batlle Planas. Energía de la Forma*, Museo del libro y de la lengua, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, Junio de 2013.

García, Carlos, “Benjamin Fondane, Guillermo de Torre, films puros (1929-1933)”, Hamburg, 2009-16, https://www.academia.edu/30605756/Benjamin_Fondane_Guillermo_de_Torre_films_puros_1929-1933_

García, Fernando, *Los ojos. Vida y pasión de Antonio Berni*, Buenos Aires, Planeta, 2005.

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

—*Arte Psicoanálisis y Surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Koe, 1973.

- García, María Amalia, “Informalism between Surrealism and Concrete Art. Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, en: AAVV. *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, (ed.) Mariola V. Alvarez and Ana M. Franco, con fecha estimada de publicación en 2018.
- Giménez Caballero, Ernesto, “Itinerarios jóvenes de España”, en: *La Gaceta Literaria*, N 44, octubre de 1928.
- Ginzburg, Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, FCE, 2010.
- Greet, Michele. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars*, Yale University Press, 2018.
- “Guillermo de Torre en Buenos Aires”, *La Gaceta Literaria*, N 21, 1 de noviembre de 1927, p. 125.
- Guigon, Emmanuel, *El Surrealismo y la guerra civil española*, Museo de Teruel, España, octubre-diciembre de 1998.
- Guillot Muñoz, Gervasio “Revisión y justiprecio del superrealismo”, *Sur*, N°10, Buenos Aires, 1935, pp. 84-91.
- Ibarlucía, Ricardo, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1998.
- “La moderna pintura francesa: del cubismo al superrealismo”, *La Gaceta Literaria*, N 20, 5 de octubre de 1927, p.121 (traducción de Sebastià Gasch de la *Nova Revista*).
- López Anaya, Jorge, “Batlle Planas I”, en *Juan Batlle Planas (1911-1966). Pinturas y dibujos*, Buenos Aires, Galería Ruth Benzacar, 1985.
- Lukács, Georg, “Sobre la esencia y las formas del ensayo” y “metafísica de la tragedia” en *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975.
- Jitrik, Noé, “Las dos tentaciones de la vanguardia”, en: AAVV. *América Latina: palabra literatura y cultura*, Ana, Pizarro (comp.), Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Jung, Gustav, *Sobre cosas que se ven en el cielo*, (traducción de Alberto Luis Bixio), Buenos Aires, Sur, 1961, pp. 14-5. Título original: *Ein moderner Mythos Broschiert*, Zurich, 1958.
- “Joan Miró en Madrid”, *La Gaceta Literaria*, N 44, 15 de octubre de 1928, p. 283.
- Kleiman, Jorge, “Mecanismos creativos en la obra de Juan Batlle Planas. Dinámicas no figurativas”, Fundación Banco Mercantil Argentino, abril /mayo, 1971.
- Lauría, Adriana, “Juan Batlle Planas”, en: AAVV. *Catálogo Colección Constantini*, Buenos Aires, América Arte Editores, 2001.
- Leiris, Michel, *Espagne 1934-6*, Galería Simon, Paris, 1936.
- “Lo real y lo Superreal en la pintura de Salvador Dalí”, *Gaceta de Arte*, N 28, julio de 1934.
- Lopez Torres, Domingo, “Psicología del surrealismo”, *Gaceta de Arte*, N13, marzo de 1933, p.51.
- “Aureola y estigma del surrealismo”, *Gaceta de Arte*, N19, septiembre de 1933, p. 73.

- Löwi, Michael, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario.” 2007. <http://es.scribd.com/doc/16331508/Lowy-M-Walter-Benjamin-y-el-surrealismo-2007>
- Maingueneau, Dominique, *Situación de enunciación o Situación de comunicación*, Université Paris XII, 2004.
- Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.
- Maruja Mallo, Buenos Aires, Losada, 1942.
- “Maruja Mallo escenografía”, *Gaceta de Arte*, N 32, marzo de 1935, p.128.
- Mallo, Maruja, “Lo popular en la plástica española (a través de mi obra)” *Sur*, N°43, Buenos Aires, 1938, p.34.
- Masiello, Francine, *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Méndez, Evar, “Doce poetas jóvenes”, *Síntesis*, año I, Buenos Aires, septiembre de 1927.
- Méndez Castiglione, Ruben Daniel, Aldo Pellegrini, *surrealista argentino*, Porto Alegre, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000. (tesis)
- Merlí, Joan, “J. Batlle Planas”, Buenos Aires, galería Bonino, 1951.
- Molina, Enrique, “Juan Batlle Planas permanentemente constituido...”, en: *Batlle Planas*, Buenos Aires, Galería van Riel, 1952.
- Montanya, Luis, “Superrealismo”, *La Gaceta Literaria*, N 28, 15 de febrero de 1928, p. 175.
- Montequín, Ernesto, “Autorretrato con libros”, en: <http://www.villaocampo.org/web/content/acerca-de-la-biblioteca-0>
- Monzón, Hugo y Szpunberg, Alberto, “Antonio Berni y su típica”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 10 de agosto de 1975, p. 2.
- Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Buenos Aires, Santiago Rueda editor, 1948.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Barcelona, Editorial Planeta De Agostini, 1992.
- Ocampo, Victoria, *Cartas a Angélica y otros*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1997.
- Pacheco, Marcelo Eduardo, *Berni: escritos y papeles privados*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999.
- Papini, Giovanni, “Giorgio de Chirico”, en *La Vraie Italia*, I, N° 2, Florencia, marzo de 1919.
- Parente, Angel, *Poesía Surrealista en Español*, París, Editions de la Siréne, 2002.
- Parpagnoli, Hugo, *Batlle Planas*, *Sur*, Buenos Aires, julio-agosto 1958, pp.101-2.
- Pasolini, Ricardo, “Consideraciones sobre intelectuales y prensa antifascista en Buenos Aires y París durante el período de entreguerras”. En: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992008000100005

- Patti, Pedro, “El pintor Berni y su enigma indescifrable”, *Aquí Está*, Buenos Aires, Año XII, N 1120, 10 de febrero de 1947, p9.
- Payró, Julie E., *Juan Batlle Planas*, Buenos Aires, Instituto de Arte Moderno, 1949.
- Pellegrini, Aldo, *Para contribuir a la confusión general*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1965.
- “El movimiento surrealista”, en: *Cursos y Conferencias : Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores*, Buenos Aires, Vol. 37, no. 222 , septiembre de 1950, pp. 297 - 315.
- “El conde de Lautréamont y su obra” (prólogo), en: Lautréamont, Conde de, *Conde de Lautréamont. Obras completas*, Buenos Aires: Argonauta, 1986.
- (prólogo) Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 1992.
- *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Barcelona, Argonauta, 1981.
- *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidós, 1967.
- “La conquista de lo maravilloso”, *Ciclo*, Buenos Aires, N 2, 1949, pp. 51-70.
- *El Surrealismo en Argentina*, Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, Buenos Aires, junio de 1967.
- *Oliverio Girondo. Antología*, Buenos Aires, Argonauta, 1964.
- Pichon Rivière, Marcelo, “El surrealismo argentino: A un año de la muerte de Aldo Pellegrini”, Buenos Aires, *Crisis*, N.13, 1974.
- Poblete Araya, Kira Ines del Rosario, *Trayectoria del surrealismo en las revistas literarias argentinas (Tesis)*, Austin (Texas), University of Texas, 1983.
- Polizzotti, Mark, *Revolución de la mente. La vida de André Breton*, México, Fondo de Cultura Económica. 2009.
- Prieto, Adolfo, *Diccionario Básico de la literatura Argentina*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Proudhon, Pierre Joseph, *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, Buenos Aires, Aguilar, 1980, (título original: “Du principe de l'art et de sa destination sociale”, Paris, Garnier Frères, 1865.
- Rodríguez, Ernesto B., *Juan Batlle Planas*, Buenos Aires, Galería Ursomarzo, 1980.
- Brest, Romero (prólogo), “Batlle Planas”, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1959.
- Rosenberg, Harold, “On the fall of Paris”, *Partisan Review*, núm. 6, diciembre de 1940, pp. 440-448.
- Rossi, Attilio, “Dos surrealistas. J. Planas Casas y J. Batlle Planas”, *Sur*, N32, Buenos Aires, 1937, pp. 96-99.
- “Salvador Dalí”, *La Gaceta Literaria*, N 14, Julio de 1927, p. 85.
- “Salvador Dalí: Realidad y sobrerrealidad”, *La Gaceta Literaria*, N 44, 15 de octubre de 1928.

- Sarlo, Beatriz, “Olvidar a Benjamin”, en: AAVV. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
- Schwartz, Jorge, “Introducción”, en *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Schaeffer, Jean Marie, *Arte, Objetos, Ficción, Cuerpo. Cuatro Ensayos Sobre Estética*, Buenos Aires, Ed.Biblos, 2012.
- Sola, Graciela de, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Speranza, Graciela, “Desarraigados. Avatares del surrealismo en la ficción y el arte latinoamericanos”. En AAVV. *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid, Abad Editores, 2014.
- Steiner, George, “Hablar de Walter Benjamin” en *Los logócratas*, México/Madrid, FCE/Siruela, 2007.
- Svanascini Osvaldo, “Juan Batlle Planas”, en *Panorama de la pintura argentina 2*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti, 1969.
- Sulic, Susana, “Batlle Planas”, en *Pintores argentinos del siglo XX*, Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 1980.
- “Surrealismo y revolución. Obras de Dali y Oscar Dominguez”, *Gaceta de Arte*, N 12, octubre de 1932, p.9
- Varela, Lorenzo, “La Alejandría de Cavafis”, en: *Juan Batlle Planas/Argentina Cultural. Panorama*, Embajada Argentina en Washington, D.C., 1965.
- Walter Benjamin, El Surrealismo*. Casimiro, Madrid, 2013
- Tiedemann, Rolf [prólogo], en Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- Vazquez de Parga, Ana, “¿Maruja Mallo surrealista?”, en *Maruja Mallo*, Madrid, galería Guillermo de Osma y Fundación Cultural Banesto, 1992.
- Vela, Fernando, “El Suprarrealismo”, *Revista de Occidente*, diciembre de 1924, Madrid, pp. 428-434.
- Vitrac, Roger, *Giorgio De Chirico et son ouvre*, Paris, Editions Gallimard, 1927.
- Volta, Sandro, “Marinetti y nuestra generación”, en *Martín Fierro*, Buenos Aires, Año III, N 29-30, junio de 1926.
- Wagner, Peter, “Introducción a la primera parte” (Tradiciones nacionales y surgimiento de las formas transnacionales de conocimiento), en Charle, C., Schriewer, J., y Wagner, P., (comps.), *Redes*

intelectuales transnacionales. Formas de conocimiento académico y búsqueda de identidades culturales, Barcelona, Ediciones Pomares, 2006.

Wechsler, Diana. “Intersección entre arte y política. Obras y textos de Antonio Berni (1929-1935)”, V *Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, 2002.

—”Imágenes para la resistencia. Intersecciones entre arte y política en la encrucijada de la internacional antifascista. Obras y textos de Antonio Berni (1930-1936)”, en: AAVV. *La imagen política*; México, UNAM, 2005.

—“París, Buenos Aires, México, Milán, Madrid... Migraciones, tránsitos y convergencias para un mapa del arte moderno”, en: *Artelogie*, Ehess, París, junio, 2014.

Whitelow, Guillermo, *Obras de Juan Batlle Planas*, Buenos Aires, Ediciones Ruth Benzacar/Banco Mercantil Argentino, 1981.

Zuleta Emilia, *Guillermo de Torre entre España y América*, Mendoza, Ediunc, 1993.