

FACULDADE DE LETRAS

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALDO PELLEGRINI, SURREALISTA ARGENTINO

RUBEN DANIEL MÉNDEZ CASTIGLIONI

Porto Alegre, outubro de 1999

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALDO PELLEGRINI, SURREALISTA ARGENTINO

Ruben Daniel Méndez Castiglioni

Pfa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar
Directora

Fecha de la lectura: 10-01-2000

Institución de depósito:
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, enero de 2000

Esta tesis fue elaborada con la dirección (*orientação*) de la Pfa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar, docente del Curso de *Pós-Graduação em Letras* de la *Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*, del profesor Pf. Dr. Robert Ponge (*co-orientação*), docente del *Programa de Pós-Graduação em Letras* de la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, para los asuntos relacionados con el surrealismo y Aldo Pellegrini, y por el Pf. Dr. Perfecto Cuadrado Fernández (*co-orientador no exterior*), por ocasión de nuestros estudios en España en el año 1997, para los temas relacionados con la vanguardia, el surrealismo y su recepción en España.

AGRADECIMIENTOS

Nos gustaría manifestar nuestro agradecimiento a la profesora Coordinadora del *Curso de Pós Graduação em Letras* de la *Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*, Dra. Regina Zilberman por brindarnos la posibilidad de escribir estas líneas.

Deseamos agradecer a la profesora Dra. Vera Teixeira de Aguiar, nuestra tutora, por su constante atención y dedicación.

Deseamos agradecer muy especialmente al profesor Dr. Robert Ponge, diciendo que, si algún acierto se le puede atribuir a este escrito que realizamos, fue, en gran parte, por su generosa ayuda.

Nuestra gratitud a los profesores de la *Univesitat de les Illes Balears* - España - Dr. Perfecto Cuadrado y Dra. María Payeras, quienes nos acogieron en España y nos brindaron todo su cariño y dedicación.

A los profesores del *Curso de Pós-Graduação em Letras* de la *Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul*, por sus enseñanzas.

A Víctor Chab, por el material de estudio que nos proporcionó.

A Mario Pellegrini, por la entrevista mediante la cual obtuvimos importantes datos sobre la trayectoria de su padre, Aldo Pellegrini.

A los escritores Cristóbal Serra y Eugenio Granell quienes tan amablemente nos recibieron para conversar sobre el surrealismo y los trabajos que realizaron.

A nuestros compañeros del *Setor de Espanhol* de la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, especialmente a la Pfa. Graciela Quijano, y del *Setor de Literatura Brasileira*, al Pf. Dr. Luis Augusto Fischer.

Al Dr. Emmanuel Guigon, del IVAM - Instituto Valenciano de Arte Moderna - por su generosidad y por los contactos que nos proporcionó.

Al grupo de investigación interdisciplinar “*O surrealismo*” (del CNPq), de la ciudad de Porto Alegre, principalmente a Nara Machado y Fernando Freitas Fuão.

A Joise Anaí Corrent por la mecanografía, revisión y por su esfuerzo y dedicación para que todo saliera de la mejor manera posible.

Al Cnpq, por la beca para la realización de los estudios.

Mi agradecimiento a Vera Méndez, siempre presente y siempre imprescindible en todos los trechos del camino.

LOCALES DE INVESTIGACIÓN

La investigación para esta tesis fue realizada con el material disponible en los siguientes lugares :

Biblioteca de la *Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul* (Brasil);

Biblioteca de la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul* (Brasil);

Biblioteca de la Universidad de Buenos Aires (Argentina);

Biblioteca Nacional de Buenos Aires (Argentina);

Biblioteca Nacional (Uruguay);

Biblioteca de la *Universitat de les Illes Balears* (España);

Biblioteca de la Universidad de Barcelona;

Instituto Valenciano de Arte Moderna - IVAM (España);

Biblioteca de la Université de Pau et des Pays de L'Adour (Francia);

Fueron consultadas, además, obras de las bibliotecas particulares de:

Pf. Dr. Robert Ponge

Pf. Dr. Perfecto Cuadrado Fernández

Pfa. Dra. Vera Teixeira de Aguiar

Sr. Victor Chab

Este trabajo está dedicado

a mis niños,

Alessandra y Marcelo.

ÍNDICE

RESUMEN	9
RESUMO	10
INTRODUCCIÓN	11
1 EL SURREALISMO	18
1.1 Aspectos históricos.....	19
1.2 Características que definen el surrealismo.....	29
1.3 El surrealismo considerado históricamente desde una doble perspectiva.....	47
2 LA TRAYECTORIA DE ALDO PELLEGRINI	55
2.1 Contexto literario de Buenos Aires en los años 20.....	55
2.1.1 Creacionismo y ultraísmo.....	57
2.1.2 La revista <i>Martín Fierro</i>	59
2.1.3 Florida vs. Boedo.....	62
2.1.4 La revista <i>Sur</i>	65
2.2 Aldo Pellegrini (1903 - 1973).....	68
2.2.1 Descubrimiento de la poesía y formación del grupo argentino.....	68
2.2.2 De 1928 a 1930 - La revista <i>Qué</i>	72
2.2.3 De 1930 a 1947 - Un silencio poblado de imágenes.....	79
2.2.4 De 1948 a 1950.....	81
2.2.5 La década del 50.....	88
2.2.6 La década del 60.....	100

3 EL ENSAYO DE ALDO PELLEGRINI.....	109
3.1 Para contribuir a la confusión general.....	109
3.1.1 El arte de su época.....	112
3.1.2 El mundo contemporáneo.....	113
3.1.3 Contribución para la destrucción constructora.....	117
3.1.4 El artista: el responsable por la transformación.....	118
3.1.5 El arma secreta del artista: la poesía.....	120
3.1.6 Naturaleza y función de la poesía para Aldo Pellegrini.....	123
3.1.7 Poesía y conocimiento.....	125
3.1.8 Poesía e imágenes.....	130
3.1.9 Los “malditos” y los “falsos poetas”.....	132
3.1.10 El “Ilustre Desconocido”.....	132
3.2 Lo maravilloso.....	136
3.2.1 Orígenes del término.....	136
3.2.2 Lo maravilloso y los surrealistas.....	138
3.2.3 Lo maravilloso y lo fantástico.....	142
3.2.4 Lo maravilloso para Aldo Pellegrini.....	143
3.2.4.1 “La conquista de lo maravilloso”.....	144
3.2.4.2 La “anatomía de lo maravilloso”.....	145
3.2.4.3 Los distintos aspectos relacionados con lo maravilloso.....	150
3.2.4.4 Lo maravilloso y sus diversas expresiones.....	152
4 APROXIMACIONES A LA RECEPCIÓN.....	157
4.1 Los años 20 y 30.....	158
4.2 La manifestación del Partido Comunista Argentino y la polémica Pellegrini x Troiani.....	161
4.3 El ataque de Borges y Bioy Casares.....	166
4.4 El reconocimiento de la labor de Pellegrini.....	168
4.5 Homenajes póstumos.....	171
4.6 Elogios de la crítica.....	171
4.7 Tesis sobre el autor.....	174
4.8 Surrealismo Nuevo Mundo.....	176
CONCLUSIÓN.....	181
BIBLIOGRAFÍA.....	187

ANEXOS.....	200
CURRICULUM VITAE.....	203

RESUMEN

En esta tesis se realiza un estudio de las actividades del argentino Aldo Pellegrini, que se destacó por ser el pionero en la divulgación y organización del surrealismo en Argentina y Latinoamérica, así como también por ser un escritor polígrafo de gran talento: crítico de arte, ensayista, dramaturgo, traductor y un poeta “notable” (el adjetivo es de Octavio Paz). Este trabajo está organizado en cuatro partes. En la primera, se esbozan las características que definen el surrealismo. En la segunda - y después de hacer referencia al contexto literario argentino de los años 20 - se estudia cronológicamente la trayectoria de Pellegrini: el descubrimiento del surrealismo, su papel en la formación y crecimiento del grupo surrealista argentino (lo que incluye la publicación de revistas), su obra literaria (cinco libros de poemas y uno de teatro), sus textos ensayísticos, etc. En la tercera parte, se examina su producción ensayística, en la que se subraya su visión acerca del mundo, del arte de su época, de la poesía, del artista y de lo maravilloso. Y, en la cuarta parte, se aborda la recepción de su labor, tratando de describir el grado de aceptación, considerando las diversas manifestaciones críticas e interpretaciones que se han realizado sobre Aldo Pellegrini en el momento en que aparecieron sus trabajos, y a lo largo de la historia. Se observa que la acogida pasó por etapas claramente

definidas: al inicio, silencio por parte del público y de la crítica; después, reprobación y burla, y, más tarde, reconocimiento de sectores de la intelectualidad y algunos estudios académicos.

RESUMO

Nesta tese se realiza um estudo das atividades do argentino Aldo Pellegrini, que se destacou por ser o pioneiro na divulgação e organização do surrealismo na Argentina e na América Latina, bem como, por ser um escritor polígrafo de grande talento: crítico de arte, ensaísta, dramaturgo, tradutor e um poeta “notável” (o adjetivo é de Octavio Paz). Este trabalho está organizado em quatro partes. Na primeira, se esboçam as características que definem o surrealismo. Na segunda - e após fazer referência ao contexto literário argentino dos anos 20 - se estuda cronologicamente a trajetória de Pellegrini: o descobrimento do surrealismo, seu papel na formação e no crescimento do grupo surrealista argentino (o que inclui a publicação de revistas), sua obra literária (cinco livros de poemas e um de teatro), seus textos ensaísticos, etc. Na terceira parte, se examina sua produção ensaística, na qual se destaca sua visão acerca do mundo, da arte de sua época, da poesia, do artista e do maravilhoso. E, na quarta parte, se aborda a recepção de seu trabalho, tentando descrever seu grau de aceitação, considerando as diversas manifestações críticas e interpretações que se realizaram sobre Aldo Pellegrini no momento em que sua obra veio à luz, e ao longo da história. Se pode observar, que a acolhida passou por etapas bem definidas: no princípio, o silêncio

por parte do público e da crítica; depois, reprovação e deboche, e, mais tarde, reconhecimento de setores da intelectualidade e alguns estudos acadêmicos.

INTRODUCCIÓN

Cuando comenzamos el presente estudio teníamos el objetivo de investigar la recepción del surrealismo en Argentina, considerando que las manifestaciones de y sobre el surrealismo en América han sido muy poco estudiadas¹. Queríamos realizar esta labor analizando las opiniones publicadas en periódicos de gran consumo y en sus suplementos literarios, así como también en revistas especializadas. La intención era la de entender de qué manera se dio esta recepción. Queríamos saber si el surrealismo fue inmediatamente asimilado en el ambiente cultural de Buenos Aires, o si, al contrario, fue ignorado o censurado. El objetivo que teníamos nos conducía a la estética de la recepción, que presupone la participación del lector y la actividad del crítico como factor pertinente al fenómeno literario. Lamentablemente, nos encontramos con dificultades muy grandes, debido al extremadamente difícil acceso al material que pudiese proporcionarnos estas informaciones.

Pensamos, entonces, en ocuparnos de la biografía de Aldo

Pellegrini. Este escritor nació en Rosario, provincia de Santa Fe, en 1903, donde pasó toda su infancia. Estudió medicina en Buenos Aires, pero, su vocación fue la de las letras, del arte y de las polémicas intelectuales. En 1926, fundó el primer grupo surrealista de habla hispana y dos años más tarde, la revista surrealista *Qué*. A partir de ahí, su nombre apareció relacionado a diversas revistas argentinas de cuño surrealista o influenciadas por el surrealismo: *Ciclo* (1948), *A partir de cero* (1952), *Letra y línea* (1953), *Boa* (1958), y *La Rueda* (1967). Colaboró en varias publicaciones identificadas con la renovación estética y, particularmente, en la presentación y orientación de grupos de artistas de vanguardia. Fue uno de los primeros a apoyar las diferentes corrientes artísticas modernas que aparecieron en Argentina, en los años 1940-1960, y se destacó como teórico y orientador de la renovación del arte - podemos recordar su obra *Artistas abstractos argentinos* (1956).

Su obra poética quedó reunida en cinco libros: *El muro secreto* (1949), *La valija de fuego* (1952), *Construcción de la destrucción* (1957), *Distribución del silencio* (1966) y *Escrito para nadie*, que fue publicado después de su fallecimiento (1989). Hoy en día, su poesía es considerada por especialistas una de las más significativas realizaciones de la poética argentina. También publicó la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), considerada por André Breton como el trabajo más completo sobre el tema en cualquier idioma, y la *Antología de la poesía viva de Latinoamérica* (1966), que mostró sus indiscutibles cualidades de crítico. Su *Teatro de la inestable realidad* se remonta al año 1964, y el

ensayo *Para contribuir a la confusión general*, a 1965. Pellegrini presidió la Tercera Bienal de Arte Americana realizada en Córdoba, en 1966, y fue jurado de arte. Además, organizó la importante exposición del surrealismo realizada en el Instituto Di Tella, de Argentina, en el año 1967. De sus traducciones, subrayamos la de las obras completas de Lautréamont (1964), precedida por un importante ensayo, la de los *Manifiestos del surrealismo* de Breton (1965), la de Antonin Artaud, con un estudio previo (1967), así como también la de la obra del poeta alemán Georg Trakl (1972). Como crítico de arte, su labor se completó con *Panorama de la pintura argentina* y con *Nuevas tendencias de la pintura* (1966). Aldo Pellegrini también fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Chile, en 1971. Falleció en 1973.

Pellegrini se destacó por haber sido el pionero en la divulgación de la buena nueva surrealista en Argentina y en América Latina y en la organización del surrealismo argentino. Por ese motivo tuvimos interés en estudiar su biografía. Pero, una vez más, nos encontramos con una gran cantidad de problemas para realizar esta tarea, puesto que es difícil hacer una investigación de esta naturaleza (inclusive viviendo en Argentina) debido a que existe muy poco material a disposición, y mismo si esto no fuese así, se necesitaría más tiempo que el que se dispone para la redacción de una tesis.

Estábamos en una situación en la cual no podíamos estudiar la recepción del surrealismo ni la biografía del autor de manera adecuada. Por eso, pensamos en hacer un estudio sobre la obra de Pellegrini y sus actividades como

surrealista. Esto tendría dos ventajas: retomaría y tangenciaría algunos aspectos de los proyectos iniciales y podría convertirse en un estudio original. Original, porque todavía son raros y limitados los textos (artículos o monografías) que estudian la vida, obra y trayectoria de Aldo Pellegrini. En realidad, salvo algún artículo que otro, solamente contamos, hasta ahora, con el libro de Graciela Sola (1967), que trata de las proyecciones del surrealismo en la literatura argentina, con las tesis de Graciela María Latella (1976), que tiene el mérito de ser la primera sobre el autor y que cita algunos elementos biográficos, analiza algunos ensayos y poemas; con la de Kira Ines del Rosario Poblete-Araya (1983), que estudia las revistas surrealistas argentinas y que aborda algunos aspectos acerca de Aldo Pellegrini, y la de Elisa Vargas (1991), que se dedica al estudio de las artes plásticas y destaca - brevemente - la actuación de Pellegrini.

Con mucho tiempo y esfuerzo, logramos reunir un buen material de fuentes primarias: casi toda la obra del autor y una buena parte de las revistas surrealistas argentinas publicadas, faltando, infelizmente y a pesar de toda dedicación, algún ejemplar (pero esto no afectó cualitativamente la investigación). También conseguimos reunir material de fuentes secundarias: textos sobre el surrealismo, sobre Aldo Pellegrini y sobre el surrealismo argentino y latinoamericano (ver bibliografía que marcamos en el curso del trabajo y al final de éste).

Sin tener la pretensión de ser exhaustivos, inclusive sin querer abarcar todas las dimensiones de la actividad de Aldo Pellegrini (nos vimos, infelizmente, obligados a remitir el estudio de su teatro y su poesía para otros

trabajos), realizamos un escrito que tiene cuatro partes. En la primera parte, se hace una reflexión acerca del surrealismo, en la cual, se intenta entender su teoría, buscando realizar una síntesis de las características que definen el movimiento. En la segunda, iniciamos con una reseña del contexto histórico-literario de Buenos Aires en el momento de fundación, por parte del autor, del primer grupo surrealista hispanoamericano; a continuación, apoyados en los datos que pudimos reunir gracias a entrevistas, libros y revistas, desarrollamos el estudio cronológico de la trayectoria de Aldo Pellegrini. En la tercera parte, nos detenemos en la ensayística de Aldo Pellegrini, analizando su libro *Para contribuir a la confusión general*, y, por otro lado, su original ensayo sobre lo maravilloso, publicado en la revista *Ciclo*, nº 2 (1949). Por fin, en la cuarta parte, nos ocupamos de la acogida de su labor, considerando las diferentes manifestaciones críticas e interpretaciones que pudimos reunir sobre su obra y sus actividades².

Al hacer un trabajo sobre un autor conocido, del cual se han publicado decenas de estudios, existe la posibilidad de caer en reiteraciones, y no dar ninguna contribución, ningún aporte positivo, lo que es evidentemente problemático. Por eso, estudiar un autor poco conocido, y que hasta el momento casi no fue estudiado, como es el caso de Aldo Pellegrini, puede parecer, en ese sentido, más fácil. Pero, en realidad, comprobamos que no es lo que sucede. Nuestra afirmación se basa en la dificultad que encontramos al intentar acceder a documentos: sea porque se extraviaron, porque no son editados o porque tuvieron que ser destruidos. A esto se le debe agregar que hay pocas cosas escritas sobre el

autor (aunque eso está cambiando lentamente), que pudiesen orientarnos o señalar caminos.

Con todo, creemos que el material que logramos conseguir nos proporcionó elementos suficientes para escribir un trabajo original, que es una contribución al conocimiento de la vida cultural de Argentina en el siglo XX. Decimos esto porque tuvimos la suerte de reunir prácticamente toda la producción intelectual del autor y sobre el autor, y aquí debemos agradecer, en primer lugar, al profesor y estudioso del surrealismo, Pf. Dr. Robert Ponge, quien ya estaba realizando investigaciones sobre Pellegrini en el año 1994, y que además de motivarnos en esta tarea, nos cedió su material de investigación, el cual fuimos ampliando con el correr de los años; al Pf. Dr. Perfecto Cuadrado, que también nos cedió su material de investigación y al pintor surrealista argentino Víctor Chab, que nos proporcionó gran parte de las revistas en las que Aldo Pellegrini ejerció sus actividades, que, hoy en día, son rarezas bibliotecográficas.

“Sabido que necesitaba cambiar recurrió al libro más estúpido y fue realmente maravilloso. Agitando levemente las páginas se produce la rápida circulación de los malentendidos.”

Aldo Pellegrini
(*Escrito para nadie*)

1 EL SURREALISMO

Pretendemos en esta parte de nuestro trabajo, elaborar una reflexión que permita aproximarnos a lo que quiere decir la palabra *surrealismo*. Pero, ¿cuál sería la mejor manera de hacerlo? Aldo Pellegrini entiende que, “considerado históricamente”, el surrealismo debe ser visto “desde una doble perspectiva”:

Colocado en el fluir histórico, se constituye en la culminación de un movimiento espiritual con hondas raíces en el pasado. Observado, por otra parte, en el plano total de su época, se lo ve palpar con ella y sentir hondamente los problemas que la aquejan (Pellegrini, 1950:297-298).

Es decir, Pellegrini ve el surrealismo como el heredero del pasado - de un *cierto* pasado - y como una expresión del presente. En realidad, al situar el surrealismo como un *movimiento espiritual*, Pellegrini nos convida a entenderlo de una tercera manera: viendo los trazos que lo precisan, sus características como movimiento intelectual, en suma, definiéndolo. Finalmente, no se puede olvidar una

cuarta manera de aproximarse a un movimiento como el surrealismo: conociendo su historia. Evidentemente, Pellegrini no ignoraba eso, pues realizó un estudio que tituló “Nacimiento y evolución del movimiento surrealista”.

Esas son las cuatro maneras con las que buscaremos aproximarnos al surrealismo. Iniciaremos presentando sus aspectos históricos. En seguida, presentaremos los principales objetivos y características del movimiento. Terminaremos, dando una mirada en el surrealismo desde la *doble perspectiva* a la que se refiere Pellegrini. Por motivos que son evidentes, haremos todo esto apoyándonos de preferencia (pero no únicamente) en los cuatro estudios de Aldo Pellegrini dedicados específicamente a la historia y a la teoría del surrealismoⁱⁱ.

1.1 Aspectos históricos

“La historia del surrealismo presenta apenas un interés de erudición” . El autor de esta frase, Maurice Blanchot (en Courtot, 1999:41), sin duda no despreciaba la erudición, pero con ella parece que quería llamarnos la atención a lo que perfectamente comenta Claude Courtot: “lo que importa es, evidentemente, mucho más el espíritu del surrealismo que la letra y los hechos” (Courtot,1999:41). También quería advertirnos acerca del peligro de la erudición por la erudición, inclusive para el riesgo de lo anecdótico (una de las faces del falso brillante erudito). Pero, ¿cómo evitar atascarse en la erudición, en lo anecdótico, o también presentar una historia panorámica del surrealismo que no sea una simple suma de biografías de André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret y otros? La respuesta

parecería ser, redactando una historia conceptual del movimiento, cosa que no tenemos la audacia de intentar realizar, tomando en cuenta que (a menos que estemos engañados) no existe ningún trabajo de esta naturaleza. Por lo tanto, nos limitaremos a situar el nacimiento y los primeros años del movimiento surrealista. A partir del momento en que alcanza su “edad madura” (si es que así se puede decir), mencionaremos algunos elementos suplementales de la trayectoria histórica del surrealismo y, dejando de lado *la letra y los hechos*, pasaremos inmediatamente al estudio del *espíritu* del movimiento, a su caracterización.ⁱⁱⁱ

En París, a fines de 1918 y comienzos de 1919, al salir de la I Guerra Mundial, a la cual fueron obligados a ir y luchar, tres jóvenes amigos, Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault, decidieron fundar una revista poética. Esta revista se dedicaría a buscar un *espíritu nuevo*, de contornos todavía imprecisos, sin embargo, inspirado por la pasión por la obra y el mensaje de escritores como Arthur Rimbaud, Lautréamont (Isidoro-Lucien Ducasse) y Alfred Jarry; tal espíritu también estaba influenciado por algunas de las directrices enunciadas por el poeta Guillaume Apollinaire (que había fallecido recientemente) en su conferencia de 1917, “El espíritu nuevo y los poetas”. Apollinaire decía que en la poesía y en el arte “la sorpresa es el gran nuevo móvil” y que se debe buscar “una libertad de una opulencia inconcebible” (en Breton, 1987:47). La revista recibió el nombre de *Littérature*, “por antífrase y con un espíritu de burla” (Breton, 1987:49). El primer número salió en marzo de 1919.

En los meses siguientes, Breton y Soupault se entregaron a las

primeras experiencias de escritura automática: “borronear cuartillas, con loable menosprecio por las consecuencias literarias de esta empresa” (Breton, 1992:41). En poco tiempo, esta labor tuvo como resultado un conjunto de textos a los que les dieron el título de *Los campos magnéticos*, que fueron publicados inicialmente en la revista *Littérature*, en los números de octubre a diciembre, y, posteriormente, en un volumen en el año siguiente. Para brindar un homenaje a Guillaume Apollinaire, Breton y Soupault decidieron llamar este modo de expresión de *surrealismo* y, a seguir, de *escritura surrealista* (Breton, 1992:42).

Con la fundación y publicación de *Littérature*, con las primeras experiencias de escritura automática y con la denominación que le fue dada, el surrealismo estaba naciendo y ensayando sus primeros pasos. Con el transcurso del tiempo y con su desarrollo, tendría varias transformaciones.

Desde el inicio de 1919, el trío de *Littérature* estaba en contacto epistolar con el poeta rumano Tristán Tzara. En 1916, en Zurich, éste había participado conjuntamente con Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Richter, Richard Huelsenbeck, Hans Arp y Marcel Janco, de la fundación del movimiento Dadá, y publicaba la revista *Dadá*.

Como se puede observar, fue en Suiza, “quintaesencia del espíritu burgués, y del jardincito racionalista y respetuoso” (Sábato, 1993:78), que surgió y creció la destructiva y nihilista rebelión dadaísta que, contra una sociedad caduca, proclamaba en el *Manifiesto Dadá 1918*: “Hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear” (Tzara, 1994:24).

En los comienzos de 1920, Tzara se instaló en París y se integró al grupo de *Littérature* (que se estaba agrandando, debido a la adhesión de Paul Éluard, Benjamin Péret y otros). Con la bandera de Dadá organizaron espectáculos y manifestaciones, polémicas, escándalos y provocaciones, buscando que el público se exasperase y protestase. La revista *Littérature*, por su parte, le daba cada vez más espacio al dadaísmo, llegando a usar todo el nº 13 (mayo de 1920) a la publicación de *Veintitrés manifiestos del movimiento Dadá*.

Pero, ¿qué fue el dadaísmo? Aldo Pellegrini se refiere a este movimiento como surgido a raíz de la gran crisis espiritual surgida de la I Guerra Mundial y que:

intent[ó] una negación de los valores aceptados hasta el presente utilizando para ello el sistema de lo absurdo. “La inteligencia tiene un porvenir, Dadá no tiene porvenir” decía Soupault, en su período dadaísta.

En realidad Dadá plante[ó] la primacía del instinto sobre la razón y la lucha contra las convenciones, contra los falsos valores. Oponía a lo absurdo del mundo su propia absurdidad; ponía en evidencia la estupidez humana mostrándonos el revés de su aparente seriedad (Pellegrini, 1950:314).

En el terreno literario y artístico, el dadaísmo llegó a cuestionar “la esencia y la razón fundamental de todo arte, afirmando la caducidad esencial de cualquier forma de expresión artística” (Pellegrini, 1981:16). Pellegrini vio que, mismo con tal negativismo, el dadaísmo tuvo el gran mérito de apuntar a una nueva concepción de estética y de arte: “En estas nuevas experiencias estéticas se *partiría*

prácticamente de cero: la única norma aceptada fue la de la libertad total. Se iniciaba así un arte sin cánones” (Pellegrini, 1981:16, subrayado por nosotros).

Sobretudo, dice Aldo Pellegrini, la gran novedad del dadaísmo fue “la creencia de que el arte no tiene función en sí, sino que es un modo de expresión de lo vital en el hombre. Para ellos [los dadaístas] arte y vida formarían una unidad” (1981:16).

Pero el negativismo también tiene sus límites: la negación por la negación, el puro y simple nihilismo. Esos límites se expresaron dentro del grupo *Littérature*. Los desacuerdos se volvieron insoportables y, en 1922, después de cerca de dos años de dadaísmo, se produjo la ruptura definitiva. Apareció posteriormente una nueva serie de *Littérature* en cuyo nº 2 (abril de 1922), Breton manifestó: “Abandonadlo todo. Abandonad Dadá” (Breton, 1995:99). En el nº 4 (septiembre de 1922), agregó: “No se podrá decir que el dadaísmo haya servido para algo que no sea mantenernos en ese estado de disponibilidad perfecta en el que nos hallamos y del que ahora vamos a alejarnos con lucidez hacia lo que nos llama” (Breton, 1995:103).^{iv}

¿Cómo se pueden concebir las relaciones y presencias del surrealismo y del dadaísmo en el grupo *Littérature*? En sus *Conversaciones*, Breton las relaciona de la siguiente manera:

Resulta [...] inexacto y cronológicamente abusivo presentar el surrealismo como un movimiento procedente del dadaísmo o ver en éste el surgimiento de Dadá en un plano constructivo. El

hecho es que [de 1920 a 1922] tanto en *Littérature* como en las revistas dadaístas propiamente dichas, frecuentemente se alternan textos surrealistas y textos Dadá. [...] Dadá y el surrealismo - aun cuando éste último sólo exista en potencia - no pueden concebirse más que correlativamente, como una ola que recubre a otra (Breton, 1987:60).

El estudioso del surrealismo Perfecto Cuadrado parece estar de acuerdo, pero, con humor, formula a su manera:

no vemos en Dadá el adán surrealista que incluso algunos surrealistas reconocen. Los surrealistas no “construyeron” sobre las “ruinas” de Dadá: más bien [...] decidieron desandar en parte lo andado y elegir otro rumbo en busca de espacios habitables oscuramente presentidos (Cuadrado, 1986:341).

Después del rompimiento con Dadá, *Littérature* continuó siendo publicada, y el grupo que se había formado a su alrededor continuó trabajando. Al grupo inicial se sumaron también Roger Vitrac, René Crevel, Georges Limbour, Antonin Artaud, André Masson y Michel Leiris. Ellos, que no querían el espectáculo dadaísta, buscaron otra manera de atacar los fundamentos de la ideología y la cultura burguesas: continuaron practicando la escritura automática, pero también anotando sus sueños y, después, realizando experimentos con el sueño inducido (hipnótico o autohipnótico), siendo Robert Desnos, Benjamin Péret y René Crevel, los que revelaron dones especiales.

En 1924, el grupo (hasta el presente momento sin denominación

desde la ruptura con Dadá) se atribuyó el nombre surrealista y acabó con *Littérature* para fundar el periódico *La Révolution Surréaliste*. En este mismo año se publicaron tres textos programáticos del surrealismo: *Introduction au discours sur le peu de réalité*, de André Breton, *Une vague de rêves*, de Louis Aragon, y el histórico *Manifiesto del surrealismo*, de André Breton, además de la fundación de un Escritorio de Investigaciones Surrealistas. Es decir, según la precisa caracterización del estudioso del surrealismo Robert Ponge, el grupo reunido alrededor de Aragon, Breton y Soupault, “se asume como colectivo surrealista - surrealista en sí y para sí” (Ponge, 1994:14).

En 1925, y bajo la presión de los hechos históricos de entonces (especialmente la traumática participación de Francia en la guerra colonialista de Marruecos), los surrealistas desarrollaron una intensa discusión sobre la importancia o no de una actividad política revolucionaria del surrealismo. La mayoría del grupo vio la necesidad de ir más allá de la rebeldía individual y buscó la manera de ampliarla socialmente, a través de la asociación con otras revistas (*Philosophie*, *Correspondance* y *Clarté*) y adhiriendo individualmente al Partido Comunista, lo que provocó algunas - pocas - defecciones en el grupo.

Con la posición política explícita (a favor del marxismo y del comunismo), acabó la primera etapa del surrealismo, llamada *intuitiva* por Breton (1986:11), surgiendo otro gran período, cuya característica fue que la posición y la actividad política pasaron a hacer parte de manera definitiva de la pauta surrealista. Esta posición fue resumida por Breton de la siguiente manera: “Transformar el

mundo', dijo Marx; 'cambiar la vida', dijo Rimbaud: para nosotros, [los surrealistas], estas dos palabras son apenas una" (Breton, 1972:95).

Una consecuencia significativa de la guiñada política del surrealismo fue el cambio del nombre de la revista del grupo que, en 1930, pasó de *La Révolution Surréaliste* para *Le Surréalisme au service de la Révolution*. Se trataba, en los propios términos de André Breton, de una "concesión importante" (Breton, 1987:147) hecha a la Dirección del Partido Comunista Francés, que no soportaba el título anterior, posiblemente porque pretendía tener el monopolio del uso del término *revolución*. Sin embargo, esta concesión fue en vano, pues las relaciones entre los surrealistas y los dirigentes del Partido Comunista Francés eran difíciles, obstaculizadas por la desconfianza de la cúpula comunista.

Uno de los momentos más problemáticos de la relación entre los surrealistas y el PCF, ocurrió en el año 1935, precisamente en el Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura. Dos días antes de la realización de dicho congreso, Breton abofeteó al delegado soviético, Ehrenburg, porque éste insultó a los surrealistas en uno de sus libros.

La dirección del Partido aprovechó esta situación para crear un clima de malestar general. Después de una apasionada intervención de Crevel en la cual se dirigió a los organizadores del Congreso, estos autorizaron que el texto de Breton fuese leído por Éluard, pero "después de medianoche, cuando ya se comenzaba a vaciar la sala y empezaban a apagar las luces". Como "se ahogaron de modo parecido" las otras declaraciones críticas a la línea política del Congreso, los

surrealistas rompieron definitivamente con el Partido Comunista (Breton, 1987:171).

Se puede decir que los motivos de los surrealistas para la ruptura fueron la imposibilidad de continuar al lado de los comunistas, es decir, la imposibilidad de aceptación del surrealismo por la organización comunista, la oposición surrealista frente al dogmatismo y a la falta de democracia en el Partido Comunista Francés, la reivindicación de los surrealistas del materialismo dialéctico frente al mecanicista, y además, las críticas que los surrealistas le hacían a la situación interna de la URSS y a la evolución política exterior de aquel país. O sea, los surrealistas descubrieron que la Unión Soviética y el movimiento comunista internacional habían sido completa e irremediablemente estalinizados. Esta posición está explícita en las publicaciones de Breton *Du temps que les surréalistes avaient raison* y *Position politique du surréalisme*.^v

Los surrealistas no abandonaron su postura política. Continuaron reivindicando la liberación social del hombre, dejando claro que eso pasaba no solamente por la lucha contra la llamada *esclavitud a sueldo*, pero también por la crítica y denuncia del estalinismo.

La década de 30 (sobretudo en la segunda mitad) fue la de la intensa expansión o difusión internacional del surrealismo y de la multiplicación de las exposiciones surrealistas internacionales. También los surrealistas fueron convidados por la renombrada editora Skira para participar de la bella revista *Minotaure* y, en seguida, a prácticamente dirigirla. Esto marcaba uno de los primeros pasos de la institución literaria y artística en el sentido de reconocer el surrealismo

como un legítimo movimiento intelectual y cultural. También se debe señalar la importancia de las sucesivas exposiciones internacionales del surrealismo realizadas en Praga (1935), Tenerife (1935), Londres (1936) y París (1938).

Vino la Segunda Guerra, con el duro rol, por un lado, de sufrimientos, persecuciones y, por otro lado, de exilios para aquellos que pudieron escapar de la dictadura de los nazis y de sus testaferros. Fue un período marcado por las dispersiones, incomunicaciones. Sin embargo, las actividades surrealistas continuaron en Europa y se impulsaron en América, donde se exiliaron André Breton, Benjamin Péret, Max Ernst, Eugenio Granell y muchos otros.^{vi}

Al contrario de lo que profetizaban aquellos que, a cada cinco años, anunciaban la inevitable muerte del surrealismo, no se configuró el ocaso del movimiento al final de la Segunda Guerra. Lo que ocurrió fue el surgimiento de una nueva generación de jóvenes que, junto con los más antiguos, dio continuidad a la actividad surrealista tanto en Francia (exposiciones internacionales en 1947, 1959 y 1965; revistas *Néon*, *Médium*, *La Brèche*, *L'Archibras*, *Le Surréalisme, même*, *Bief*), como en otros países (el folleto de la exposición internacional de 1947, en París, informa que grupos surrealistas se formaron en 18 países), desarrollando el proceso de internacionalización del surrealismo que ya estaba en curso acelerado en los años 30. Breton falleció en 1966. Tres años después, en 1969, el surrealista francés Jean Schuster publicó *El cuarto canto*, manifiesto de autodisolución del grupo parisiense. La medida recibió el repudio de varios miembros del grupo (siendo calificada de traición, liquidación) y el apoyo de otros ("se había vuelto necesario

disolver el grupo y renunciar a la denominación *surrealismo*, abandonar la *letra* para, del *espíritu*, salvar lo que aún podía salvarse”, comenta Courtot [1999:50]). Aquí no vamos a analizar y juzgar los argumentos de cada posición, apenas señalar que, sea individualmente, sea en núcleos mayores o menores, con la publicación de periódicos o no, casi todos (salvo raras excepciones) intentaron darle continuidad a la aventura surrealista, que continúa atrayendo jóvenes a cada generación. Esto se comprende porque las reivindicaciones surrealistas, lejos de ser cosas del pasado, continúan a la orden del día. Pero, ¿cuáles son? ¿Qué caracteriza los fines, los objetivos del surrealismo? Explicar esto es la tarea de la parte siguiente.

1.2 Características que definen el surrealismo⁶

Aldo Pellegrini (1950:298) dijo en una de sus conferencias que la comprensión del movimiento surrealista es de las más difíciles porque no existe un cuerpo unitario de doctrina, y que mismo los manifiestos de Breton sirven apenas como punto de partida y deben completarse con las inúmeras actividades de los desiguales integrantes del grupo. Mismo así, buscaremos trazar los “límites no [las] fronteras del surrealismo”, según la expresión de Breton (1979:13).

En agosto de 1920, André Breton usó el término *surrealismo* por primera vez en un artículo. Con él, denominaba las creaciones espontáneas en el lenguaje producidas por el inconsciente (particularmente en la escritura automática)⁷.

En 1924, el mismo término fue retomado por Breton y sus amigos,

pero esta vez para denominar la actividad general de un grupo de jóvenes que acababan de abrir un escritorio de investigaciones surrealistas y que tenían por fin una revolución surrealista. Hubo, en el intervalo, una innegable ampliación del área semántica del término que, de ahí en adelante, pasó a la posteridad siendo identificado con el grupo - el movimiento - fundado por Aragon, Breton, Éluard, Péret, Soupault y otros. Intentemos, ahora, entender qué es lo que abarca esta designación.

Antes de más nada, se debe señalar que Aldo Pellegrini juzgó que era necesario iniciar una de sus conferencias con la siguiente advertencia: “En primer término hay que destacar claramente que el surrealismo no es un mero movimiento literario o estético” (Pellegrini, 1950:299). No se trata de un invento de Pellegrini, pero de una de las posiciones fundamentales del grupo que, según Pellegrini también informó en otra conferencia, se negaba “a ser considerado una escuela literaria y artística” (Pellegrini, 1951:641). En efecto, se puede, por ejemplo, leer en la *Declaración [colectiva] del 27 de enero de 1925*:

1º) Nosotros nada tenemos que ver con la literatura. Pero somos, en caso necesario, muy capaces de servirnos de ella lo mismo que todos.

2º) El surrealismo no es un mecanismo de expresión nuevo o más fácil, ni tampoco una metafísica de la poesía (Pierre, 1980:34).

Otras afirmaciones en el mismo sentido pueden ser encontradas con

la firma de Aragon, Breton, Péret y otros⁸. Inclusive, en su discurso de apertura del coloquio *Surrealismo Nuevo Mundo*, realizado en Buenos Aires en 1992, el poeta surrealista argentino Enrique Molina subrayó que el surrealismo “no es un movimiento estético como el impresionismo o el cubismo y, en el plan literario, el simbolismo, el futurismo y el ultraísmo, o tantas otras escuelas de vanguardia” (Molina,1999:23-24).

¿Si el surrealismo no es una escuela o movimiento literario y artístico, entonces qué es? Pellegrini responde que es un “movimiento espiritual”, o, en otros términos, un “estado de espíritu”, o, aún, una “ideología”, un “método de vida”, una “concepción del mundo” (Pellegrini, 1950:297-299). En la misma línea de pensamiento, Molina presenta el surrealismo como “una concepción total del hombre y de sus relaciones con el universo” (Molina, 1999:24). Breton no decía nada diferente cuando - además de hablar de “un estado de espíritu” - se refería al surrealismo como un “modo de pensar”, una “manera de ver y de sentir”, una “actitud poética, social, filosófica” (en Ponge, 1994:336).

¿Qué caracteriza este *estado de espíritu*? Aldo Pellegrini responde:

[...] el surrealismo aparece como un intento de búsqueda de los valores esenciales y permanentes del hombre, a través de todas las contingencias, y de exacta ubicación de esos valores en el plano social del presente.

Precisando aun más, el surrealismo está ubicado en la corriente del hombre que se busca a sí mismo, que indaga su sentido, que descubre en la hondura del hombre lo universal, que ha pensado al hombre como microcosmos (Pellegrini, 1950:298).

Esta declaración, que se puede reconocer como justa y correcta, parece ser un poco indeterminada. En el artículo de 1951, Aldo Pellegrini se encarga él mismo de precisarla para explicar los objetivos y móviles del surrealismo. Tuvo la buena idea de partir de la frase escrita en la cubierta del primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*: “Es necesario llegar a una nueva declaración de los derechos del hombre” (en Pellegrini, 1951:643). De esta sentencia, Aldo Pellegrini concluye, correctamente, que “la preocupación fundamental del surrealismo, la razón por la cual se negaba a aparecer como una pura escuela literaria o estética”, es que el surrealismo se propone a *la tarea ambiciosa de liberar al hombre* (Pellegrini, 1951: 643-644). Inclusive la *Declaración del 27 de enero de 1925* - citada hace poco - dejaba explícito en su punto número dos que el surrealismo “es un medio de total liberación del espíritu y de todo lo que pueda parecésele” (Pierre, 1980:34).

Pero, ¿cómo se consigue esta liberación? André Breton respondió a esta pregunta definiendo el “pacto surrealista” como compuesto de tres tareas: “ayudar, en toda la medida de lo posible a la liberación social del hombre, trabajar sin cesar para la desincrustación *integral* de las costumbres, rehacer el entendimiento humano” (Breton, 1979:105, subrayado por Breton).

Ya vimos que el surrealismo cuenta con la acción política para realizar el primer objetivo. Pero, ¿y los otros dos? En *Arcano 17*, Breton dio una respuesta concisa y clara: “La revuelta, y solamente la revuelta es creadora de luz, y esta luz no puede tomar sino tres caminos: la poesía, la libertad y el amor” (Breton,

1965:121).

Es decir, en primer lugar, el surrealismo es una revuelta, el *disconformismo absoluto* (Breton, 1992:69, subrayado por Breton), el estar contra las convenciones, las prohibiciones y toda la dimensión opresiva de la sociedad vigente.

Esa revuelta busca la libertad en todo y en todos los momentos: “Lo único que todavía me exalta es la palabra libertad”, dijo Breton (1992:20). O como tan bien lo sintetizó el surrealista Jean Schuster: “En la galaxia surrealista, la idea de libertad tal vez sea la única estrella fija” (Schuster, 1991:31).

Si el surrealismo habla de libertad, es porque siente concretamente su ausencia y/o los frenos impuestos a su expresión. En el terreno político y social, el surrealismo “denunci[a] y combat[e] todas las opresiones en las cuales se apoya el sistema social tal como funciona [...] en el mundo entero” (Schuster, 1991:32).

Pero, el surrealismo juzga que la terrible realidad de la opresión política y social no puede hacer olvidar que existen otras formas, mas sutiles y astutas, directas e indirectas de cercenar la libertad, por ejemplo, a través de los modos de pensar y de expresarse. Jean Schuster explica con claridad absoluta:

[...] el hombre no es solamente un objeto social. Un sistema de pensamiento mucho más que milenar sirve de infraestructura para su dominación. De esta manera el racionalismo ahoga la voz poética, promulgando la superioridad de lo consciente sobre lo inconsciente, del lenguaje utilitario sobre el lenguaje lírico, del acto con un objetivo del acto sin interés, de la lógica formal sobre la magia. Es así que el realismo reduce la percepción del mundo a una representación lineal o plana de la cual se excluye, de manera deliberada, la dimensión simbólica.

El autor continúa así:

El surrealismo afirmó categóricamente que el combate contra las diferentes figuras de opresión social era inseparable de una acción continúa contra el racionalismo y el realismo, sin darle prioridad, a no ser táctica o circunstancial, a una de esas formas de lucha sobre la otra. Esa idea está en el cerne de la exigencia surrealista (Schuster, 1991:32).

Uno de los valores esenciales para encontrar la libertad, para luchar por ella, para cambiar la vida, es el amor. Pellegrini explica:

El amor es para los surrealistas la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida, aquella en que la función de vivir adquiere todo su sentido. Ellos ven en el amor la unión de lo físico (la vida inmediata) con lo metafísico: es al mismo tiempo cumplimiento y trascendencia. De este modo se establece una fusión entre el concepto romántico del amor sublime y el erotismo (Pellegrini, 1981:20).

Lo que, para nosotros, no necesita comentarios.

Otro camino para alcanzar la libertad es la poesía, y Aldo Pellegrini explica el motivo:

Afirmando el principio de libertad, toda poesía - como dice René Crevel - incluye un espíritu de revuelta, pues ella incita a romper las cadenas que atan al ser a la roca convencional. Con igual claridad, Breton y Éluard, en sus "Notas sobre la poesía", afirman que "el lirismo es el desenvolvimiento de una protesta" (Pellegrini, 1981:19).

O sea, la poesía es la protesta que convida a protestar y excita el deseo de libertad porque, por ser la portadora de lo maravilloso - al cual haremos referencia más adelante - de la belleza, revela la realidad de una perspectiva diferente. De esta manera, la poesía se muestra diferente de la triste realidad, oponiéndose a la misma y llamando al ser humano a luchar contra ella, a rebelarse.

Una de las principales armas de la poesía, como espíritu de revuelta, es el humor, que constituye uno de los valores fundamentales del surrealismo. Aldo Pellegrini supo sintetizar su análisis del humor en pocas líneas que merecen ser reproducidas casi por extenso:

El humor representa la protesta contra el orden convencional. Es la manifestación más neta del disconformismo. Revela la máxima acción corrosiva del espíritu sobre la máscara de un mundo artificioso, hipócrita y convencional, a la que desintegra y anula. Frente al humor se resquebrajan normas y principios que parecían inconvencionales, poniendo en evidencia el sistema de falsos valores que nos rige. El humor actúa sobre la seguridad del espectador conmoviendo todos sus fundamentos. En su categoría extrema, el "humor negro" adquiere aspectos de ferocidad y crudeza inigualables.

De todos los valores - manifiesta Breton - el humor es el que revela un ascenso constante. Es, sin lugar a dudas, la característica más específica de la sensibilidad moderna. Se alimenta de todas las formas de lo arbitrario y de lo absurdo, y puede decirse que en una u otra forma no hay texto poético auténticamente surrealista que no lo contenga (Pellegrini, 1981, 27-28).

Por otro lado, para el surrealismo la poesía no es apenas revuelta, sino también, un medio de conocimiento del hombre:

[...] la poesía no es para los surrealistas un elemento decorativo, o la búsqueda de una abstracta belleza pura: es un lenguaje del hombre como esencia, es el lenguaje de lo inexpresable en el hombre, es conocimiento al mismo tiempo que manifestación vital, es el verbo en su calidad de sonda lanzada hacia lo más profundo del hombre (Pellegrini, 1981:17).

Sobre el tipo de conocimiento del hombre que la poesía puede ofrecer, Pellegrini advierte: “La poesía no es explicación de lo que se pasa en el hombre, es parte viviente del hombre que se desprende para hacerse objetiva y concreta, es algo que trasciende de los límites del hombre como individuo” (Pellegrini, 1981:18). O, dicho de otra manera:

El canto es objetivación del deseo, del amor, del gozo de vivir, del odio, de la cólera, de la desesperación, de la angustia del destino y de la muerte; todo lo que en el vivir es apasionado y ardiente, la poesía lo convierte en vivencia que se objetiva, en objeto tan palpitante y ardiente como la vida misma (Pellegrini, 1981:18).

La pregunta que surge es ¿cómo hacer para que la poesía quede libre de todo lo que es anecdótico y contingente para que se vuelva, cada vez más, *vivencia que se objetiva, parte viviente del hombre que se desprende para hacerse objetiva y concreta* (Pellegrini, 1981:18)? Es en ese punto que se trata de recuperar los poderes poéticos ancestrales que fueron perdidos. Esencialmente, la imaginación debe “reconquistar sus derechos”, o sea, en las palabras de Breton:

Si las profundidades de nuestro espíritu cobijan fuerzas sorprendentes, capaces de acrecentar las que existen en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, hay un justificado interés en captarlas primero para someterlas después, si conviene, al uso de la razón (Breton, 1992:27).

Con esta citación se comprende fácilmente el interés de los surrealistas por el psicoanálisis; éste revela lo que yace en *las profundidades de nuestro espíritu*: el inmenso, oscuro y todavía inexplorado continente del subconsciente. El psicoanálisis también permite identificar el “motor” (el término es de Pellegrini) que mueve al ser humano: el deseo, en el que es posible “resumir todo el secreto de lo humano” (Pellegrini, 1951:645).

A esta altura surge una pregunta clave: ¿de qué manera se alcanzan *las profundidades de nuestro espíritu* y como se exploran? André Breton relató detalladamente como descubrió accidentalmente la escritura automática y como, junto con Philippe Soupault, se entregó a las primeras experiencias de escribir sistemáticamente el *idioma surrealista*. No nos parece inútil reproducir aquí:

Ocurrió una noche, que al empezar a dormirme, percibí claramente articulada, de modo tal que resultaba imposible cambiar una palabra, pero carente del sonido peculiar a cualquier voz, una frase asaz singular, que me llegaba sin tener relación con los acontecimientos que, por confesión de mi conciencia, me ocupaban en ese momento. Era una frase insistente, una frase que me atrevería a decir: *llamaba* a la ventana. Yo la capté inmediatamente, y me disponía a pasar a otra cosa, cuando su carácter orgánico me retuvo. Realmente esa frase me desconcertaba; desgraciadamente no la he conservado con precisión hasta hoy; era algo así como: “Hay

un hombre cortado en dos por la ventana”. Y no podía haber confusión, ya que iba acompañada de la débil representación visual de un hombre que caminaba, cortado en la mitad de su altura por una ventana perpendicular al eje de su cuerpo.

Breton continúa su relato:

Se trataba sin duda del simple efecto de enderezamiento en el espacio de la figura de un hombre asomado a una ventana. Pero habiendo la ventana acompañado al hombre en su desplazamiento, me di cuenta de que me encontraba frente a una imagen bastante extraña, y repentinamente me dominó la idea de incorporarla a mi material de construcción poética. No bien habíale acordado este merecimiento cuando se presentó una retahíla de frases que me pasmaron en igual medida, dejándome una impresión tal de gratuidad que se me apareció como ilusorio el dominio que hasta entonces había tenido sobre mí mismo, y no pensé más que en poner término a la interminable querrela desarrollada en mi interior.

Breton recordó cuando trabajaba con pacientes en los que ensayaba las teorías de Freud y nos dice:

[...] decidí obtener de mí mismo lo que se busca obtener de ellos, es decir, un monólogo de elocución lo más rápido posible, sobre el cual el espíritu crítico del sujeto no pudiera dirigir ningún juicio; que no estuviera trabado por ninguna reticencia ulterior; que constituyera, en fin, lo más exactamente posible, un *pensamiento parlante*. Me había parecido siempre - y también ahora me parece - (la forma como había entrado en contacto con la frase del hombre cortado lo atestiguaba) que la velocidad del pensamiento no es superior a la de la palabra, de modo que no supera fatalmente ni a la lengua, ni siquiera a la pluma que escribe.

Fue así que junto con Soupault se puso a:

[...] borrar cuartillas, con loable menosprecio por las consecuencias literarias de esta empresa. La facilidad de realización hizo el resto. Al cabo del primero día nos leímos unas cincuenta páginas obtenidas con dicho procedimiento, y nos pusimos a comparar los resultados. En general, había una notable analogía entre los textos de Soupault y los míos: se notaban los mismos vicios de construcción, los mismos decaimientos, pero también en todos la ilusión de una facundia extraordinaria, una emoción desbordante, una considerable selección de imágenes de tal calidad como no hubiésemos sido capaces de preparar igual ni una sola en mucho tiempo, un acento pintoresco muy peculiar y, aquí y allá, algunas frases agudamente burlescas. La única diferencia entre los textos de ambos me pareció que estribaba en lo distinto de nuestros temperamentos (menos estático el de Soupault) y - si me permite una ligera crítica - en que cometió el error de colocar en la cabecera de algunas páginas - sin duda por espíritu de mistificación - ciertas palabras a guisa de títulos. Tengo que hacerle justicia, en cambio, por haberse opuesto tenazmente al menor retoque, a la más mínima corrección, cuando algún pasaje me parecía poco logrado. En esto tuvo la más completa razón, ya que resulta, en verdad, muy difícil estimar en su justo valor los diversos elementos presentes, y puede asegurarse que es imposible hacerlo en una primera lectura.

El resultado de esta experiencia llevó a Breton a afirmar:

Para quien escriba, al principio esos elementos le resultarán *tan extraños como a cualquier otro*, y naturalmente sentirá desconfianza. Desde un punto de vista poético se recomiendan sobretodo por un grado muy alto de *inmediata absurdidad*, que cede lugar, después de un examen más profundo, a cuanto hay de más legítimo y admisible en el mundo, o sea la divulgación de cierto número de propiedades y hechos no menos objetivos, en suma, que cualesquiera otros (1992:38-43, subrayado por Breton).

Breton da la información de que a la “nueva forma de expresión pura” que acababan de descubrir y practicar (Breton, 1992: 42-43), Soupault y él decidieron llamarla *surrealismo* (o *idioma* o *escritura surrealista*), como manera de homenajear su amigo y consejero recién fallecido, Guillaume Apollinaire, que había inventado el término. Aunque, debemos decir, Apollinaire lo había usado apenas una vez para denominar el arte de los años diez, que él también llamaba *orfismo* - por lo tanto en un sentido diferente de aquel que le atribuyeron los surrealistas. Entre los años 1920 y 1924, el término *surrealismo* tendrá un proceso de ampliación semántica, cosa que ya vimos y sobre la cual no precisamos volver.

Posteriormente los surrealistas descubrieron otras técnicas: los relatos de sueños y el sueño inducido (hipnótico o autohipnótico)⁹. Como Breton señaló, lo que emparentaba a las tres técnicas era que ellas posibilitaban un medio de “alcanzar y explorar” aquello que se acostumbra llamar “segundos estados” (Breton, 1987:79). Pero, sin duda, ni el automatismo ni los relatos de sueños ni el sueño inducido constituyen un fin en sí mismos. No solamente porque algunos surrealistas no tenían la costumbre de recurrir al automatismo (René Magritte y Paul Éluard, por ejemplo), sin embargo y sobretodo porque el surrealismo no puede ser definido por sus técnicas o procedimientos, pero sí en relación a determinados objetivos:

[...] alcanzar las tierras del deseo, que todo, en nuestro tiempo, conspira para ocultar, y recorrerlas en todos los sentidos hasta que revelen el secreto para *cambiar la vida* (Breton, en Ponge,

1991:24, subrayado por Breton).

Además, para explorar e iluminar el hombre, los surrealistas también recurrieron al azar, o mejor dicho, al azar objetivo, definido por Breton como “la manera de manifestación de la necesidad exterior que abre camino en el inconsciente humano” (Breton, 1976:31).

Aldo Pellegrini estuvo de acuerdo con la definición de Breton, manifestando que el azar objetivo es “el punto de coincidencia entre el curso aparentemente autónomo de nuestra vida espiritual y el curso aparentemente autónomo del mundo exterior”. También diciendo que el azar objetivo nos da a conocer “coincidencias imposibles de explicar” de manera lógica, pero que “parecen materializar deseos inconscientes”, y que, mismo rodeándonos permanentemente, solamente se revela cuando “el espíritu está alerta” (Pellegrini, 1951:657).

La manera preferida de los surrealistas de desafiar, de provocar el azar, es por medio de los juegos. Desde el inicio, el grupo surrealista siempre le dio mucha importancia a los juegos. Fue el juego llamado “notas escolares” uno de los primeros a aparecer: cada participante le atribuye una nota (de + 20 hasta - 20) a cada nombre de una lista de personalidades que figuraron en diversas áreas (desde la historia y política hasta el arte o la ciencia). Pero, rápidamente, los surrealistas pensaron en combinar juegos y azar, o sea, en recurrir a actividades lúdicas para hacer aparecer el azar. Uno de los juegos más conocidos es el llamado *cadáver exquisito*, que es un viejo entretenimiento de salón: cada participante (de dos a cinco

o seis) escribe un trozo de frase sin saber que fue lo que el anterior escribió, ni lo que escribirá el siguiente. El juego se pasó a llamar de la manera mencionada debido a la primera frase obtenida con cinco participantes: *el cadáver - exquisito - beberá - el vino - nuevo*. También existe una variación gráfica (plástica) del juego.

Otro juego es aquel llamado “las preguntas y las respuestas”, en que un participante hace su pregunta sin saber cual es la respuesta que el otro le da, y viceversa. Veamos algunos resultados extremadamente convincentes de la poderosa eficacia y contenido poético de este juego:

- ¿Qué es el día?
- Una mujer que se baña al anochecer.

- ¿Qué es el amor físico?
- Es la mitad del placer.

(En Rebouças, 1986:51).

El “cadáver exquisito”, “las preguntas y las respuestas”, “uno en el otro” son los llamados juegos poéticos; las “notas escolares” o “¿tú abres?” son los llamados juegos ideológicos (Courtot, 1999:48).

Los surrealistas también juegan con la manipulación de textos literarios y con la desarticulación y rearticulación de poemas, dice Cuadrado (1992:481), ejemplificando con el autor surrealista portugués Mário Cesariny, que relata el procedimiento que realiza (o realizaría) con un soneto de Luis de Góngora. Cesariny explica las operaciones y mutaciones lingüísticas:

(1973-1976. Peter Foster Marra inicia vertiendo para el inglés, sin recurrir al diccionario, por el sistema de kabala, o paranoia fonética, el soneto de Góngora. Mário Cesariny, por el sistema siguiente, pone en portugués el traslado de P.F. Marra. Arnost Budik vierte para checoslovaco la traducción de Mário Cesariny, John Lyle pasa para neerlandés la traducción de Arnost Budik. J.F. Aranda pone en español la versión de Lauren Vanscrevel. Jean-Clarence Lambert pone en francés la versión de J.F. Aranda, mientras Pierre Dhainaut versa, “en estilo antiguo”, la traducción portuguesa de M.C., y Kent Smith traduce nuevamente para el inglés la versión neerlandesa de Laurence Vanscrevel). (Cesariny, 1980:221 nota 186 en Cuadrado, 1992:483).

Otro ejemplo de recreación poética surrealista aparece en una carta enviada a Cesariny por Alexandre O’Neill y Antônio Domingues, que muestra la transformación de una *quadra* portuguesa. Esta carta fue “rescatada” por Perfecto Cuadrado en sus investigaciones sobre el surrealismo portugués:

“À entrada da Borralha
logo à casa primeira
hei-de colher uma rosa
sem pôr as mãos na roseira

Primeira Fase: destruição do sentido lógico desta *quadra*:

Pá bemprata na pupalha
togo pá bala crimeita
lei-se doer uma gosa
bem flor lás mãos na toleira

Segunda Fase: construção do novo sentido logo a partir do ‘estado’ anterior:

Estava, em prata, sobre a palha
E outro na gala caseira
Nua, a doer, gosa a lei
A flor das mãos na poeira.

Seguem-se mais variantes que não interessa ao caso citar.”

(Cesariny en Cuadrado, 1996:46)

Estas actividades, estos juegos, reivindican el principio del placer y destruyen lo que Cuadrado llama “omnipotencia del autor”, en beneficio del grupo (Cuadrado, 1980 a :46).

A esta altura del trabajo, posiblemente haya llegado la hora de dejar más claros ciertos aspectos y acabar con algunas equivocaciones. Por ejemplo, aquellos que no son especialistas, muy a menudo ven el surrealismo como una corriente que exalta y predica lo irracional, interesándose apenas por el delirio y la locura y/o por lo que es absurdo o esotérico (en el sentido vulgar y despreciativo de estas dos palabras). Cuando hay buena voluntad, el surrealismo es clasificado como una poética del inconsciente, que se coloca en contra de todo lo que es consciente.

La verdad es que el surrealismo le adjudica un gran valor a la imaginación, y por otro lado, como vimos, busca recurrir a las fuerzas internas, a la realidad interna, librándola de todas las prohibiciones, comenzando por la autocensura. Es por eso que aparecen las interpretaciones equivocadas sobre el surrealismo. Como dice correctamente Aldo Pellegrini, la imaginación, para los surrealistas, es una facultad para la cual “tienen igual validez los mundos de lo imaginario y de lo real” y para la cual, “ambos mundos [imaginario y real] se entrecruzan y confunden” (Pellegrini, 1981:23).

Aldo Pellegrini también aclara que debe ser evitado “el término equivocado irracional”, substituyéndolo por *no-racional* (Pellegrini, 1981:22). Sobre el posicionamiento de los surrealistas con relación a los temas consciente/inconsciente y racional/no-racional, el surrealista Jean Schuster brinda una explicación que aclara y que parece definitiva, la cual puede ser sintetizada en el rechazo surrealista de “privilegiar ciertas funciones del espíritu en favor de otras”. Schuster ejemplifica de esta manera:

[...] cuando se dice que el surrealismo está contra la razón, se comete un error: está en contra de la razón que pretende ser la única facultad (o, en el mejor de los casos, la facultad que, en última instancia, decide) apta a resolver todos los problemas que se le presentan al hombre. Al contrario, el surrealismo está a favor de la razón que “juega” dialécticamente con la pasión o con la desrazón, que sabe dejar pasar una u otra; está a favor de la razón que pierde el juicio frente al amor y que es, tal vez, lo que Apollinaire llamaba “razón ardiente”.

De la misma manera:

[...] el surrealismo no está, como pretenden, contra lo consciente, lo que no significa absolutamente nada, pero sí contra lo dogmático que lo instituye como instancia superior del psiquismo. Finalmente, no está contra lo real pero contra el realismo, que de lo real, no nos da sino una imagen falsa, representaciones lineales sin relieve, de las cuales están excluidos lo imaginario y lo simbólico que, sin embargo están contenidos en lo real (Schuster, 1988:7).

A partir de esta lúcida explicación, que, con gran simplicidad muestra

como hay en el surrealismo una dialéctica racional/no-racional, consciente/no-consciente, real/imaginario, real/simbólico, se vuelve más fácil entender porqué y cómo el *Segundo manifiesto* (1929) pudo atribuirle al surrealismo el objetivo esencial de buscar determinar y alcanzar:

[el] punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería en vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto (Breton, 1992:84).

Aldo Pellegrini hace un comentario de este trecho de manera tan clara y original, que es menester transcribirlo aquí:

Lo realmente fundamental en la concepción surrealista es la idea de una síntesis dialéctica total: la síntesis entre lo subjetivo y lo objetivo, es decir entre el mundo real y el mundo del espíritu. Por este camino llegan al principio de la unidad esencial del cosmos.

De este principio monista fundamental deducen inmediatamente que no existen barreras entre la realidad y el sueño, entre lo real y lo imaginario, entre lo consciente y lo inconsciente, entre la poesía y la vida (Pellegrini, 1950:300).

Esa *síntesis dialéctica total* que se propuso hacer el surrealismo, deja confundidas a muchas personas que lo ven a la ligera, surgiendo así las conocidas equivocaciones.

Vamos a finalizar aquí este breve escrito sobre las *características que definen al surrealismo*, pero antes nos parece conveniente sintetizar lo que,

esencialmente, buscamos ayudar al lector a comprender. En este sentido, se puede ver el surrealismo, según Ponge, como un proyecto colectivo y revolucionario de existencia, cuyas bases pueden ser rastreadas en la inconformidad y en la práctica de la poesía, entendida como una conducta inédita y particular en la manera de pensar, sentir y vivir.¹⁰ Con la sensibilidad e inteligencia que marcan sus escritos críticos, el ensayista y poeta portugués Adolfo Casais Monteiro (que pasó parte de su vida y murió en Brasil) nos permite entender mejor cuales fueron las características particulares de ese proyecto de existencia:

[...] el surrealismo es [...] una doctrina de vida. Todavía no se hablaba de *engagement*, y ya el surrealismo representaba, contra la literatura, no digo oficial, porque tal cosa no existe en Francia, pero digo la acatada por las opiniones “respetables”, la negación del espíritu literario. El surrealismo es [...] una especie de orden franciscana del arte y de la literatura (ni le faltaron las excomuniones, de las que fue fértil casi desde el comienzo), en la cual se entraba repudiando, no solamente cualquier forma de profesionalización literaria, pero también, y fundamentalmente, todos los principios de organización social vigente (Monteiro, 1965:82).

Nos gustaría incluir otro trecho de Adolfo Casais Monteiro:

Pues el surrealismo no es otra cosa [...] que un método de vida. Lo que le debemos al surrealismo es que puso realmente a funcionar la poesía fuera del libro de los poetas. Tal vez se pueda argumentar contra esto que, al mismo tiempo, apareció su ineficacia, pues el mundo no se volvió surrealista. Esto, en realidad, es así: pero es la paradoja inherente a toda la intervención del arte en la vida. [...] El surrealismo como doctrina fue derrotado, pero está ahí todo el arte y la literatura

posterior revelando su marca indeleble; está ahí, sobretodo, el lugar que la poesía conquistó en la vida del hombre, la consciencia de que en ella se da la más auténtica fusión entre lo real y lo imaginario, entre lo visible y lo invisible, entre lo racional y lo irracional (Monteiro, 1965:91).

Y, finalmente:

Lo dramático del surrealismo es eso mismo: que lo absoluto de la poesía, de la libertad y del amor no sea, todavía, una afirmación del espíritu sin traducción en la vida del hombre. Pero también es cierto que, por primera vez, se hizo una revolución en la literatura, no para renovar, pero sí para transformar el propio hombre (Monteiro, 1965:93).

Lo que también puede ser dicho de forma resumida: el surrealismo aboga por el mundo con una revuelta política y poética o, como dice Jacqueline Chénieux-Gendron, es “un posible que siempre está mordiendo el imposible” (Chénieux-Gendron,1989:24).

Habiendo terminado aquí este breve panorama de los objetivos y valores fundamentales del proyecto surrealista, podemos volver ahora a los dos últimos puntos de esta síntesis, mirando el surrealismo desde aquella *doble perspectiva* a la que se refería Pellegrini en el inicio de su artículo de 1950.

1.3 El surrealismo considerado históricamente desde una doble perspectiva

Como vimos anteriormente, Aldo Pellegrini hace referencia a una

doble perspectiva desde la cual se puede investigar el surrealismo. Para el autor, en su artículo de 1950, el surrealismo es, en la primera perspectiva, la culminación de un movimiento espiritual enraizado en el pasado (Pellegrini, 1950:297). Podemos entender el surrealismo, entonces, como heredero del pasado, pero no de *todo* el pasado y sí de un pasado en el cual se reconoce.

Ahora bien, ¿quiénes son aquellos que exaltan los valores considerados fundamentales por el surrealismo, es decir, quiénes son sus precursores? Es imposible hacer una lista completa sin pecar por exceso y olvido, podemos sí, dar una rápida idea, intentando organizarlos partiendo de los temas y valores fundamentales del surrealismo.

La libertad surrealista, dice Pellegrini, “se debe entender en un sentido muy amplio: libertad de la tiranía de la razón, de la tiranía de las opiniones corrientes, de las normas morales” (1951:652), una libertad que actúa en pro de la realización del ser humano. Es la libertad expuesta por el francés André Gide al afirmar la liberación del hombre de todo prejuicio moral.

Otros precursores de la idea de libertad surrealista, definida por Schuster como “la única estrella fija” del movimiento, (Schuster, 1991:31), son el inglés John Locke, en lo que se refiere al entendimiento humano, el francés Montesquieu, por la crítica a la ausencia de división de poderes en las monarquías absolutas, y el alemán Emmanuel Kant, con su crítica y teoría del conocimiento.

Los surrealistas construyen su concepción del hombre con los pilares de la libertad y también del amor. Benjamin Péret hizo referencia a la filiación

que une el amor *cortés* medieval al amor apasionado del romanticismo, y otros han hecho referencia al amor loco o amor sublime. El amor de los surrealistas continúa la tradición platónica y romántica, pero también está relacionado con las teorías ocultistas. Es, además, un deseo permanentemente perseguido, a la manera del marqués de Sade, un amor que busca librarse de la reprobación interior, es decir, que sigue la orientación freudiana, y que no quiere caer en la censura social, apoyándose en la crítica de Karl Marx a la familia tradicional.

La poesía surrealista es un acto de expresión del deseo (fuente motora de lo maravilloso) y es un hecho tan auténtico como el amor, dice Pellegrini (1951:646). Cuadrado nos auxilia en la búsqueda de los precursores de la poesía surrealista:

La profunda corriente subterránea de renovación poética que arranca de los románticos alemanes (con la incrustación de la "actitud lírica" de Nerval y el cósmico rechazo de un cierto Víctor Hugo), pasa por los grandes maestros del simbolismo francés (con la salvedad del "exceso de literatura" que malogra en parte la profunda "révolte" baudelairiana), y desemboca en la rebelión organizada y extrema de las primeras vanguardias (Cuadrado, 1986:359).

Federico Novalis debe ser subrayado, puesto que representa "el punto más alto del romanticismo", y su definición de lo romántico, también según Pellegrini, se encaja perfectamente en el surrealismo:

Quando doy a las cosas comunes su sentido augusto,

a las realidades ordinarias un aspecto misterioso, a los objetos conocidos la realidad de lo desconocido, a los entes finitos un reflejo de lo infinito, yo los romantizo (Novalis en Pellegrini, 1950:307).

Pellegrini también pone de relieve la actividad de Nerval, para quien “no había ninguna diferencia entre la vigilia y el sueño” y el trabajo de Petrus Borel, “que representa la tendencia al frenesí y al furor” (Pellegrini, 1950:308). Pero, el autor argentino aclara que, como el romanticismo quería la fuga de la realidad y, al contrario, el surrealismo “tiende a fundir dos estados en uno, sueño y acción”, éste no puede ser considerado “*simplemente* como un neorromanticismo” (Pellegrini, 1950:308, subrayado por nosotros). En este mismo sentido, con relación al romanticismo, Breton dijo, en su *Segundo manifiesto*, que los surrealistas aceptan ser considerados como su “cola, *pero una cola muy prensil*” (Breton, 1992:116, subrayado por Breton).

El poeta simbolista francés Stéphane Mallarmé, se aproxima a los surrealistas por el uso de la imaginación, pero se aleja “por su frío desdén por la vida, por su apartamiento del mundo” (Pellegrini, 1950:309). Otros poetas como Saint-Pol-Roux, Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy, también contribuyeron para la teoría poética surrealista. Ya el caso de Isidore Ducasse, conocido como el conde de Lautréamont, es muy diferente. De él, que quería “la poesía hecha por todos”, y que en su *Cantos de Maldoror*, escribió la conocida frase “Bello como el encuentro fortuito en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”, Breton dijo:

A los ojos de algunos poetas de hoy, los *Chants de Maldoror* y *Poésies* brillan con un resplandor incomparable; son la expresión de una revelación total que parece ir más allá de las posibilidades humanas. Cuanto tiene de específico toda la vida moderna se encuentra repentinamente sublimado. [...] Todo lo más audaz que, durante siglos, se piense y se emprenda, ha encontrado aquí una formulación anticipada en su ley mágica. El verbo, no ya el estilo, sufre con Lautréamont una crisis fundamental, marca *un recommienzo*. Acabaron los límites en los cuales las palabras podían relacionarse con las palabras, las cosas con las cosas. Un principio de mutación perpetua se ha apoderado tanto de objetos como de ideas, y tiende a su liberación total, lo que implica la del hombre. (Breton, 1997: 151-152)

También para Pellegrini, la figura de este poeta merece todos los elogios posibles, llegando a decir que “la imaginación libre, el furor, el sarcasmo, el lirismo, todo llevado a la máxima exaltación, hacen de los *Cantos de Maldoror* una de las máximas obras del espíritu del hombre” (Pellegrini, 1950:309).

Con relación al humor “poético, desmistificador y desmixtificador, propio del dandismo absoluto” (Cuadrado, 1986:361), podemos decir que fue apreciado por Breton en autores como el boxeador, escritor y vendedor ambulante Arthur Cravan, en Alfred Jarry, autor de *Ubú rey* y teórico de la patafísica, que hizo de este género de humor, un fenómeno de agresividad frente a lo falso y convencional (Pellegrini, 1950:309) y en Jacques Vaché. Este último, preconizando un total escepticismo, influenció mucho a André Breton debido a su teoría del *umor* (sin *h*) como “un sentido [...] de la inutilidad teatral [...] de todo” (en Ponge, 1994:71). Otro antecedente importante es Jonathan Swift, al que Pellegrini (1950:309) le

agrega Jean Paul Richter.

Desde el punto de vista filosófico, se destaca en el pensamiento surrealista la presencia de Hegel, de quien los surrealistas adoptaron el concepto de humor objetivo y el método dialéctico, buscando la superación de las contradicciones aparentes. Sobre este tema, Aldo Pellegrini observa que “en la concepción surrealista el universo aparece como unidad de contrarios, pero en un sentido dialéctico, es decir, móvil, tendiendo siempre a una síntesis emergente en la cual se renueva el proceso de contradicción”. Y que “la ley dialéctica domina toda la naturaleza, tanto el mundo objetivo como el subjetivo, los que en realidad sólo constituyen los extremos opuestos de la misma unidad” (Pellegrini, 1951:650).

Por fin, de Karl Marx, los surrealistas también adoptan la idea del “pensamiento acto”. Aldo Pellegrini explica:

Los surrealistas fueron profundamente hechizados por la idea de que el pensamiento conoce a la realidad por la acción, al mismo tiempo que puede actuar sobre esta realidad, modificándola. Este principio enunciado por Marx en la *Tesis sobre Feuerbach*, fue adoptado por los surrealistas (Pellegrini, 1951:650).

Después de ubicar el surrealismo en *el fluir histórico*, viéndolo como *la culminación de un movimiento espiritual enraizado en el pasado* (Pellegrini, 1950:297), veámoslo desde la segunda perspectiva a la que se refiere Pellegrini: observándolo “en el plano total de su época”, viéndolo “palpitar con ella y sentir hondamente los problemas que la aquejan” (Pellegrini, 1950:297-298). Son pocos

los estudiosos que se dedican a esta cuestión (en general, casi todos muestran apenas la filiación dadaísmo/surrealismo), y los pocos que se dedican a este tema, inclusive el propio Aldo Pellegrini, lo hacen de un modo extremadamente breve. Por lo tanto buscaremos ahora responder a la pregunta: ¿en qué medida el surrealismo es un producto de su época?

En su artículo, Aldo Pellegrini comienza con la naturaleza capitalista y centrada industrial de las primeras décadas del siglo veinte para, recurriendo a los análisis del filósofo alemán Karl Jaspers, mostrar como el “inmenso aparato” de la civilización industrial - caracterizado por la estandarización y la deshumanización en un grado avanzado - “aplasta el individuo, elimina el gozo de vivir, crea la angustia moderna”:

Las conquistas de la técnica, el dominio del hombre sobre la naturaleza paradójicamente se vuelven contra el hombre. El círculo de privilegiados se hace cada vez más reducido, la tiranía del dinero es mayor, la lucha por la simple subsistencia adquiere caracteres dramáticos, la incertidumbre por el porvenir es la obsesión angustiosa de todo hombre (Pellegrini, 1950:302-303).

Como reacción a tal situación, se crea, en ciertos sectores de la intelectualidad, el sentimiento de que “sólo el retorno a nosotros mismos [...] puede salvarnos”. El surrealismo en parte resultaría, por lo tanto, de esas ganas de “inmersión en la profundidad de la propia persona” (Pellegrini, 1950:303) y de su

exploración.

En la misma época, gracias a los adelantos científicos (destrucción, por parte de Albert Einstein, del punto de vista tradicional de los conceptos de espacio y tiempo, unificación por parte de la física moderna de los conceptos de materia y energía y limitación del concepto de causalidad), la idea tradicional de realidad entró en crisis (Pellegrini, 1950:303-304), así como también, pero por otros caminos, en el campo del arte y de las letras, los conceptos de realismo, es decir, el dominio absoluto de la *mimesis* (o sea, el objetivo de representación fiel, verdadero o, por lo menos, verosemejante de la realidad).

Por otro lado, tanto las filosofías biocéntricas de Nietzsche y Klages como la filosofía de la intuición de Bergson, ponían en tela de juicio el racionalismo dominante (Pellegrini, 1950:304), que es más adecuado llamarlo racionalismo positivista o cerrado.

Por fin, no se puede olvidar que en aquel periodo Freud elaboró y formuló las partes esenciales de sus teorías, revelando la existencia de un continente sumergido en el ser humano: el subconsciente (Pellegrini, 1950:304).

En síntesis, producto de una época en que el concepto de realidad es enjuiciado por la ciencia, el surrealismo debe ser visto como una reacción contra la deshumanización de la sociedad moderna - industrial y capitalista - y contra el racionalismo positivista (cerrado), como una voluntad de volver a descubrir al ser humano, dándole valor a los poderes de intuición y creación, y como un esfuerzo de explorar el subconsciente. Desde el punto de vista literario y artístico, el contexto

está marcado por dudas acerca del canon cuyo fundamento estaba en el ideal de representación (o mimesis).

Sin duda, no se puede olvidar que el surrealismo también es una insurrección contra una sociedad que fue capaz del exterminio de la Primera Guerra Mundial - punto que fue subrayado por varios estudiosos.

*

Concluimos aquí nuestro trabajo de aproximación al ideario surrealista. Vamos a pasar ahora, a la trayectoria de Aldo Pellegrini, pionero del surrealismo en Argentina y América Latina.

2 LA TRAYECTORIA DE ALDO PELLEGRINI

2.1 Contexto literario de Buenos Aires en los años 20^{vii}

Con la llegada paulatina, en las primeras décadas del siglo XX, de los libros, revistas y publicaciones representativas de los movimientos de vanguardia, los intelectuales de Buenos Aires comenzaron a enterarse sobre las experiencias estéticas que, en ese instante, revolucionaban Europa en el campo de las artes y las letras.

Hacemos alusión a la intelectualidad porteña porque, en general, cuando se habla de la literatura hecha en Argentina en las primeras décadas del siglo, se hace mención a esta ciudad, ya que por su situación geográfica privilegiada, se convirtió en un importante punto de contacto con el resto del mundo y especialmente con Europa, pasando a ser el centro de referencia para el resto del país.

En efecto, el puerto de Buenos Aires tuvo, para Argentina, desde su fundación, desarrolló un papel muy importante como centro de embarque y desembarque. Inclusive la red ferroviaria de la nación fue organizada en su entorno,

lo que ayudó a la capital a crear la hegemonía. Como la economía argentina dependía de las exportaciones, y la falta de industrialización llevaba el país a importar los principales productos, Buenos Aires pasó a desarrollarse mucho más rápidamente que otras provincias.

En el Puerto de Buenos Aires desembarcaban las novedades del viejo continente, e influenciaban tanto, que el *viaje a Europa* pasó a ser muy importante cuando se quería cultura y refinamiento. Los hijos de las familias con más recursos económicos, pasaron a completar sus estudios en la Sorbonne o Heidelberg, y los modelos europeos eran seguidos en la moda, en la arquitectura y en el arte.

Los propios artistas e intelectuales también consideraron conveniente mantener vínculos con Europa. Estas ligaciones mostraron su influencia en el desarrollo de la urbe. La arquitectura y sus estilos, juntamente con el material de construcción, fueron importados y aún se puede ver, en el Barrio Norte, por ejemplo, construcciones de aquella época.

2.1.1 Creacionismo y ultraísmo

En la literatura, el medio argentino también pedía un tránsito a una renovación que permitiese dejar para atrás ciertas formas y costumbres verbales.

Según la crítica literaria Beatriz Sarlo, los escritores reaccionaron frente al “rubenismo de princesas y cisnes”, que a los pocos se fue retirando (1969:9).

En los primeros años del siglo, la obra de Rubén Darío, perteneciente al llamado modernismo^{viii}, se presentaba, ante los jóvenes de América del Sur y de España, como un coloso difícil de enfrentar. La pregunta del período era: ¿cómo ser distinto a Rubén Darío, cómo salvarse de su influjo, cómo superarlo, cómo hacer algo diferente y de valía? Los poetas de la época cultivaban el anti-modernismo, es decir, el anti-rubendarismo, mientras que el escritor chileno Vicente Huidobro erigía el creacionismo, cuya acta de fundación leyó en el Ateneo Hispano de Buenos Aires, en junio de 1916. En ésta, manifestaba que una obra de arte “es una realidad cósmica que el artista añade a la Naturaleza y que debe tener, como los astros, una atmósfera propia, una fuerza centrípeta y otra centrífuga. Fuerzas que le dan un perfecto equilibrio y la rechazan fuera del centro productor” (en Undurraga, 1967:37). La doctrina de Huidobro proclamaba la total autonomía del poema e influenció a muchos poetas argentinos de la época.

Durante los años de la guerra, el escritor argentino Jorge Luis Borges vivió en Suiza y visitó España. Cuando regresó a Buenos Aires, en 1921, presentó el movimiento ultraísta español como programa en su país (cosa que, según Meneses, años más tarde trataría de hacer olvidar, conjuntamente con sus poemas de exaltación a la Revolución Rusa [Meneses, 1978:26]).

La introducción del ultraísmo fue, según Videla, decisiva para la ulterior orientación de la poesía argentina (1963:143). Detengámonos en este

movimiento. Según decía Borges en la revista española *Grecia*, en el año 1920:

El ultraísmo es la expresión recién redimida del transformismo en la literatura. Esa floración brusca de metáforas que en muchas obras creacionistas abruma a los profanos, se justifica así plenamente y representa el esfuerzo del poeta para expresar la milenaria juventud de la vida que, como él, se devora, surge y renace, en cada segundo (Borges en Undurraga, 1967:89).

El ultraísmo también fue una reacción contra el modernismo, una voluntad de renovación y un querer ir *más allá*, como su nombre lo indica. Sus cuatro puntos principales salieron publicados en la revista española *Nosotros*, y estos eran:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia. Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida (en Poblete-Araya, 1983:5).

En esa misma época, Borges, conjuntamente con Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan y Francisco Piñas, lanzó la revista mural *Prisma*, de la cual se pegotearon dos números. En 1922, apareció la revista congénere de *Prisma*, titulada *Proa*. Ya en 1924, junto con Pablo Rojas Paz, Ricardo Güiraldes y

Brandán Caraffa, Borges llevó adelante la empresa de la segunda época de *Proa*. Y, en este mismo año, reapareció la revista *Martín Fierro* (cuya primera época era de 1919), la cual también contó con su colaboración.

2.1.2 La revista *Martín Fierro*

Esta revista tuvo como principal animador a Evar Méndez (Evaristo González), que era admirador de Rubén Darío. Según Córdova Iturburu (poeta que vivió esos años), alrededor de Evar Méndez en torno de 1924, se agrupaban:

[...] los poetas y escritores jóvenes -los mayores no contaban más allá de veinticuatro o veinticinco años- que hacían en ese momento sus primeras armas en las letras. *Martín Fierro* asumió la responsabilidad de aventar en nuestro medio los resabios retardatorios y de insuflar en las venas de nuestras artes la sangre joven de las corrientes estéticas renovadoras. Se empezó a hablar en el periódico de la poesía de Apollinaire y de sus seguidores; en arte de constructivismo, de cubismo, de futurismo, de Cézanne, de Picasso; en arquitectura de Le Corbusier, en música de Stravinsky y de Schonberg. Los movimientos de vanguardia, las escuelas renovadoras [...] se convirtieron en motivo de estudio, de asimilación de sus enseñanzas (Iturburu, 1978:41-42).

Después del nº 17, gobernó la revista un cuerpo directivo del que hicieron parte Oliverio Girondo, Evar Méndez, Eduardo Bullrich, Alberto Prebisch y Sergio Piñero. Este comité se disolvió a fines de 1926, y Evar Méndez volvió a dirigir, solo, la revista hasta la última publicación, en 1927.

Martín Fierro fue una apertura hacia Europa y tuvo como bandera la renovación de las posiciones literarias. Sus colaboradores provinieron de otras publicaciones y tendencias de la época, y la revista pasó a representar la unión de todos los esfuerzos aislados, motivo por el cual no se la puede someter, en un principio, a un denominador común.

Conforme el crítico Carlos Mastronardi, el ultraísmo y el creacionismo se alternaron en *Martín Fierro*, pero hubieron muchas inclinaciones estéticas en la revista antes de que se resolviese en un tono más homogéneo:

El pasado inmediato, pongamos por caso, deja oír su voz en la revista, honrosamente representada por los versos de Santiago Ganduglia, Carlos Grünberg, Pedro Herreros, Francisco López Merino, José Pedroni, Rega Molina, Córdova Iturburu, César Tiempo, etc. La aventura temeraria y la disidencia ferviente se manifiestan en los poemas de Gironde, Borges, Keller Sarmiento, González Lanuza, Macedonio Fernández, Alberto Hidalgo, Leopoldo Marechal y otros poetas que se esfuerzan, digamos así, por no tener antepasados (Mastronardi, s/f:3).

Aún, según Mastronardi, la tónica del martinfierrismo fue “una compleja unidad donde cab[ían] los atributos del declinante modernismo y los de un presente que se complac[ía] en las más insólitas experiencias”, hasta que, “en alguna medida, los herederos de Lugones se ren[ovaron] y los adeptos a las escuelas más recientes refrena[ron] sus demasías, hijas de un feliz arrojo” (Mastronardi, s/f:3).

Por lo dicho hasta aquí, se entiende que, aunque llamada *Martín Fierro*, la revista no fue consecuencia de la literatura gauchesca, que no fue

influenciada por el autor del *Martín Fierro*, José Hernández, ni quiso promover un retorno a las formas vernáculas del siglo pasado.

Mientras aparecían los números de esta revista, los estudiantes argentinos pedían la Reforma Universitaria, y, por otro lado, el *fox-trot*, el *one-step*, conjuntamente con Greta Garbo, deleitaban a las masas. En esta época, los tangos se oían en los cafés, que pululaban en la urbe y ya no eran como los finiseculares, de espíritu criollo, sino que reflejaban el proceso de inmigración. En el nº 20 de *Martín Fierro*, el escritor Sergio Piñero exclamaba que la música había cambiado totalmente: “a la energía cadenciosa de Argañaraz, [los tangos] *El clavo*, *El choclo*, sucedió la clownesca sensualidad de *El irresistible*, *Una noche de garufa*, *El apache argentino*”. Esto, para caer fatalmente, según el escritor, en “la roseola del tema conventillero, la ‘percanta’ que perdió la donceller, el ‘bacán’ triste y cornudo: *Ivette*, *Mi noche triste*, *Milonguita*, *Mano a mano* y mil más que no recuerdo” (Piñero en Romano, 1984:189-190).

Había, en Buenos Aires, un clima favorable a las innovaciones, a los cambios de costumbres, a las modas. Los automóviles aumentaban, las mujeres participaban de actividades que antes les estaban vedadas, los porteños se aficionaban a la radiotelefonía, al cinematógrafo, a los magazines ilustrados... (Romano, 1984:178-179).

En materia de política, había sido electo para el cargo de la Presidencia de la República, en el año 1922, el señor Marcelo T. de Alvear, quien hasta entonces estaba radicado y viviendo en París... El período de su gobierno fue

estable, pero menoscabó la combatividad del activismo obrero, lo que posibilitó la marcha atrás en relación a beneficios sociales, acordados por el primer gobierno de Hipólito Yrigoyen (1916-1922). Existía ocupación plena y los precios eran adecuados al nivel de vida proletario y de las clases medias, mientras que la alta clase agrícola-ganadera aumentaba su riqueza y bienestar.

2.1.3 Florida vs. Boedo

En esta época, los militares argentinos apenas desfilaban y las guerrillas eran estéticas, como bien dice Mastronardi (s/f:5). Según el escritor Roberto Mariani (en Schwartz, 1995:512), fue el director de *Martín Fierro*, Evar Méndez, quien, con “un criterio demasiado pueril y simplista”, dividió a la intelectualidad argentina en dos partes: una, perteneciente a la calle Florida, cerca de dónde la revista *Martín Fierro* tenía su sede y que era la cuna del refinamiento y de la elegancia, y, la otra, perteneciente a la calle Boedo, situada en una zona obrera de Buenos Aires, cuyo principal órgano de difusión era la revista *Los pensadores*.

Cuando fue interrogado sobre esta división, Borges dijo que “era una broma” que se hizo porque Ernesto Palacios argumentaba que en Francia había grupos literarios y que en Argentina, “para no ser menos”, se debía hacer lo mismo. Borges agregó que en los días de hoy “hay profesores universitarios que estudian eso en serio” (en Barone, 1996:13-14).

Se sabe con seguridad, que un escritor de novelas realistas como Enrique Amorin, que pertenecía al grupo de Boedo, iba al café Richmond de la calle Florida, y que escritores identificados con el pueblo, como Roberto Arlt y Roberto Mariani, frecuentaban la oficina de *Martín Fierro*. Otro que iba a la revista con su gorra proletaria era Antonio Vallejo.

Según Ernesto Sábato, la “nueva Argentina”, inmigratoria e industrial, por un lado tenía escritores como Ricardo Güiraldes, que, por haber vivido en Europa, tenía la cultura de un bachiller parisiense, y Victoria Ocampo, que escribía en francés y debía ser traducida porque había sido criada por gobernantas francesas. Por otro lado, tenía escritores “plebeyos”, hijos de inmigrantes, como Roberto Arlt, con vocación por la literatura revolucionaria, ya que provenían de países con una fuerte tradición anarquista y socialista. Los hijos de los inmigrantes obreros o artesanos sintieron la influencia de Mijaíl Bakunin, de Karl Marx y de Pedro Kropotkin, y no de las páginas de Marcel Proust o de Henry James, que eran los preferidos de los jóvenes de la clase superior (Sábato, 1993:197-198). Según el propio Sábato, posteriormente surgieron algunos escritores que buscaron una nueva síntesis, en la cual él mismo se incluye.

Las escuelas se constituyen de manera compleja y casi siempre polémica, pudiendo expresar su época de manera directa o inversa, dice Sábato (1976:60). Por eso, al mismo tiempo en que aparece una literatura que expresa la crisis (Boedo), también surge una literatura lúdica (Florida), que es su expresión inversa, y que muchas veces es practicada por espíritus temerosos. Este pudo ser el

caso de la diferencia entre Florida/Boedo. Pero las cosas no son tan simples, porque debemos considerar el proceso social que, de una manera u otra, influye en el arte; el proceso artístico, que tiene su dinámica propia (cansancio de escuelas, agotamiento de formas) y que provoca cambios en la creación artística por su propia naturaleza; y, por último, una dialéctica de la contemporaneidad entre esos dos procesos, lo que explica la participación de algunos escritores de aquel tiempo en los dos grupos (Sábato, 1976:62). No podemos entender este fenómeno en términos puramente estéticos o formales.

Antes de 1930, es decir, antes de la época de la llamada crisis universal, no se puede hablar de bandos antagónicos cuando nos referimos a Florida y Boedo, según Mastronardi. Para este autor, se deben tener en cuenta el tono y las costumbres de la época, y así se puede imaginar el carácter de esta disputa casi festiva, con intercambios y comprensiones recíprocas, época en la cual Roberto Mariani, un “socialista revolucionario”, se refería a *Martín Fierro* como “europeizante”, desde la misma *Martín Fierro*, donde seguía colaborando, aunque se colocase en franca oposición (Mastronardi, s/f:17).

Siguiendo con Mastronardi, algún tiempo después de haberse extinguido *Martín Fierro*, se podría concluir que quienes militaban bajo sus banderas eran izquierdistas en estética y conservadores en política, mientras que los del grupo de Boedo eran izquierdistas en el plano social y conservadores en estética (Mastronardi, s/f:15-16).

En la revista *Martín Fierro*, poblada, en el comienzo, por escritores

respetuosos de la métrica, se abrieron las puertas al verso libre, se disgregaron las antiguas estructuras del poema y tanto poetas como escritores vieron a la rima como una cosa innecesaria. Evidentemente, con el martinfierrismo surgió una nueva manera de considerar la literatura en Buenos Aires. Hay que reconocer que en el ambiente literario argentino, gracias al esfuerzo de *Martín Fierro*, se pasó a prestar más atención a lo que ocurría en Europa. La consigna era la de Echeverría: “tener un ojo en la inteligencia europea y otro clavado en las entrañas de la patria” (Mastronardi, s/f:11). Lo argentino y lo foráneo eran apreciados de la misma manera, y en algunos sectores se despertó el interés por revistas como *La Nouvelle Revue Française*, por ejemplo.

Como se puede apreciar en el *Manifiesto*, publicado en la revista de mayo de 1924, los martinfierristas “frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos”, sintieron la necesidad de definirse y de llamar a cuantos fuesen capaces de percibir que se hallaban “en presencia de una nueva sensibilidad y de una nueva comprensión”, que los llevaría a descubrir “panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión” (Sarlo, 1969:26) .

De esta manera, la empresa de *Martín Fierro* propagó libertades hasta el momento prohibidas y despertó el ansia de renovación en jóvenes que también se atrevieron a osar, viendo en el ambiente ultramarino posibles soluciones para sus inquietudes. La carencia de solemnidad ante la literatura y su ávida receptividad de las nuevas tendencias europeas, hicieron de *Martín Fierro* una

publicación fundamental. Esta revista, hecha por “hombres felices”, como ellos mismos se llamaron, acabó en noviembre de 1927. Según la crítica Beatriz Sarlo, el escritor Evar Méndez vio que no era posible soportar las tensiones y el riesgo de un compromiso político, por eso la revista acabó antes de su cansancio (Sarlo, 1969:12).

2.1.4 La revista *Sur*

El grupo *Martín Fierro* se volvió a reunir después de 1930, cuando apareció la revista *Sur*, la cual preparó una nueva generación. En efecto, en 1929, el hispanista norteamericano Wado Frank llegó a Buenos Aires invitado por la Facultad de Filosofía y Letras para dar una serie de conferencias. De las conversaciones entre éste y Eduardo Mallea, traductor de las conferencias, nació la idea de fundar una revista que hiciera conocer a los jóvenes escritores argentinos, difundiera la obra de los escritores extranjeros y se preocupara, ante todo, por la calidad de los textos. No había en Argentina ninguna revista que cumpliera esa triple función desde el fin de *Martín Fierro*.

El propósito de Frank y Mallea no era fácil de realizar debido a la crisis económica. Por ese motivo, pensaron en recurrir a Victoria Ocampo, escritora argentina perteneciente a la clase alta y con condiciones de financiar este proyecto. Ocampo se interesó y reunió un grupo de amigos suyos en lo que luego sería el “comité de colaboración” de *Sur*, y que entonces estaba dividido en un “consejo

extranjero” y un “consejo de redacción”. Formaban parte del consejo extranjero el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el mexicano Alfonso Reyes, el italiano Leo Ferrero, el francés Drieu la Rochelle, el español Ortega y Gasset, el uruguayo-francés Jules Supervielle, el suizo Ernest Ansermet y Wado Frank. El consejo de redacción estaba integrado por Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Eduardo Bullrich, Alfredo González Garaño, María Rosa Olivieri, Eduardo Mallea, y Guillermo de Torre. Estos dos últimos, junto con Ocampo, hacían la revista, que apareció en 1931.

La publicación, que sobresalió en la época, fue considerada como gran difusora cultural, habiendo publicado a importantes autores argentinos, entre los cuales podemos citar Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Conrado Nalé Roxlo, Silvina Ocampo, Vicente Barbieri, José Bianco, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares, Alberto Girri y Alejandra Pizarnik.

Al contexto que nos referimos se le debe agregar una gran cantidad de revistas y folletines de diferentes orientaciones^{ix} (que fueron surgiendo a medida que entraron en el país las nuevas ideas provenientes de Europa), y una serie de obras de diferentes estilos^x. Fue en esta coyuntura que surgió el grupo surrealista argentino, que tuvo como líder a Aldo Pellegrini. Quienes se volcaron por el surrealismo no se unieron a ninguna de las revistas mencionadas, fueron independientes, pero, por pertenecer a la misma época, existe entre ellos y sus contemporáneos un inevitable nexo histórico.

Veamos, ahora, cuál fue la trayectoria del pionero del surrealismo,

Aldo Pellegrini, de qué manera se dio la fundación del primer grupo surrealista de Latinoamérica y algunas de sus características.

2.2 Aldo Pellegrini (1903 - 1973)^{xi}

Aldo Pellegrini nació en Rosario, Provincia de Santa Fe, República Argentina, en diciembre del año 1903, en el seno de una familia de humildes inmigrantes italianos con una tradición en luchas políticas. Fue uno de los tres hijos de Benedicta Carena y José Pellegrini, que fue líder anarquista, lo que debe haber influenciado a su hijo.

Sabemos que sus primeros estudios los cursó en la ciudad en que nació, pero, lamentablemente, no tenemos ningún dato sobre su infancia y adolescencia. Y sabemos también, que se trasladó a Buenos Aires para cursar la Facultad de Medicina, lo que se puede deducir que ocurrió alrededor de 1921-1922.

2.2.1 Descubrimiento del surrealismo y formación del grupo argentino

¿Cuándo Pellegrini descubrió la poesía y se encantó por ella? ¿Durante su adolescencia en secundaria (que es lo más probable) o solamente cuando entró en la Universidad? No se sabe, al igual que no se sabe cuales fueron sus primeras preferencias poéticas. Podemos suponer que, de la misma manera que los de su generación, la gran referencia poética que lo conmovió - después de sus tanteos iniciales - fue la poesía modernista, dominada por la figura del poeta Rubén Darío (1867-1916) y, por supuesto, por sus expresiones argentinas. A partir de ahí,

Aldo Pellegrini debe haber buscado una nueva poesía, que estuviese en sintonía con los ritmos y características de los tiempos modernos, con los experimentos que se estaban realizando en Europa y en la propia América Latina, y con las ansias de su generación.

Lo que se sabe es que durante sus años de estudiante, por lo menos a partir de 1923 o 1924, tuvo acceso a la revista francesa *Littérature*, por medio de la cual se enteró de la existencia de André Breton y de sus compañeros (Baciu, 1979:17). Se sabe, también, que conoció las obras de Alfred Jarry (a quien “admiraba” [Pellegrini en Baciu, 1979:17]) y de Guillaume Apollinaire (de quien se “interesaba especialmente” [Pellegrini en Sola, 1967:111]), que compartió sus conocimientos, informaciones y gusto poético con algunos de sus compañeros de estudio de la Facultad de Medicina, y que, del punto de vista literario, él y sus amigos, de la literatura argentina, “sólo estimaba[n] a Oliverio Gironde y a Macedonio Fernández” (Pellegrini en Sola, 1967:111), muy probablemente porque se sentían atraídos por el humor y por el sentido del absurdo, presentes en la obra de estos dos escritores, que, si se quiere, anticipaban, de alguna manera, el surrealismo.

Como se puede ver, se trataban de gustos bien definidos. Podemos observar que ni el interés ni la admiración de Aldo Pellegrini por Oliverio Gironde desaparecieron con el correr del tiempo. Al contrario, en 1964, Aldo Pellegrini publicó una antología de la obra de Gironde y redactó el prefacio que, al localizar la importancia y modernidad de la obra de este autor a partir de los años veinte,

permite entender porqué lo escogieron Pellegrini y sus amigos. Según dice el autor, Gironde y Macedonio Fernández también tenían un sentido del humor asociado a lo poético, próximo a Jarry y Apollinaire. Para Pellegrini, Gironde perteneció a una brillante generación de la literatura argentina y, al contrario de sus compañeros, no se academizó ni aburguesó, conservando el disconformismo y la rebeldía del inicio. Pellegrini agrega que, gracias a su vitalidad, este autor “se salvó siempre de los tics habituales en la especie o género de intelectuales puros” (Pellegrini, 1964:9-12).

Es decir, Aldo Pellegrini y sus amigos se dirigían hacia una poética más avanzada, y si no era algo inevitable, era muy posible y probable que se encontrasen con el surrealismo. ¿Cómo sucedió este encuentro?

En una carta a la crítica literaria Graciela de Sola, Pellegrini manifestó que, con motivo de la muerte del escritor francés Anatole France, ocurrida en 12 de octubre de 1924, el diario *Crítica* de Buenos Aires “publicó un número completo de homenaje al escritor, que por entonces parecía tener una importancia similar a la de [Víctor] Hugo” (Pellegrini en Sola, 1967:111).

En este número de homenaje a France, también había un telegrama de París - le dice Pellegrini a Sola - con el anuncio de la publicación, en aquella capital, de un panfleto - titulado “Un cadáver” - contra el escritor francés. Esto le llamó la atención. Anatole France era el más genuino representante de la literatura oficial, y los surrealistas franceses la atacaban en su persona. El texto “Un cadáver” era especialmente virulento: los surrealistas, entre los cuales se destacaban Soupault, Eluard y Breton, acusaban a France de ser “miedoso”, “conciliador”,

“necio”; sus libros, de ser “precarios”, “vacíos”, y su arte, de ser la representación del “puro genio francés” (Nadeau, 1970:65). Los términos usados en el panfleto le deben haber parecido muy adecuados a Pellegrini, a quien “la falta de pasión y el escepticismo barato de France” le parecían “la caricatura del verdadero disconformismo” (Pellegrini en Sola, 1967:111).

Según le dijo a Sola, Pellegrini envió la lista de los firmantes del panfleto a la editora Gallimard (que por aquel entonces le proveía de libros franceses), pidiendo que le mandasen lo que tenían publicado. De esta manera, le llegó el *Manifiesto del surrealismo* de Breton y el primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*, ambos publicados en París, a fines de 1924 (respectivamente, en octubre y diciembre). Al recibir los textos del grupo surrealista de París - probablemente antes del segundo semestre de 1925 - Aldo Pellegrini se “deslumbró” (en Baciú, 1979:17) y comenzó a divulgar estas ideas entre algunos de sus compañeros de estudios: David Sussmann, Marino Cassano, Elías Piterberg, Ismael Piterberg y Adolfo Solari. Fue así que, después de algunos meses de trabajo de catequesis (como el mismo Pellegrini expresó), fue fundado el primer grupo surrealista de América Latina, que “comenzó a preparar una revista” (Pellegrini en Baciú, 1979:17):

[...] les hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussmann y Marino Cassano, y después a Elías Piterberg, quien trajo a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad de este grupo, totalmente desvinculado de las corrientes literarias

de entonces [...] culminó con la publicación de los dos números de la revista *Qué* (en Sola, 1967:111).

2.2.2 De 1928 a 1930 - La revista *Qué*

En la carta que Pellegrini le escribe a Stefan Baciú, le explica que, como vimos, sus amigos y él fundaron “un grupo surrealista, que comenzó a preparar una revista” (Pellegrini en Baciú, 1979:17). La preparación llevó bastante tiempo, ya que fue solamente en noviembre de 1928 que, fruto de dos años de actividad del grupo, salió de la gráfica la revista *Qué*.

De esta revista se puede decir que está escrita tipográficamente al estilo periodístico, que tiene el sumario en la tapa y que en él se puede observar que su cuerpo - de dieciséis páginas - comienza con un editorial seguido de seis secciones y que a cada una le corresponde un número y el seudónimo del integrante del grupo: Elías Piterbarg, quien escribe dos secciones, las de número uno y dos, con los nombres de Esteban Dalid y Felipe Debernardi; Aldo Pellegrini, con el nombre de Adolfo Este, escribe la tercera; Marino Cassano, como Julio Laurreta, la cuarta; David Sussmann, como Julio Trizzi, escribe la quinta e Ismael Piterbarg, como Raúl Pembo, escribe la sexta y última sección (la utilización de seudónimos era muy común en la época y no parece que estos autores quisiesen esconderse con ellos).

La revista tiene el nombre *Qué* porque es, según el editorial, la

“interrogación primera y máxima, desnuda de todos los ornamentos ortográficos, reducida a su pura esencia verbal” (p.2). En ella están plasmadas sus dudas y convicciones en heterogéneos artículos, poemas y textos de dramaturgia, donde también reclaman y denuncian con contundencia.

Llama la atención el editorial que tiene el título “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”. Escrito de forma lógica, sistemática y fluente, es la columna vertebral de la publicación, y en él se presentan los objetivos y definiciones del grupo. Primeramente, se refieren a la publicación de la revista y su orientación. Lo que los autores objetivan es “buscar en la expresión, la evidencia de [su] propia y oculta estructura”. Buscan esta evidencia en la expresión, porque la “palabra” es el “espejo del hombre”. Esto es para ellos “algo como una necesidad irresistible de pensar en voz alta” (p.1). En seguida, declaran haber acudido a “la única manera de existir en densidad: la introspección” (p.1).

En este editorial, se pueden apreciar afinidades con las ideas expresadas por los surrealistas de París, así como también la idea de la introspección. Según los autores, esta introspección no es estéril, y sí, una manera de dejarse poseer por sí mismos, “estando lo consciente puramente dedicado a revelar por el signo de cada palabra una profunda realidad constitutiva” (p.1). En esta actitud se distinguirían dos partes:

1º placer de una ilimitada libertad expansiva.

2º posibilidad de conocernos (especie de método psicoanalítico, pero en el cual no partimos de ningún prejuicio sobre

nuestra propia estructura) (*Qué*, 1928, n1, p.1).

Para ellos, las palabras “están en el corazón mismo de los problemas del ser”, y el misterio de cada ser humano “toma la forma de sus palabras” (p.1). Los integrantes de *Qué* vomitan “inconteniblemente sobre todas las formas de resignación a[!] destino”, lo que remite a una revuelta y no conformismo contra el llamado “espíritu burgués” (p.1).

En la primera sección de *Qué*, Elías Piterbarg escribe “Pretexto” (p.2), donde dice que concuerda con el editorial, y agrega que desea que “brote el desconcierto” y se subvierta la “existencia por la conmoción”, ya que “vivimos entre verdades creadas por el error”. Manifiesta claramente que repudia “lo que suena a letra, a falso” y advierte que “quien de nosotros mereciera el calificativo de literato habría desahuciado su intención” (p.2). Los textos buscan crear nuevas interrogaciones en el lector a través de una “bofetada cariñosa”. Piterbarg tiene, aparentemente, un papel central en la publicación, ya que aparece inmediatamente después del editorial, es el único que escribe dos secciones, y a él le serán remitidas las correspondencias de los “improbables lectores” (p.16), según se anuncia en la última página.

Aldo Pellegrini escribe en la tercera sección, titulada “Introducción”. En ella, afirma que muchos sistemas filosóficos son, en realidad, poemas, en cuanto que “independizados de toda crítica del pensamiento”, ya que “presenta[n] los problemas de la personalidad en toda su angustiosa lucidez de presentimiento, que

es lo que hace la poesía” (p.7), por este motivo llama los escritos que hace a continuación, “poemas filosóficos”.

En sus “poemas filosóficos”, se refiere a la imposibilidad de alcanzar una verdad exterior al hombre, expresando que siempre que se busque investigar a la verdad, lo que en realidad se hace es alejarse de ella (p.8). También hace alusión a la libertad, que, según su opinión, debe ser tratada en dos terrenos distintos: el físico y el mental; como acción y como pensamiento. En el mundo físico es formal, es decir, limitada. Ya en el otro terreno, “el espíritu es libre, porque cada cosa se realiza en el sentido de todas sus posibilidades” (p.9).

Finaliza afirmando que, para alcanzar la esencia del ser, se deben rechazar todas las cualidades del yo - que son circunstanciales - y manifiesta: “sólo en lo no perceptible y en el no concebible veo yo cualidades eternas del ser” (p.9). A continuación, aparecen sus poemas, cuyo aspecto de contraste, sorpresa, choque, unido a un vocabulario poético y antipoético, da a entender que son automáticos o parcialmente automáticos. Como ejemplo, podemos observar “Paisaje sobre una mano”, que demuestra que las técnicas surrealistas eran aplicadas con muy buenos resultados:

Caballos gigantes que llevan los despojos de los hombres
Y aplastan entre una y otra risa los hijos inmóviles de las
[aventuras

La risa
Es la perdición de esa mujer roja
izada hasta perderse de vista sobre el mástil del control de [la
razón

(*Qué*, 1928, n.1, p.9).

Los textos de toda la revista están coherentemente relacionados con el editorial, son libres, expansivos, valorizan la vida, dan una idea de introspección, critican los valores de la sociedad, exaltan el amor y la poesía y, al mismo tiempo, obligan a interrogarse - objetivo fundamental de la publicación.

El segundo número de *Qué* - posiblemente bajo la dirección de Pellegrini - apareció en diciembre de 1930. Tiene las mismas características físicas que la anterior, pero está dividida en dos partes: la primera tiene seis páginas y la segunda, once. Esta revista tuvo los mismos colaboradores: Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg, Marino Cassano, Ismael Piterbarg y David Sussmann, todos firmaban con los seudónimos mencionados, con excepción de Pellegrini que usaba, además, el nombre Filidor Lagos. Elías Piterbarg firmaba apenas con un seudónimo: Esteban Dalid.

En la primera parte hay cinco textos teóricos: dos de Aldo Pellegrini, dos de Elías Piterbarg y uno de David Sussmann. El primer texto teórico es de Aldo Pellegrini, y en él el autor manifiesta que la revista no es una “vana tentativa literaria” (p.2) de un grupo de personas que quiere simplemente hacer una publicación y sí, que ésta desea “contener, explicar y, si es posible, resolver un estado de espíritu excepcionalmente abundante en esta época, pero que por orgullo o por cobardía, se refugia en el aislamiento” (p.2). La idea fundamental es la de cambiar la sociedad y modificar el comportamiento del hombre, que son, en definitiva, postulados surrealistas. La reflexión siguiente también es oriunda del surrealismo: “nuestra

expresión, que a ratos se nutre de los acertijos, de las criptografías, de las cábalas, de los mitos, de los presagios - es decir, de las fuentes más puras de desconocimiento que tiene el hombre - nos deja situados en el umbral del único comienzo” (p.2). En la página cinco, Pellegrini afirma:

1. *Qué* desconoce el Conocimiento humano y se declara anti-Moral.
2. *Qué* protesta contra toda Ley o Norma (escrita o no) que modifique o coarte cualquier acto espontáneo del hombre (*Qué*, 1930, n.2, p. 5).

Los dos puntos muestran el deseo de la “ilimitada libertad expansiva”, a la que se refirieron en la primera publicación de *Qué*. El tercer punto hace conocer la posición del grupo en relación a la sociedad:

3. [*Qué*] Manifiesta su repudio por las instituciones como Nación o Familia, por la Civilización y por el Progreso (*Qué* 1930, n.2, p.5).

David Sussmann, en su artículo, explica que escribir manifiestos claros es imposible para ellos, puesto que “aman a la verdad” y la razón traiciona los más profundos sentimientos. Ya Elías Piterbarg, en “Manifiesto”, afirma que la iniciativa de *Qué* es “esencialmente impráctica”, ya que “aboga por la expropiación”, del “sentido común”, de la “rutina” y de la “mezquindad en el pensar y en la ensoñación” (p.3). Los integrantes de *Qué*, como surrealistas, postulan la “Revolución de los sueños”, sin partidarios ni propagandistas.

Aldo Pellegrini, en su segundo texto, destaca el valor de las palabras, o mejor, el nuevo valor que el surrealista le atribuye a éstas, es decir, el de la “magia” y el de “tornar más transparente al hombre y a las cosas” (p.4). Manifiesta también, que al pronunciarlas “los misterios se resuelven”, y que:

[...] tienen una vida infinita que escapan al control lógico del hombre. Ellas nutren el sentido mágico de lo que no existe. Palabra es magia. De ahí que por Evolución del lenguaje se entienda una vana tarea de metamorfosis. La palabra persiste a todas las evoluciones y a la incalculable variedad de puntos de vista. Si el punto de vista no fuera la mierda en el ojo (*Qué*, 1930, n.2, p. 4).

A continuación, manifiesta que la palabra es “relámpago en la noche del más allá” y que “al pronunciar la palabra más insignificante los remotos misterios se aproximan” (p.4).

El joven Aldo Pellegrini se opone a las convenciones, ataca a los que llama “cretinos” y, con humor, afirma que “en homenaje a ellos, por las mañanas, todos los habitantes del mundo que no son constipados, se sientan a meditar sobre los inodoros” (p.5). Y agrega en seguida, “ambos, marido y mujer, con el resultado de sus cópulas, constituyen una familia” (p.5).

Pellegrini también valoriza la vida, pero aclara que ésta sólo vale la pena por los “actos de rebeldía”:

[...] de las vastas operaciones del alma, la más digna de

respeto es la que conduce al complejo mental de insatisfacción. La única diferencia esencial que separa un honesto padre de familia del tratante de blancas reside en que éste tiene el mérito de estar contra la ley. No hay nada más espantoso que hacer pasar un acto que podría salvarnos por el tamiz del Bien y del Mal, por la censura de lo Permitido y lo No Permitido. La ley lo fiscaliza todo. Pero hay una esperanza de evadirse (*Qué*, 1930, n.2 p.5).

La segunda parte de la revista está dedicada a declaraciones poético-filosóficas, con poemas breves y con artículos sucintos, dónde las ideas filosóficas, fruto de la reflexión, aparecen junto a imágenes irracionales. El lenguaje parece formar parte de la vida íntima del espíritu y produce imágenes desconcertantes.

En estas manifestaciones, podemos observar la práctica automática y semiautomática y el uso de relatos de sueños. Un ejemplo es el poema titulado “Adolfo Este” (uno de los seudónimos de Pellegrini) del propio Aldo Pellegrini, que lo soñó, dicho por su “incansable hermano” Filidor Lagos (también su seudónimo):

Adolfo Este

Quiere penetrar en el recuerdo de cuando nada era
Se echa a dormir en el eco de las palabras inútiles
Edades físicas
Oficio de extraviarse sólidamente
No acepta las paredes e hinca su perfil en la esperanza
Para revelar lo oculto comienza por disipar lo visible
[...]
(*Qué*, 1930, n.2, p.10)

Las dos ediciones de *Qué* - una revista realmente insólita en la

sociedad de la época - fueron el resultado de la labor de investigación y difusión de las ideas del surrealismo que Aldo Pellegrini había comenzado años atrás - en 1925 y 1926 - con sus compañeros de la Facultad. Encharcados de estas ideas, el joven Pellegrini y sus compañeros se manifiestan contrarios al arte oficial, al lenguaje, a la civilización, protestan contra las costumbres y ponen énfasis en la libertad, en el amor y en la poesía, conjuntamente con el uso del psicoanálisis, entendido como medio de conocimiento y crecimiento.

Los dos ejemplares de *Qué* marcaron el inicio de las actividades públicas de los surrealistas argentinos y son la prueba de su mérito. La revista dejó de aparecer porque, después del segundo número, el grupo se disolvió debido a “las intrigas y rufianerías de uno de los componentes” del grupo, según Pellegrini le comentó a Baciú (en Baciú, 1979:17).

2.2.3 De 1930 a 1947 - Un silencio poblado de imágenes

No sabemos si Pellegrini o los integrantes del grupo realizaron, o no, nuevas publicaciones entre 1931 y 1947. Aparentemente estos años se caracterizaron por el silencio total de los surrealistas argentinos, aunque no podemos descartar la hipótesis de que el silencio tal vez sea la otra cara de nuestra ignorancia absoluta, debido a la falta de documentación sobre ellos en aquel período. No se puede descartar tampoco, que investigaciones que serán realizadas en el futuro traerán a la luz datos que cambiarán totalmente este panorama. El único

dato al que podemos hacer referencia es que, según nos dijera Mario Pellegrini en una entrevista, su padre fue preso por motivos políticos, alrededor de 1933.

Sabemos que después que se interrumpió la publicación de *Qué* (no sabemos todos los motivos: ¿sólo por rufianerías? ¿o también por razones financieras? ¿o políticas, es decir, por las libertades que el país no permitía en aquella época?), los surrealistas no editaron ningún otro periódico hasta el año 1948. Actualmente no se sabe si, por lo menos, escribieron en diarios argentinos o extranjeros. Y ante esto podemos preguntarnos si habían perdido el interés en escribir (exceptuando a Pellegrini que en estos años tradujo los *Manifiestos* de Breton, pero que no encontró quien los publicara [Pellegrini, 1992:7]) y en divulgar sus ideas e interrogaciones o, tal vez, como habían dicho en *Qué*, deseaban solamente llegar a la introspección total.

El poeta surrealista chileno Braulio Arenas, del grupo Mandrágora (aparecido en 1938), estuvo en Buenos Aires en 1944, con el proyecto de fundar una revista en conjunto con los surrealistas argentinos (Puyade, 1993:17), para darle más fuerza al surrealismo latinoamericano. Seguramente Arenas se encontró con Pellegrini, que sin duda era una referencia para el proyecto que tenía, pero de esa aproximación no resultó ninguna publicación con estas características, ni en Buenos Aires, ni en Chile. No sabemos porque ocurrió eso, aunque podemos especular que haya sido por discrepancias, (tal vez políticas, ya que los surrealistas chilenos se oponían claramente al estalinismo, mientras que los surrealistas argentinos estaban confusos en ese tema).

En los años 40, Pellegrini posiblemente se dedicó a la tarea de elaborar los poemas que saldrían publicados en 1949, en el libro *El muro secreto*, y a estudiar las manifestaciones bonaerenses en la pintura, principalmente de Batlle Planas que, en 1937, había presentado sus radiografías paranoicas y, en 1938, realizó “una serie de cuadros con globos rojos que pueden considerarse el mejor momento de su expresión surrealista” (Pellegrini, 1967:15). Tal vez Pellegrini, que siempre se interesó por pintura, comenzó a acompañar la trayectoria de los alumnos de Batlle Planas: Roberto Aizenberg, Noé Nojehowiz, Julio Silva, Miguel Caride y Jorge Dellepiane. También en estos años, y de a poco, Pellegrini reestructuró el grupo surrealista - esencialmente con poetas nuevos - y elaboró una alianza con los representantes del constructivismo (Jaguer, 1999:269-270).

2.2.4 De 1948 a 1950

Aldo Pellegrini, junto con Elías Piterbarg, David Sussmann y Enrique Pichón Rivière, publicó, a fines de 1948, la revista *Ciclo*. Esta revista fue el resultado de una alianza calificada por Jaguer (1999:270) *a priori* paradójal entre los surrealistas y artistas plásticos concretos, entre los cuales podemos citar el nombre de Tomás Maldonado.

El primer número de esta revista de noventa y tres páginas, posee ensayos sobre literatura, pintura, escultura y arquitectura, y aparecen lado a lado el surrealismo y el arte concreto. La gran mayoría de los artículos trata del surrealismo

(cinco en total), sobre el concretismo aparece apenas un artículo y, de Henry Miller, publican un fragmento de *Trópico de Capricornio* y un comentario. Se debe destacar que aparecen en la revista un texto de André Breton sobre el artista plástico surrealista rumano Jacques Hérold, y otro de George Bataille refiriéndose a la moral de Henry Miller. El resto de la publicación está dedicado a notas e interpretaciones de libros recientemente publicados que tratan de arte y política.

Esta revista no tiene editorial. Llama la atención - y vamos a detenernos un poco aquí - el artículo titulado "Surrealismo y surrealistas en 1948", de Elías Piterbarg, quien había viajado a París y conversado con diversos surrealistas, entre ellos Péret y Breton. Piterbarg también había dialogado con poetas que no eran más surrealistas, como Ristich y Tzara, y con "X", presentado como "íntimo de Breton", que ocupa un lugar importante en este singular escrito.

En el referido texto, Piterbarg relata el encuentro con las personas mencionadas y la entrevista que había hecho en la casa de Breton. En esta entrevista Piterbarg les preguntó a Breton y a Péret si: 1) "¿el mito surrealista es un mito?"; 2) "¿podemos permanecer neutrales respecto a las masas que hoy luchan?" y 3) "¿se puede ayudar a las masas en una lucha de evidente necesidad, que un espíritu revolucionario no puede soslayar?" (p. 67).

A la primera pregunta, Breton le responde que sabe del mito surrealista y que supone que los políticos en la cumbre también tienen conciencia de su mito, y que inclusive el movimiento romántico también lo poseía. Piterbarg concuerda con relación a los románticos, pero no con relación a los políticos. A lo

que Breton aprovecha para afirmar, refiriéndose a algunos compañeros, que “si el surrealismo es un mito consciente, no es admisible que puedan seguir siendo surrealistas si se acogen a otro mito, por añadidura inconsciente: el estalinista” (p.68). Breton ratifica que surrealistas y estalinistas no pueden estar unidos y no lo están.

A la segunda pregunta de Piterbarg, Breton responde que “es imposible toda conciliación con el mito surrealista” y califica el estalinismo como “el enemigo número uno del surrealismo”. El francés agrega que ve el estalinismo como “la negación absoluta de la poesía” (p.68).

A la tercera cuestión, Péret ratifica la necesidad de unir poesía y política, y los tres (Péret, Breton y Piterbarg) están de acuerdo en que “esa unión pertenece a la intimidad del poeta” y que “podría concretarse diciendo que el poeta no puede tolerarse a sí mismo una poesía política, pero que tampoco, en el caso de hacer política, puede permitirse una política poética” (p.69). Piterbarg pregunta: “¿cómo podremos entonces compartir una lucha cuyos fundamentos sentimos justos?” Piterbarg da a entender que, a continuación, los tres barajaron la posibilidad de un nuevo movimiento, como el R.D.R., *Rassemblement Démocratique Révolutionnaire*, fundado en esa época por Jean-Paul Sartre, que se declaraba revolucionario y anti-estalinista. Pero están de acuerdo que tales movimientos, formados desde arriba, no pueden llegar a las masas y que no resuelven el problema.

De la lectura de su artículo se nota que el surrealismo le crea a

Piterbarg un sentimiento de impotencia, por lo que el argentino concluye:

Asentado en el mundo de la poesía, si bien no puedo confundirme íntegramente con la masa del otro mundo, mucho menos puedo tratarlo como enemigo, y en las condiciones actuales, tal como se ofrecen, no puedo sino elegir entre lo que existe, sea o no de mi gusto, se amolde o no a mis exigencias más íntimas (*Ciclo*, 1948, n.1, p. 70).

Después de hablar con Tzara, con "X" y otros, Piterbarg concluye que el estalinismo es una necesidad que "rechazamos", pero que se debe aceptarlo para "sembrar la semilla de subversión y de liberación" (p.73). Es decir, Piterbarg no aboga por quedarse en el "islote palúdico" - como él lo llama - del surrealismo, ve otras tendencias, tiene muchas dudas de la eficacia del movimiento surrealista y hace su opción por el estalinismo.

Según Poblete-Araya (1983:137), los análisis de Aldo Pellegrini, que irían por la senda artística y filosófica, conjuntamente con las de Piterbarg - quien se inclinaría por el aspecto social del surrealismo - se integrarían y orientarían hacia una concepción del surrealismo como totalidad. Ante esto podemos decir que sí y que no. De cierta manera los pensamientos sí se integran, en la medida en que marchan con el objetivo común de encontrar un medio de superación de los conflictos sociales y de instauración definitiva de los postulados surrealistas. Pero lo que Piterbarg realmente comunica es su disidencia del surrealismo, hecho que, suponemos, ya se venía gestando años atrás.

En el año 1949, a la edad de cuarenta y seis años y después de más

de veinte y tres años de haber fundado el grupo surrealista argentino, Aldo Pellegrini publicó *El muro secreto*, su primer libro de poemas. Este libro está compuesto por treinta y tres poesías, que no son totalmente automáticas o de acumulación de material onírico, pero se nota el uso de estos medios, como vemos en el ejemplo a continuación:

[...]
sólo lo puramente vivido y lo puramente soñado
construyen la inalcanzable realidad
milagro suspendido
en el vértice de tu mirada
la ventana se cierra
el eco de un canto perdido.
(Pellegrini,1949:14)

Este estilo se repite en sus libros de poesía posteriores, dónde aparecen construcciones sencillas, breves y que denotan una diversidad temática asociada al humor surrealista.

En este libro, Aldo Pellegrini pretende trasponer el muro de las convenciones sociales. Como él mismo expresa, el mundo convencional al intentar dar seguridad a un mayor número de seres, congela el conocimiento y la creación. El “muro”, la tradicional cinta protectora que encierra un mundo y evita que penetren en él nefastas influencias de origen inferior, limita el dominio, pero asegura su defensa. El “secreto” es un privilegio, es el poder, el tesoro, pero es también la fuente de la angustia, debido a su peso interior, tanto para aquel que lo guarda, como para aquéllos que lo temen. Atrás del “muro secreto”, dónde el espíritu se libera de sus angustias y puede seguir sus orientaciones, se esconde el mundo de lo maravilloso

que Pellegrini busca conquistar, descubrir. Por eso se coloca, principalmente, contra el Estado y la Iglesia, que, según el autor, dirigen las conciencias, valiéndose del poder material y espiritual. En el poema titulado “Telaraña”, encontramos:

[...]
en la tienda más próxima
las esperanzas se venden a un precio irrisorio
[...]
(Pellegrini, 1949:9)

En el poema titulado “Revolución”, denuncia que en el mundo “circula la baba de la desesperación”, y que:

Rodeado de canes hambrientos
el elegante político exhibe el rostro agrietado

Mientras que:

[...]
ante la puerta
desfilan muchedumbres enardecidas
[...]

y:

[...]
opulentas barrigas
flotan gozosas en el aire
del hambre legendaria
[...]

A todo esto, en la iglesia:

[...]

los sacerdotes desnudos
arengan a los barberos estupefactos
[...]
(Pellegrini, 1949:63-65)

También, al pretender trasponer el muro de las convenciones sociales, Aldo Pellegrini se pregunta, en el poema “Horizonte líquido”:

[...]
¿cómo llegar hasta lo que de ti no se ve?
¿Cómo hacer brotar el deseo ardiente de tu carne
[entreabierta?
a sus pies
los perros enfurecidos ladran
ojos implacables
en ellos se pierde el lenguaje de los deseos
el ahorcado se balancea al eco de los latidos
buenas noches
[...]
(Pellegrini, 1949:27-28)

Amor y muerte aparecen estrechamente relacionados. El amor como la más intensa sensación de existir, el momento en que el individuo tiende a perderse, a evadirse de sí mismo para fundirse con el otro, y así, “morir de goce” (Pellegrini, 1974:64). Por último, nos gustaría agregar que, al igual que en la revista *Qué*, Aldo Pellegrini declara la búsqueda de la introspección, intentando ir “al borde del pozo más profundo” para “encontrarse a sí mismo”, como se puede ver en su poema “Interrogación”:

[...]
hasta el borde del pozo más profundo

existe la probabilidad
de encontrarse a sí mismo
pensamientos líquidos
brazos extendidos hacia mundos demasiado distantes
[...]
(Pellegrini, 1949:39)

También en el año 1949, el escritor y sus compañeros editaron el segundo número de *Ciclo* correspondiente a marzo y abril de 1949. Esta revista tiene ochenta y siete páginas y - al igual que la primera - no cuenta con editorial. Posee ensayos sobre literatura, pintura, escultura y arquitectura, nuevamente colocando lado a lado el surrealismo y el arte concreto.

En esta segunda edición de *Ciclo*, escribieron Enrique Pichón Rivière, Mario Trejo, Elías Piterbarg y Aldo Pellegrini. En los textos se trata del tema de la libertad del artista, se estudian aspectos de la vida de Lautréamont, se le rinde homenaje a Apollinaire, y Pellegrini escribe un ensayo acerca de lo que los surrealistas consideran maravilloso, diferenciándolo de otros conceptos con los cuales pueden confundirse. Este ensayo es muy importante y original pero ahora no vamos a detenernos en él puesto que lo haremos cuando estudiemos la ensayística del autor.

La revista termina, como la anterior, con notas y comentarios. Esta vez con reseñas de libros y con la publicación de una petición a las Naciones Unidas hecha por los intelectuales franceses que, según los editores de la revista, refleja el anhelo pacifista de la publicación.

Ciclo no fue una revista de creación sino de ensayo y crítica, en la

cual concretistas y surrealistas unieron sus fuerzas para expresar sus ideas. Según Sola, los redactores de *Ciclo* mostraron puntos de vista originales, una firme elección de la calidad del material que la integró y una madurez crítica poco común (Sola, 1967:117).

La publicación de esta revista parece marcar un nuevo comienzo de las actividades colectivas de los surrealistas, aunque también puede ser el resultado un poco tardío de actividades anteriores. *Ciclo* fue informativa y crítica, dio una buena visión del surrealismo y colaboró para que se crease un ambiente favorable a sus ideas y para que se divulgasen.

Con esta publicación, los surrealistas en general - y Pellegrini en particular - buscaron renovar el ambiente literario argentino, criticando los valores vigentes de la literatura y ofreciendo nuevos caminos que se preocupasen en cambiar el hombre y la sociedad. Buscaron, también, promover nuevos valores y discusiones en el contexto intelectual de Buenos Aires, aunque no sabemos de reacciones de la intelectualidad de la época.

2.2.5 La década del 50

En los años 50, el surrealismo continuó haciéndose presente en el ambiente literario de Buenos Aires con algunas conferencias, obras publicadas y revistas. Creemos que, al igual que en otros países, en estos años debe haber habido una curiosidad un tanto más acentuada - aunque posiblemente con recelos - sobre el surrealismo. A raíz de esto, Pellegrini pronunció conferencias en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires (1950). Fueron dos lecciones que daban una idea de la forma como los surrealistas veían el mundo, cuales eran sus antecedentes y su trayectoria. En la primera de ellas, pronunciada el 4 de julio, y cuyo título era “El movimiento surrealista”, Pellegrini revisó el estado del movimiento e hizo un histórico de su apareamiento, mencionando los antecedentes literarios. La segunda conferencia, titulada “Nacimiento y evolución del movimiento surrealista”, la pronunció el 11 de julio, y en ella se refirió al desarrollo y a la trayectoria, destacando las ideas que lo guiaban (Pellegrini, 1950 y 1951).

En el año 1952, Aldo Pellegrini publicó su segundo libro de poesía, *La valija de fuego*, compuesto por treinta y dos poemas y cuyo tema principal es el amor, el deseo y el azar, como vemos en este ejemplo:

Tarde

he ahí la calle habitual, siempre desconocida
los paraguas desfilan ante la ceguera complaciente de los
árboles

en esa calle te descubro diariamente
[...]
penetro en el aposento de tus ojos
atravieso el puente de tu aliento
me asomo al centro de tu vida
rumor de alas que se despliegan
rumor de gusanos que se agitan
de pronto
a ciegas
en el preciso centro de tu silencio
derramo tus cántaros secretos
para que un líquido de orgullo infinito acaricie la tierra
(Pellegrini, 1952:18)

La calle, que, aparentemente, se refiere al mundo cotidiano, trivial y conocido, también tiene sus inquietudes y miradas, sus azares, y es el lugar de los encuentros inesperados, pero esenciales, cargados de sorpresa, de lo maravilloso. El autor consigue crear un cierto extrañamiento para la idea de calle, es decir, no se refiere a lo común, pero sí es el espacio de lo inusual. Como Aldo Pellegrini comentó en el prólogo de la *Antología de la poesía viva latinoamericana*:

La poesía está en todas partes, transita por las calles, surge de pronto como chispazos en las reuniones, en los conglomerados humanos; habita en los ojos de la mujer que pasa, aparece en los encuentros y en las despedidas, se mezcla con las exclamaciones de júbilo, con los gestos de desesperación. Es ese lenguaje de la vida auténtica el que recoge y condensa el poeta, el lenguaje de los momentos excepcionales, del vivir exaltado. Pero esa idea de un vivir exaltado implica una gran peligrosidad, el riesgo del enfrentamiento con lo imprevisto, con lo desconocido (Pellegrini, 1966 b:15).

La calle es el lugar dónde se dan las oposiciones de lo *habitual* y de lo *desconocido*,

como dice Pellegrini en el poema que acabamos de ver. También exclama que en esa calle *te descubro diariamente*, es decir, se dirige al objeto amoroso y deja implícita la idea de un nuevo inicio. En ese sentido, podemos observar en el poema la utilización del tiempo como un recurso para escapar a lo convencional, para hacer de cada encuentro el primero.

El epígrafe de *La valija de fuego* es una frase de Gracián: “todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos” y es esa la idea del poeta. En el poema “Tarde” encontramos oposiciones de lugar, acción y tiempo: *calle habitual* ante *calle desconocida* (lugar), *desfilan* ante *ceguera* (acción), *descubre* ante *diariamente* (tiempo). En este poema *te*, que es desconocido para el lector, nos da las síntesis de las oposiciones.

Lo desconocido es exaltado a través del amor. En el poema “Tarde”, tenemos la idea de movimiento de afuera para adentro. Estos versos son equivalentes, pero obedecen a una jerarquía: *ojos, aliento, vida*. También hay versos paralelos que van de lo más alto a lo más bajo, movimiento de ascenso y descenso, como se aprecia en *rumor de alas* y *rumor de gusanos*. Se pueden observar movimientos de lugar y de acción: *centro de tu silencio* (lugar desconocido) y *derramo* (acción). La tierra nos da la idea de lo fijo y estable, así como también, de la madre o de la mujer siendo fecundada, cuando dice que se derrama el *líquido de orgullo infinito*.

Continuando con su trayectoria, podemos decir que, también en el año 1952, Aldo Pellegrini fundó el grupo dedicado a la pintura llamado “Artistas

modernos argentinos” y se unió a Carlos Latorre y Julio Llinás para colaborar en la publicación de la revista dirigida por Enrique Molina, cuyo nombre es *A partir de cero* y a la cual, más adelante, se le juntarán Antonio Porchia, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga y Olga Orozco.

Según Pellegrini, *A partir de cero* se convirtió rápidamente en escenario de violentas polémicas y ataques a la literatura convencional. Conforme el autor, “contemporáneamente y en una posición parasurrealista, se public[ó] la revista *Poesía Buenos Aires*, que [tuvo] como director al poeta Raúl Gustavo Aguirre. Las dos revistas se convirt[ieron] en centros de la actividad poética de vanguardia en Argentina (Pellegrini, 1966 b:12)”.

Édouard Jaguer, en sus notas para el *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*, destaca la tipografía muy bien elaborada y el modo poético de *A partir de cero*. Dice, además, que la revista constituyó un “lugar de encuentro” (Jaguer en Biron ; Passeron, 1982:27-28). Por lo tanto, fue el lugar del reagrupamiento de los surrealistas argentinos.

El primer número de *A partir de cero*, de noviembre de 1952, fue muy novedoso, ya que su formato era oblongo y en sus páginas aparecían mezclados ensayos, poemas, traducciones de textos surrealistas franceses y dibujos.

El ensayo titulado “Vía libre”, de Enrique Molina, es editorial y programa de acción de la revista. En él, se propone la identificación de la poesía y la vida: “únicamente concebida como fusión ardiente del sueño y la acción”. Agrega

que, “sosteniendo con una voluntad encarnizada, una empresa de liberación total del espíritu, puede asumir la poesía la misión de ‘cambiar la vida’” (p.1). Molina rescata las ideas de libertad y amor, para que el hombre pueda ser más “intenso y profundo”. Considera el amor como “la más intensa de las drogas” y la libertad como “el derecho del hombre a explorar el mundo abisal del espíritu y a ceder al lenguaje y a las formas - siempre en constante renovación - que cada una de sus conquistas exige para ser expresada” (p.1).

La razón, dice Molina, es tirana y deja angustiado al hombre. La poesía puede restituirle al ser humano “su dignidad perdida” (p.7). Por eso, hay que comenzar, afirma, “por libertar la palabra, demasiada sometida al orden exterior de la razón” (p.8).

Estos principios que Molina expone, como se percibe fácilmente, son los surrealistas, y la revista que dirige se propone a “la difusión de tales conceptos”, así como también, a “ponerse en comunicación con todos aquellos que en su medio y fuera de las fronteras están empeñados en una misma empresa de liberación del espíritu” (p.8).

A continuación, nos gustaría reproducir la excelente introducción a la compilación que apareció bajo el título “Línea de fuego” (bajo este título fueron publicados escritos que van desde el primer *Manifiesto*, de 1924, hasta “Alta frecuencia”, de 1951, y que tenían como objetivo señalar la trayectoria teórica del surrealismo), que es una síntesis de la orientación de la revista:

El surrealismo atraviesa como un relámpago magnífico el campo de la conciencia contemporánea. Tendiente a recuperar en el más amplio sentido la libertad total del espíritu, pone en acción las fuerzas esenciales, el amor, la poesía, permanentemente sofocadas por el utilitarismo cada vez más feroz de nuestra civilización. Nacido de un impulso de rebeldía desesperada y de una esperanza de cambiar la vida, es necesario comprender que el surrealismo no puede concebirse como un sistema de normas rígidas y que los medios usados en cada una de las etapas - Breton no se cansa de repetirlo - son absolutamente provisorios (*A partir de cero*, 1952, n.1, p.5).

En esta introducción a “Línea de fuego”, podemos ver que *A partir de cero* está totalmente en conformidad con los postulados surrealistas. De los números posteriores de la revista, destacamos la crítica, a cargo de Molina de la poesía que se hacía en Buenos Aires. En el nº 2, la acusa de “vulgar y versificada hasta sus últimas consecuencias”. Molina propone que se abra el camino de una poesía diferente, lejos del juego de “conformismos” y “adulaciones”. La poesía ideal, en su entender, es la poesía automática, porque

[...] sólo el automatismo puede liberar plenamente, en los planos más profundos de la personalidad, su contenido poético, poniendo en acción las fuerzas ferozmente reprimidas por el peso de una censura retórica que sólo puede conducir a la esterilidad y el resentimiento (*A partir de cero*, 1952, n.2, p.1).

Estas consideraciones de Molina tienen su complemento en el artículo de Pellegrini, publicado en el tercer número de la revista, y cuyo título era “El huevo filosófico”. En él, el autor explica que “a la idea del hombre común de admitir como real solamente las experiencias sensibles, se opone la idea surrealista de la

existencia de aspectos, o mejor, de planos múltiples y variados de la realidad”, que “no tiene límites”, y “que cambia a los hombres y que es cambiada por ellos” (Pellegrini, 1965:103). Por otro lado, afirma que la razón fragmenta y aísla los aspectos de lo real, y que sólo lo irracional permite aprender la realidad tal como es. Concluye manifestando que “el surrealismo, consciente de la amplitud de lo real, consciente de que todo sujeto se encuentra en el centro mismo de esa realidad total, busca en la inmersión profunda en sí mismo la fuente de todo conocimiento”, y que cuando se retorna de la inmersión “aparece con el único lenguaje que puede darle idea de la totalidad de lo real: el lenguaje poético” (Pellegrini, 1965:105).

Pellegrini y sus compañeros también se divertían con la paginación, tipografía, dibujos y con juegos. Éstas actividades lúdicas revelaban también cosas muy serias, como podemos ver en el “Ensayo de rectificación del lenguaje”, que apareció en el nº 3 (1956) - tal vez inspirado en el modo como Breton y Éluard organizaron, con humor, el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, en 1938 - donde proponen términos desconcertantes para la definición de ciertas palabras, de las que seleccionamos las siguientes:

ARTE: (lat. ars) Substancia crasa obtenida de la parafina y aceite denso del petróleo. Usase en farmacia y perfumería.

POETA: (lat. poeta) m. Instrumento óptico con dos tubos provisto de cristales graduables para ver a distancia. // Monstruo marino de que habla el libro de Job y que los Santos Padres consideran en sentido moral como enemigo de las almas. // “Zool”. Dícese de los ungulados que tienen trompa prensil.

VICIO: (la. vitium) m. Ilustre químico francés; uno de los

creadores de la química moderna a quien se debe el descubrimiento del oxígeno. Fue guillotinado (*A partir de cero*, 1956, n.3, s.p.).

El objetivo de esa revista, propuesto en su primer editorial, se cumplió, ya que la publicación difundió las ideas a las cuales hizo referencia, publicando textos como “Línea de fuego”, diversos artículos sobre el surrealismo y también poesía surrealista.

En los tres números de *A partir de cero* - publicados entre 1952 y 1956 - se puede apreciar que ésta es una revista de combate y polémica, más que de simple exposición de los postulados surrealistas. La actuación de Pellegrini se destaca con sus traducciones, poesías y ensayos polémicos, en los cuales, además de teorizar sobre el surrealismo, ataca a célebres escritores, a quienes acusa, en el nº 3 de la revista, de acabar con la vida misma “asfixiada por un cúmulo de minúsculas y bien dosificadas sensaciones literarias” (s.p.). En *A partir de cero*, que está muy bien ilustrada por collages, dibujos y ejemplos de escritura automática, hay una retórica intencional, manejada casi con “valor de símbolo o coraza de combate” (Sola, 1967:119-120), brillan valiosos creadores como Molina y Madariaga, y poetas lúcidos, como Latorre y Llinás. La revista fue apreciada en Europa y facilitó el refuerzo de los lazos con grupos surrealistas del exterior, también llegando a establecer contacto con el grupo Phases (Jaguer en Biro ; Passeron, 1982:32).

A partir del año 1953, Aldo Pellegrini realizó una serie de viajes a Europa y los Estados Unidos con el objetivo de entrar en contacto con las figuras

más sobresalientes de la vanguardia, llegando a relacionarse con los artistas norteamericanos de la *action-painting*, con los informalistas europeos, con el crítico Michel Tapié, con los artistas de *L'École de Paris* y, por supuesto, con los surrealistas.

En el ámbito local se destaca la publicación de una nueva revista llamada *Letra y línea* que apareció en octubre de 1953 y fue hasta julio de 1954, exactamente entre el segundo y el tercer número de *A partir de cero* (1953-1956). *Letra y línea* surgió porque, según Mario Pellegrini, era como si los surrealistas necesitasen tener un marco más cerrado entre ellos y, al mismo tiempo, un espacio abierto (en Puyade, 1993:89), papel que correspondía, en nuestro entender, a *A partir de cero* en el primer caso y a *Letra y línea*, en el segundo. *Letra y línea* contribuyó a difundir el surrealismo y estuvo abierta a todas las manifestaciones de la cultura contemporánea, en su deseo de cambio y ruptura con lo establecido, tuvo una repercusión bastante importante en el ambiente literario de Buenos Aires (Poblete-Araya, 1983:190).

El director de *Letra y línea* fue Aldo Pellegrini, y los secretarios de redacción fueron Osvaldo Svanascini y Mario Trejo. El comité de redacción estaba formado por Carlos Latorre, Julio Llinás (que firmaba Llinás de Santa Cruz), Enrique Molina, Miguel Brascó, Alberto Venasco y Ernesto B. Rodríguez. Su formato es tabloide, tiene dieciséis páginas y llegaron a salir a la calle cuatro números.

El primer número presentó los objetivos del grupo de escritores: “[...] responder a una necesidad del ambiente intelectual” (p. 1). Conscientes de la

importancia del lector en la recepción, dicen:

En primer término esa revista ha de ser como el campo experimental donde se ensayen las fuerzas creadoras de los nuevos escritores y donde éstos se enfrenten con el público sensible, el que, en última instancia, dictaminará sobre el valor a la permanencia de sus trabajos (*Letra y línea*, 1953, n.1, p. 1).

Lo que se proponían era remover “lo falso”, eliminar los prejuicios y derrumbar la rutina (p.1), para eso pedían la colaboración de todos.

Podemos subrayar la nota de Molina sobre Césaire (con relación a *Cahier d'un retour au pays natal*), en la cual el argentino se refiere a la incorporación de la temática americana en la poesía, y lamenta:

En nuestro país la poesía carece casi por completo - con excepciones muy reducidas - de un espíritu de ruptura verdaderamente profundo. Hasta en las revistas de los jóvenes se advierte la ausencia de una capacidad de rechazo que implica el abandono sin salvación a “las aguas torrenciales del fin y de comenzar de nuevo” [Molina se refiere posiblemente a una frase de Césaire] (*Letra y línea*, 1953, n.1, p.16).

Letra y línea se ocupó de la búsqueda de esta poesía y de este espíritu de ruptura al que hace alusión Enrique Molina. Originó algunas polémicas - que comentaremos en el espacio dedicado a la recepción del surrealismo en Argentina - y su valioso aporte estuvo en su tono, el cual promovió la discusión, despertó inquietudes y abrió el diálogo (Sola, 1967:122). Fue un frente de lucha contra lo convencional, intentando remover lo falso y prejuicioso - como era su

ideario - abriendo la posibilidad de la libre discusión de los temas candentes de la literatura argentina y mundial por parte de todos, surrealistas o no.

En esta década debemos hacer alusión al tercer libro de poesía de Aldo Pellegrini: *Construcción de la destrucción*, publicado en 1957. La obra posee veinte y seis poemas, en los cuales Pellegrini se ocupa de temas sociales y del amor. Para el autor, en “Canto de amor perdido”, el amor hace con que “todos los estados de la materia se confundan” y destaca el poder de este sentimiento en la nueva construcción que predica, como vemos en la siguiente estrofa en prosa:

Con nuevas virtudes desplazaremos a las antiguas. La tersura de tu pecho y la curva de tu vientre son los signos de victoria de un nuevo evangelio. Cuando lo comprendan, los ascetas comenzarán a dar vueltas alrededor de tu cuerpo para alcanzar la plenitud de los éxtasis giratorios.
(Pellegrini, 1957:13)

Según el estudioso del surrealismo Ferdinand Alquié, es del amor que los surrealistas esperan la gran revelación, porque en él se recobran todos los prestigios del universo, los poderes de la consciencia, la agitación del sentimiento, y porque en él se efectúa la síntesis entre lo subjetivo y objetivo (Alquié, 1974:108). También la concepción surrealista es clara: rechaza la explicación del amor humano a través del instinto sexual, “por cuanto afirma que el amor, lejos de ser una vana o engañosa exaltación al servicio de los intereses de la especie, posee un sentido, aporta una revelación valedera y expresa lo que Breton llama ‘la vida espiritual’” (Alquié,

1974:119). Según Alquié, para los surrealistas, en el amor reside todo el poder de regeneración del mundo. Para esta regeneración la mujer es la llave, puesto que anuncia “la verdad impersonal” y, en cualquier caso, algo que supera su propia realidad y se sitúa fuera de ella. La mujer toma el valor de Dios en el cuadro de sus valores, y el hombre privilegiado sólo puede vivir siendo víctima de la devoradora razón que es el amor hacia ella. Cuando el mundo sea destruido, la mujer se levantará con el fin de contener al hombre en una renovada realidad.

En *Construcción de la destrucción*, Aldo Pellegrini también subraya la importancia de la imagen que el poeta, el “soñador despierto”, lleva a los indiferentes con las palabras cargadas de deseo transformador y realizador. Por eso, en el poema “Construcción de la destrucción”, exclama en esta estrofa en prosa:

Todo lo espero de las palabras. En su fiesta impalpable
partiré a la conquista de puertas. La palabra vacilante como
rata ataviada de secretos. Y cuando las puertas se abren, la
palabra inicial hunde su punta de cobre en la aventura del
acercamiento.
(Pellegrini, 1957:7)

La exaltación del poder de la palabra, capaz de cambiar el mundo, conjuntamente con el amor, aparece en todo el libro.

En el final de la década de 50 surgió la revista *Boa*, (marzo de 1958), que divulgó las nuevas formas de pintura y se consagró a una tarea revisionista y documental de la poesía y el arte de vanguardia (Sola, 1967:122). La diferencia de esta revista con relación a las otras radicó en que en ella los artistas plásticos

surrealistas pasaron a ejercer un papel muy importante. Julio Llinás, su director, exaltó el nuevo universo pictórico poético que surgió después de Dadá, y estuvo en contacto con Édouard Jaguer, que dirigía el grupo “Phases”, consiguiendo que la revista se volviese internacional.

Boa organizó la exposición *Phases* realizada en Buenos Aires, en 1958, de la cual Pellegrini fue asistente técnico, y a la que fue dedicado el segundo número de la revista. Esta exposición está documentada con reproducciones de cuadros de, entre otros, Emilio Scavino, Enrico Baj, Wifredo Lam y Bernard Childs. La revista *Boa* fue publicada hasta 1960, año en el cual Aldo Pellegrini colaboró (en el nº 3), con un pequeño artículo sobre el suicidio de Wolfgang Paalen.

2.2.6 La década del 60

En los años 60, Pellegrini publicó la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), con un estudio preliminar y notas. En ese estudio se detiene en la poesía y en los postulados surrealistas, dando una visión del movimiento “que intentó luchar en pro del hombre a secas”, tratando de “mostrar el camino de la verdadera naturaleza de ese hombre” (Pellegrini, 1981:43). André Breton dijo que estaba encantado con la obra y la consideró, según los editores, la más importante de esa especie publicada hasta la fecha (Pellegrini, 1981).

En el año 1964, Aldo Pellegrini le rindió homenaje al conde de Lautréamont con el libro de traducción de sus obras completas. En la introducción,

Pellegrini escribe un ensayo sobre el autor uruguayo-francés, manifestando que los *Cantos* no son una lectura fácil para quienes tienen prejuicios con relación a la literatura, porque jamás deben haberse encontrado frente a algo “tan desconcertante” y porque tienen “un sentido y una intención que trasciende el puro quehacer literario”, sentido que corresponde a “toda auténtica obra de arte” (Pellegrini, 1986:9). En este ensayo, Aldo Pellegrini hace referencia a la historia de los *Cantos* y a sus comentaristas, deteniéndose también en las influencias que Lautréamont tuvo y que dejó. Sobretudo, Pellegrini pone el énfasis en el espíritu de rebeldía y en el pesimismo constructivo que la obra de Lautréamont refleja.

También en el año 1964, Pellegrini publicó un libro con piezas de teatro surrealista titulado *Teatro de la inestable realidad*, que posee “Cinco divertimientos”: “El agente de policía”, “El pintor”, “El cazador de unicornios”, “El pescador” y “El ensayo”; un paso de comedia cuyo título es “La buscadora del amor” y una pieza en dos cuadros titulada “La escalera”.

En este libro el autor pretende mostrar como la realidad y el hombre son “dos procesos que transcurren paralelos y parecen destinados a no encontrarse jamás” (Pellegrini, 1964:7). Según Pellegrini, toda la historia del hombre es una persecución desesperada de la realidad que se le escapa, puesto que esta realidad tiene su propio destino y vive negándose a ser el espejo del hombre. La realidad que se rehusa sería, al mismo tiempo, un espectáculo cómico y trágico, y sería la única razón de vivir de la gran mayoría. Lo que comúnmente se llama alegría de vivir, según el autor, “resulta simplemente la íntima sensación de que cada uno está

actuando en una desopilante farsa” (Pellegrini, 1967:7). Estos ensayos de escenificación son un homenaje a los que buscan otra cosa en la vida, según Pellegrini, los “pocos seres lúcidos” (Pellegrini, 1967:7).

En 1965, Pellegrini publicó el libro *Para contribuir a la confusión general*, que tiene diez ensayos: de los cuales, tres son inéditos, y los otros son conferencias y textos publicados en revistas y en un catálogo (más adelante nos ocuparemos de este libro). En este año, también apareció la traducción que Pellegrini hizo de los *Manifiestos* de André Breton. En el prólogo, llama la atención el desahogo de Pellegrini: “la presente traducción de los dos primeros *Manifiestos* fue realizada hace más de treinta años, y fracasó siempre en las distintas tentativas de publicación” (1992:7). Pellegrini afirma, también, que de la lectura de los *Manifiestos* surge la “honda preocupación por el destino del hombre” y que la “prédica de Breton en pro de una vida más alta, en la que la dignidad del hombre sea respetada y contemplada en toda su extensión, es paralela a su violenta condenación de un mundo actual” (Pellegrini, 1992:10).

En 1966, Pellegrini presidió la Tercera Bienal de Arte Americana, realizada en la provincia de Córdoba, y fue jurado de arte; publicó también el libro *Nuevas tendencias en la pintura - fruto de sus viajes - y la Antología de la poesía viva latinoamericana* que, como él mismo manifestó, resultaba ya indispensable para mostrar los nuevos rumbos que había tomado la poesía en América. En la introducción a este libro, vemos que realiza un histórico, apuntando que en la poesía la influencia francesa - y no la española - fue la más importante, puesto que fue en

Francia donde Rubén Darío “encontró la fuente de su inspiración” (Pellegrini, 1966 b:9). Deja muy claro que, en su entender, América está totalmente separada. En el norte domina la técnica y el nivel de vida por esta aparejado; en el centro y en el sur, las grandes masas de población están “sumergidas en condiciones de vida realmente subhumanas” (Pellegrini, 1966 b:7). Y, haciendo una reflexión política, ve que grandes empresas inescrupulosas someten y multiplican sus beneficios, lo que crea incertidumbre, corrupción, especulación y usura. En esta antología, Pellegrini no quiere hacer “un cementerio de la poesía”, ni incluir amigos al lado de poetas exitosos, una fórmula usual. Quiere sí, una antología que se anticipe al tiempo y descubra poetas del mañana, que expresen, como dijo Bataille, “la voluntad de lo imposible” y que se opongan al monótono transcurrir.

También en 1966, con sesenta y tres años de edad, Aldo Pellegrini publicó *Distribución del silencio*, su cuarto libro de poesía. Este trabajo cuenta con veinte y siete poemas, en los cuales se ocupa principalmente del mundo contemporáneo, del amor, de la exaltación a la vida y de la muerte. En el poema “Epitafio”, exclama que la muerte es “bella como un sueño”. Por eso dice en *Distribución del silencio*:

[...]
Extraña muerte bella como un sueño en un lugar
desconocido del espacio
[...]
(Pellegrini, 1966 a:17)

El ideal del autor, como escribió en un artículo publicado en la revista *Crisis*, es rozar

la muerte para vivir con amplitud, para sentirse *morir* de goce, “como los amantes”, porque para los que “realmente sienten intensamente la existencia, la muerte adquiere la categoría de la más alta voluptuosidad equiparable a la del amor” (Pellegrini, 1974, 64, n.13). Agrega Pellegrini que:

[...] el punto máximo de la voluptuosidad del amor es el orgasmo. Pero en éste se establece, al lado de la aniquilación del ser (ese “*morir de goce*” tan claro para los amantes) el hecho del nacimiento de otro ser que lo continúa, de un ser distinto que no es, si bien se mira, continuación sino negación de quienes lo han engendrado (Pellegrini, 1974: 64, subrayado por el autor).

De donde el amor es doblemente muerte, una por el acto mismo del orgasmo, otra por la negación que significa el ser distinto engendrado. Pero con todo es una muerte ficticia, “una pequeña muerte” (Pellegrini, 1974:64). Es por eso que exclama en el poema “Epitafio”:

[...]
morir lo que no existe y ahí estás
sola carente de muerte envuelta por el musgo y los
torrentes
sola en el silencio mineral de la luz.
(Pellegrini, 1966 a:17-18)

También en este libro, en el poema “A precio módico”, encontramos:

[...]
masturbaciones y bofetadas hedor de cloacas y de
contención
todo a precio relativamente módico

y hay muecas heroicas ademanes histriónicos aventuras
triviales y esperanzas sobornadas
y el orgasmo y el pudor
todo pulcramente deshumanizado
[...]
(Pellegrini, 1966 a:32)

Sin lugar a dudas, Pellegrini realiza una crítica al mundo contemporáneo de una manera muy particular. Para el autor, la poesía no está solamente en la luna. En lo desagradable y repugnante también se encuentra el valor poético, porque no hay nada en la naturaleza que no tenga poesía, como dice en *Para contribuir a la confusión general* (1965:34-35). Esto no lo entienden muchos poetas, que el autor critica con humor en *Distribución del silencio*:

[...]
todo mezclado con la fecunda labor de distinguidos poetas
que llevan con arrogancia un diente postizo colocado en la
exacta cronología de las sonrisas
sonrisas construidas a medida y uso de las almas sensibles
[...]
(Pellegrini, 1966 a:33)

Pellegrini termina este poema, diciendo: “el hombre no es la cosa despreciable que todos conocemos” (Pellegrini, 1966 a:34).

En 1967, Pellegrini organizó la exposición “Surrealismo en la Argentina”, en el Centro de Artes Visuales del importante Instituto Torcuato Di Tella, en Buenos Aires, escribiendo un ensayo sobre el surrealismo para el catálogo de la exposición. También en 1967, fue convidado a la exposición internacional del surrealismo de San Pablo, que se llamó *A mão mágica e o andrógino primordial*,

que fue organizada por el grupo surrealista de esa ciudad. En este mismo año, publicó *Pornografía y obscenidad*, estudiando la obra de Henry Miller - autor especialmente apreciado por los surrealistas argentinos, porque alertó, en primer término, “sobre los peligros de un mundo mecanizado y deshumanizado” (Pellegrini, 1966 b:9). Pellegrini, además, colaboró en la revista que había aparecido en agosto de 1967, llamada *La rueda*, haciendo parte del comité consultivo junto con Enrique Molina, Julio Llinás, Carlos Latorre y Francisco Madariaga.

En los últimos años de su vida, Pellegrini realizó un trabajo sobre el poeta Georg Trakl, titulado *Poemas*, que fue publicado en 1971, año en el cual también publicó la traducción del libro de Artaud, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, precedido de un importante prólogo. En éste, Pellegrini subraya que la obra de Artaud debe “considerarse inspiradora de una nueva conciencia de una rebelión”, afirmada en los valores más hondos del hombre, en oposición a una sociedad esencialmente antihumana (Pellegrini, 1987:7). Pellegrini realiza un profundo análisis de la vida de Artaud convertida en obra, deteniéndose en la idea de que es el mundo que es anormal y no el hombre. En este mismo año, fue catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Chile, con la esperanza de contribuir a la renovación de América en la época del gobierno del líder del Partido Socialista de Chile, Salvador Allende.

Aldo Pellegrini falleció en 1973. Póstumamente, fue publicado su libro de poesía *Escrito para nadie* (1989), de dieciocho poemas, en los cuales denuncia la “progresiva reducción en la escala de los valores consagrados”

(Pellegrini, 1989:13), y en uno de sus poemas, “Sucesos”, exclama:

[...]
los nacimientos belicosos crepitan en el cielo de
las familias vencidas
con inigualado tesón
acumulan una riqueza inútil en la mansión de la
desesperanza.
(Pellegrini, 1989:79)

Para el autor, en el prólogo a *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, el hombre vive en un “mundo de crímenes, guerra, fraudes, crueldad, y flotando por encima el polvo adherente de la sordidez que le confiere su atributo más característico a la normalidad” (Pellegrini, 1987:63). Por eso, se refiere en el poema de *Escrito para nadie*, a situaciones que se oponen al sentido de humanidad, como *nacimientos belicosos*, y critica la institución familiar, que ve como materialista y decadente. El mundo está formado - manifiesta el autor en su texto sobre Artaud - por una masa humana que es egoísta, pero que predica el amor; que habla de libertad, pero hace todo por impedirla, que “sólo puede vivir en la más abjeta injusticia, pero proclama la justicia como el fin más alto del hombre” (Pellegrini, 1987:64). Y que “toda esa organización paranoica se mueve muy eficazmente al compás de la música de la razón, con toda una escenografía verbal que trata de ocultar el panorama de la sordidez y de la bajeza” (Pellegrini, 1987:64). En “Saludo a la revolución”, poema de *Escrito para nadie*, propone la transformación profunda:

Transmutación del orden del valor supremo

[...]
transmutación del orden del poder y más aún
todo poder perecerá
 la situación es clara
saluda a la revolución.
(Pellegrini, 1989:30-31).

Pellegrini, en el prólogo de su último libro de poemas, dice que la poesía es una gran aventura, y que cada poema es una aventura y una exploración, en el sentido de penetrar en los continentes desconocidos del lenguaje y explorar la selva virgen de los significados. Para el autor, la poesía quiere decir con las palabras lo que las palabras no pueden decir, pero cada palabra tiene un secreto mágico que se debe extraer. En este sentido, Pellegrini fue un aventurero del espíritu. Nos gustaría terminar con su última poesía, en la cual muestra el resultado del viaje de introspección, que había comenzado en su primer libro de poemas:

[...]. Fuentes de agua deslumbradoras surgen en el campo de la introspección y los pensamientos dejan de ser íntimos. [...].
(Pellegrini, 1989:106)

Aldo Pellegrini fue recordado, en homenajes, como un hombre de naturaleza profundamente artística, que estaba siempre insatisfecho y demostraba la rebeldía que afloraba en un carácter siempre apasionado; recordado como un artista cuyos juicios no dejaban de ser comprometidos, una persona querida y respetada, que encarnaba en el medio argentino un tipo de crítica comprensiva y de identificación, que unía la lucidez al compromiso. En fin, como alguien que siempre

rechazó los espacios privilegiados de la literatura y la dudosa fama de puestos y honores burocráticos, pero que al mismo tiempo influyó directa y decisivamente el medio artístico argentino y el surrealismo latinoamericano.

3 EL ENSAYO DE ALDO PELLEGRINI

Como vimos en el estudio de su trayectoria, además de escribir poesía, crítica de artes plásticas y teatro, Aldo Pellegrini es, aún, el autor de diversos textos que pueden ser clasificados como ensayos. Muchos tratan del tema del surrealismo, que ya fue abordado en el primer capítulo de este estudio. Ahora nos detendremos en los otros asuntos, que aparecen en el libro *Para contribuir a la confusión general*, y en el ensayo “La conquista de lo maravilloso”.

3.1 *Para contribuir a la confusión general*ⁱⁱ

En 1965, con más de 60 años de edad, y posiblemente con la intención de proponer una reflexión a partir de una síntesis de las ideas que lo orientaron a lo largo de su vida, Aldo Pellegrini publicó un libro de ensayos en el que ofrece una visión general del arte, la poesía y el mundo de su época, el cual tituló, con humor, *Para contribuir a la confusión general*.

Encontramos en el preámbulo el motivo por el cual le dio este título. Dice que, cuando se intenta analizar el panorama de los conceptos vigentes en una época, se corre el riesgo de “hacer todavía más densa la confusión”, debido a la

gran cantidad de ideas contradictorias. Hacer más densa la confusión es “propender a la propia destrucción, mediante la organización del desorden” (1965:7).^{xiii}

Sin embargo, Pellegrini conscientemente corre el riesgo y, al querer contribuir a la confusión general, es decir, a propiciar el desorden, no pretende crear un “desorden contra el orden”, sino, “un nuevo desorden contra un viejo desorden”. Este nuevo desorden debe, en su entendimiento, acabar con el viejo desorden y, al mismo tiempo, “purific[ar] la vida”. Debe ser un “desorden creador, por el cual circule la sangre siempre renovada de lo vital” (p.8).

La intención del autor es remover los viejos conceptos, que dan la sensación de seguridad, para substituirlos por aquellas ideas que “flotan en el aire, que a veces son expresadas tímidamente pero que resultan enormemente familiares” (p.9). El resultado que busca es que se “despierten algunas conciencias”, para que reflexionen sobre su condición, momento en el cual entenderán “el verdadero sentido de palabras como libertad, amor, arte o poesía” (p.9). Podemos decir que el camino de Aldo Pellegrini coincide con el de aquellos que, conforme la formulación de Breton, “han proclamado o proclaman su afinidad con el surrealismo”, que no es otro que el de “provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una *crisis de conciencia* de una índole lo más general y lo más grave posible” (Breton, 1992:83, subrayado por Breton).

¿Cómo está compuesto *Para contribuir a la confusión general*?

Posee diez textos. Tres fueron escritos especialmente para esta edición, de 1965, que tratan de la poesía y del artista. También tiene siete ensayos que fueron

anteriormente publicados: tres son de la revista *A partir de cero*, en el período comprendido entre 1952 y 1956, cuyos temas centrales son el surrealismo, el poder de la palabra y la universalidad de lo poético; uno publicado en la revista *Poesía = Poesía*, que también trata del tema de lo poético; dos conferencias realizadas en institutos de secundaria en 1952 y 1964, acerca del arte y de la poesía y, finalmente, lo completa un ensayo extraído del catálogo de la exposición titulada “Arte destructivo”, de la galería Lirolay, que se remonta a 1961 y que trata justamente de la importancia de una estética renovadora. La selección de estos escritos tiene el objetivo que ya mencionamos: despertar conciencias, convencerlas, inspirarlas, persuadirlas, pero no disuadirlas.

De los diez ensayos del libro, los dos primeros - que fueron inicialmente conferencias para estudiantes y profesores pronunciadas en el Institut Français d'Études Supérieures y en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario - son, según el propio autor, “persuasivos”. En ellos Pellegrini escribe didácticamente sobre el arte y la poesía. Los ocho restantes - según el autor, “apersuasivos” - denuncian vehementemente algunos de los males de la sociedad contemporánea y de la literatura, presentando el surrealismo como alternativa. Ambos tonos, persuasivo y apersuasivo, de acuerdo con Pellegrini, “se completan” y constituyen “la manera de provocar una comprensión viva, de arrancar el interlocutor de su cómoda poltrona de indiferencia” (p.9-10).

Todos los escritos de la obra se caracterizan por ser rigurosos, analíticos, pero, sobretodo, apasionados. En ellos hay una exposición, revisión y

concretización de las ideas expuestas, que nos parecen claras, originales, y que nos remiten al ideario surrealista.

¿Cómo Pellegrini percibe el mundo contemporáneo, el arte de su época, qué entiende por destrucción, verdadero artista y poesía? Veamos, a continuación, sus ideas sobre estos temas.

3.1.1 El arte de su época

El primero de los ensayos de *Para contribuir a la confusión general* trata del arte contemporáneo. En él, el autor se opone a la visión manifestada por Ortega y Gasset en el libro *La deshumanización del arte* (1925). Para este influyente crítico español, el arte moderno es “deshumanizado”, porque no es mimético. Pellegrini se opone a esa afirmación, y manifiesta que ser humanizado no significa copiar la realidad como si se tomase una fotografía, observando que el arte se caracteriza, en verdad, por su oposición a la imitación de la realidad. Cuando se publicó el ensayo de Ortega y Gasset, ya se habían cumplido las etapas del arte moderno: futurismo, cubismo, fauvismo, expresionismo, dadaísmo; el arte abstracto y el surrealismo estaban en desarrollo (p.20). Para Pellegrini, fue el “amor por lo humano” lo que determinó la aparición y el desarrollo del arte moderno, y cuando Ortega y Gasset defiende con tanto calor una tesis contraria, se nota claramente, según el argentino, como las falsas doctrinas “promueven la fe y la seguridad más intensas” (p.21).

Según Pellegrini, el razonamiento del español se derrumba ante la pregunta “¿qué es lo humano: la realidad exterior o el hombre en sí?” (p.21). Para Aldo Pellegrini, Ortega y Gasset no habría visto en las creaciones lo que Pellegrini considera fundamental: la imaginación, “la más humana de las facultades del hombre”, con la que se crea la “metáfora visual” (p.21).

Creemos que la prueba de la deshumanización del arte, para Ortega y Gasset, está en el divorcio entre el artista y el público, pero como bien observa Ernesto Sábato: “¿no sería mas bien el público que está deshumanizado?” Porque, dice Ernesto Sábato, una cosa es la humanidad, otra es la masa, el hombre estándar (Sábato, 1993:72). En *Para contribuir a la confusión general*, como veremos más adelante, Pellegrini le atribuye al artista la función de cambiar este panorama y avisa que, mismo que no quieran los representantes de lo que llama “decadente arte oficial”, “siempre se va a producir el arte que expresará las nuevas energías que están en ascenso” (p.29). Este será, para Pellegrini, el *arte verdadero*. Y aquí podemos hacer una aproximación a lo que Breton y Trotsky manifestaron: “el arte verdadero es aquel que no se conforma con modelos prontos y sí se esfuerza para dar una expresión a las necesidades interiores del hombre y de la humanidad” (en Faccioli, 1985:37-38).

Para Pellegrini, en esta época es el público que se ha deshumanizado, como veremos a continuación.

3.1.2 El mundo contemporáneo

A lo largo de *Para contribuir a la confusión general*, Pellegrini esboza un diagnóstico del siglo XX, concentrándose en los dilemas que fustigan al ser humano. Le preocupa lo que llama de “forma colectivista” de las sociedades tecnificadas, que, según manifiesta, lejos de mejorar las condiciones de vida de las personas, las hace vivir cercadas por su soledad. Considera esta forma colectivista de vida como una abstracción, “pues tiende a unir a los hombres por sus propiedades comunes y excluye todo aquello que los califica como individuos” (p.23).

El desasosiego por vivir en una civilización tecnológica, donde dominan la razón y la mecanización, es evidente en todo el libro. Para Pellegrini, este tipo de sociedad es todo lo contrario de lo espontáneo y “sin lo espontáneo, no hay cultura” (p.24). Además, hace con que los rasgos individuales sean superficiales y que se pierda la libertad necesaria para la realización (p. 24).

Pellegrini considera que la masificación es una forma de vida que suprime los deseos individuales. En efecto, en una de sus conferencias pronunciadas en secundaria, considera el deseo como “una necesidad del individuo de trascender de sus límites, de asociarse a *lo otro* en la medida en que *lo otro* constituye expresión de lo universal” (1951:645). El principio surrealista de la *omnipotencia del deseo* es por lo tanto, algo fundamental para Pellegrini, así como también la libertad absoluta para satisfacer el deseo, cosa que el mundo contemporáneo no ofrece.

En el mejor de los casos, el mundo contemporáneo permite los

deseos colectivizados, la masificación de los instintos, y así se instaura lo que llama la cultura “del mayor número” - o cultura de masa - (p.24), apoyada por los medios de difusión, que tienden a igualar a la cultura “en su nivel más bajo” (p.24-25), haciendo entrar al hombre en un reino de ilusión, que, en realidad, no le satisface como individuo, puesto que cada uno posee sus particularidades.

Para el argentino, la separación entre la “cultura de masa” y la “cultura superior” es ambigua, porque considera que la minoría privilegiada, la que tiene acceso a esta cultura especial, ni siempre es ilustrada, es decir, ni siempre consigue asimilar “una cultura viva” (p.26).

También la propia Universidad, las sociedades, los medios de comunicación, propician “un arte superior”, que en realidad es “vacío de contenido” (p.26), y dejan pasar por alto producciones que la posteridad aclamará. Esto se debe a la intervención de aquellos que llama “snobs”, los dirigentes de estas instituciones, los integrantes de las elites sociales, que no se satisfacen con dichas realizaciones (p.27), porque éstas atacan el *statu quo* y amenazan su cómoda posición.

Según Pellegrini, la civilización tecnolátrica y el capitalismo han hecho con que estos grupos de personas se convirtiesen en los dueños de los medios de información. Estos medios se caracterizan por dedicarse a la coerción y la persuasión, y gracias a ellos ha aparecido “el hombre solitario”, que mira a los otros “oye sus voces, desea acercarse, pero cuando lo intenta cae en la cuenta de que lo separa una sólida e impenetrable muralla de cristal” (p.63).

Le preocupa al autor el hecho de que se viva en un mundo “absurdo”

y “falso”. Absurdo porque no se comprende el sentido de las creaciones, y falso porque - como dice en el prólogo a una obra de Artaud (1987:29) - el “valor concreto hombre ha sido substituido por el valor abstracto masa” y porque se ha transformado al hombre en “una resultante estadística”, en un número.

Pellegrini es un humanista, y como tal ve que el desorden material y espiritual imperan. Cree, además, que se vive en una confusión total, en un mundo satisfecho por las ilusiones del progreso que margina cada vez más. La idea de Pellegrini es que el avance de la técnica hizo nacer el dogma del progreso, y la razón - motor de la ciencia - desencadenó una fe irracional, pues puso al hombre en un mundo que no alcanza a comprender, poblado de símbolos abstractos, que lo arrojan a la soledad callejera y a la ignorancia.

En el ya citado prólogo de la obra de Artaud, Pellegrini observa que la sociedad se vuelve cada vez más utilitaria, y que esto debe servir para algo que va a beneficiar a alguien, que “no es la mayoría de los hombres que viven en una condición infrahumana” (1987:29). Los resultados de este tipo de organización o desorganización, es desamparo, tensión, hambre, arbitrariedad, confusión de valores. Según Aldo Pellegrini:

Todo está trastocado. Amar la paz significa ir a la guerra, amar al prójimo significa aniquilarlo, la caridad es un operativo de humillación, y la cultura kitsch es impuesta como el más codiciado valor cultural (1987:31).

La absoluta disconformidad con este panorama, que es un atentado contra la condición del hombre, hace con que el autor mencione dos caminos. Uno es el de la resignación, frustración, el de la muerte en vida, que es aquel camino que, manifiesta, adopta la mayoría de las personas. El otro es el de rebelarse del acoso, de intentar acceder a uno mismo, pero al andar por esa senda, aclara, se corre el riesgo de ser perseguido y acorralado (1987:32).

Para Pellegrini - volviendo a *Para contribuir a la confusión general* - si se quiere alterar el orden de las cosas, se debe tener en cuenta que todo cambio va a traer aparejada la idea de destrucción (p.107), como veremos a continuación.

3.1.3 Contribución para la destrucción constructora

Según Aldo Pellegrini, no se puede construir nada nuevo si no se destruye previamente lo que antes existía. La naturaleza, en parte, se encarga de esto, puesto que el tiempo “aniquila lo que no tiene valor y saca a la luz lo que realmente vale” (p.108). La destrucción provocada por la naturaleza posee un sentido necesario y creador, manifiesta, pero la destrucción por la destrucción, practicada por los seres humanos en general, es diferente, puesto que es básicamente sin sentido o, lo que es peor, movida por el odio (p.108).

Aldo Pellegrini manifiesta que ha llegado el momento en que se debe realzar el concepto de la destrucción, pero de una destrucción con un sentido definido, que es el de revelar la belleza. Propone, entonces, una estética de la

destrucción, que tenga como encargado de su ejecución al artista, por ende, el responsable del gran cambio en el nivel colectivo:

Destruir un objeto feo, monstruoso, sin sentido o falso, significa destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una religión sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados. La destrucción pertenece para el artista al orden supremo de la libertad (p.110).

La destrucción que el artista llevará a cabo no podrá ser aniquilación, pero sí un acto creador, procreador, sin resentimiento o egoísmo, y tendrá que hacer con que los objetos tengan un nuevo sentido:

La destrucción depurada por el artista, llevado éste de la mano por el guía acre, cáustico, irreverente del humor, nos revelará inéditos mecanismos de belleza, oponiendo así su destrucción estética a esa orgía de aniquilamiento en que está sumergido el mundo de hoy (p.111).

Menuda tarea le reserva Pellegrini al artista, pero ¿de qué artista se trata? Es el que llama “artista verdadero”, como veremos a continuación.

3.1.4 El artista: el responsable por la transformación

Para Aldo Pellegrini, el “artista verdadero”, aquel que practica el arte (que es el lugar en el cual la vida también se manifiesta, pero con un contenido

poético), no es alguien diferente de los demás. Al contrario, hace lo mismo que todo el mundo: “[...] come, bebe, se emborracha [...] se baña, etc.” (p.68). Pero sufre la oposición del “hombre normal”, que le hace el vacío (p.66), ya que en él se dan los excesos: de silencio con expresión, de pasión con renunciamento, de amor con desamor (p.65). Esa forma de vivir plenamente la vida, es, para los hombres comunes, una manera desordenada que no debe ser imitada, por eso, dice Pellegrini, el común de los hombres que “vive muerto”, desconfía de él y, además, le guarda rencor.

Esta es, pues, la actitud del “hombre normal”, aquel que “vive sumergido en una abyección descolorida y que se caracteriza por substituir la generosidad por el trueque de favores, la altivez por la vanidad, [...] la pasión por la avidez y la codicia” (p.65). Para colmo de males, tiene una participación activa en la conducción de la sociedad, forma opinión e impone normas con el fin de “conquistar el dinero con miras a obtener el poder, o [...] conquistar el poder con miras a obtener el dinero” (p.66). Este tipo de persona, para Pellegrini, forma la clase alta y la clase media de la sociedad.

Como comenta Ponge, Pellegrini usa la expresión “hombre normal” porque éste “se presenta como la *norma* y aparece como modelo” (Ponge, 1996:170). A este hombre común y corriente se le opone, entonces, en la visión de Aldo Pellegrini, el artista, que poseería la “virtud verdadera”, es decir, “la grandeza del alma” (p.65), y que, al pregonar la riqueza del espíritu, sus semejantes lo convertirían en un criminal, en un “fuera de la ley” (p.66).

El artista “puro”, que se diferencia de sus semejantes porque busca en su existencia un sentido que no es el de la vida práctica, y no busca otra riqueza que la del espíritu, acusa la realidad trivial, lo que no tiene sentido y manifiesta un mundo con valores distintos, valores éstos que surgen del “vivir con autenticidad”. Pero, paradójicamente, todo lo lleva, dice Pellegrini, a “afirmar su ser y conquistar la soledad” (p.66).

Esta soledad es terrible porque existen los “falsos artistas”, los “hermanos de sangre” del “artista auténtico”, que en vez de rescatarlo, le brindan resentimiento, envidia, indiferencia, intriga, calumnia, deslealtad, vileza, despecho, todo lo que hace con que se aísle todavía más. Estos hermanos del artista, también llamados por Pellegrini “mercaderes del éxito”, en su carrera por la distribución de premios, “lo empujan, lo patean, lo sacuden, lo chocan, lo derriban” (p.67) y pueden al fin recibir “medallas, pañuelos de seda, todo en un escenario sembrado de ramos de flores delicadamente envueltas en celofán, que rápidamente se vuelven malolientes, y de vaginas que aspiran a compartir la fama”. Pellegrini, con un típico humor surrealista, continúa: “[...] y a todo esto, la madre grita: ‘¡Oh tengo un hijo genial!’, y el padre es tan dichoso que sólo le queda la salida del suicidio, y naturalmente se suicida” (p.68).

Ya el verdadero artista es aquel que está empeñado en construir un mundo donde reine el desorden, para así poder lanzar a los demás a un universo de claridad, pureza y libertad. Es aquel que penetra en territorios donde “habitan los más terribles engendros del terror y de la angustia” (p.69), y entonces “se sumerge

en el propio espíritu, atravesando el plano racional” y en lo más hondo de su yo, encuentra el mundo (p.102).

Su poesía es difícil e hiriente, porque representa el hombre “sumergido en un mundo de mentiras en el que se predica la libertad para ofrecer la esclavitud, en el que se predica el amor para ofrecer odio” (p.70). Sin duda esta forma de expresión hace de este artista modelo de Aldo Pellegrini un sedicioso, un proscrito en la sociedad acostumbrada a un tipo de persona que convirtió el arte en mercadería y que la pervirtió (p.69).

El artista de Pellegrini, es aquel que sabe que “El arte no debe explicar la vida sino modificarla” (Marx, en Pellegrini, 1951:644). Esta frase coincide con la de Rimbaud *transformar la vida*, lo que se conseguiría luchando “contra el mundo de convenciones y estructura de valores falsos” (1951:644). La tarea del “artista verdadero”, aquel que “nada tiene que ver con el conocido fabricante de versos” (p.98), es, entonces, para el autor, la de minar el sistema de convenciones, buscando un mundo renovado en el que se pueda vivir con autenticidad. Para esto, cuenta con una arma inusual y sorprendente.

3.1.5 El arma secreta del artista: la poesía

La poesía para Aldo Pellegrini es la “esencia de la naturaleza”, el sentido secreto que se esconde detrás de lo aparente, y estando en todas partes, es un “palpitante corazón [...] que bate a unísono con nuestro propio corazón” (p.34);

también es “la máquina infernal que hace explosión en medio [...] de un mundo sin sentido”, que “pretende arrancar el hombre de su letargo” (p.70), aportando “su esperanza de integración final de lo humano en la vida” (p.99).

El autor recurre a un rodeo para explicar como lo poético, que “está en todas partes”, es, al mismo tiempo, “muy raro”, porque la mayoría de las personas no consiguen verlo:

[...] la realidad no existe si no hay un hombre que la contemple, mejor dicho: lo que entendemos por realidad es algo concebido por el hombre y producto de la confluencia de dos factores: un factor exterior al hombre, un factor interior al mismo (Pellegrini, 1965:35).

En la comprensión de lo poético, según Pellegrini, pasa algo semejante, puesto que es “el momento en que entran en contacto un elemento que forma parte de las cosas (factor externo) con el sentido poético del hombre (factor interno)” (p.35-36). En la percepción poética, el hombre se proyecta fuera de sí, se despersonaliza, abandonando su yo para encontrar las cosas, poseyendo, de esta manera, la realidad (p.36). Y poseer la realidad es un acto de una revuelta que no es negativa, porque al mismo tiempo que provoca, afirma su fe en “un mundo mejor que responda a la íntima realidad del hombre” (p.61). Para Pellegrini, un mundo sin poesía es un mundo sin vida humana, y el poeta, ya sea aquel que escribe, pinta, compone o que tiene una forma de conducta determinada, “conserva los valores eternos del espíritu y los transmite”, haciendo con que lo poético sea “el mecanismo

más importante de valorización de lo espiritual y de acceso a un estado superior del hombre, en el que se afirma como existencia auténtica y como ser libre” (p.52).

En efecto, para Aldo Pellegrini la poesía no puede ser algo puramente decorativo, sin contenido o apenas estético, pero sí debe ser la aspiración a lo real absoluto, a la manera de Reverdy y Novalis (p.36). Para intentar alcanzar este absoluto poético - que, para Pellegrini, significa la libertad completa, lo que no está condicionado, lo que no se relaciona con nada sino consigo mismo, lo que ni siquiera necesita crear para ser, como dice en el prólogo a la obra de Artaud (1987:60) - propone una poesía que llama “subversiva”, puesto que “abre el camino de la libertad” (Pellegrini, 1965:56) y de esta manera “se convierte en un instrumento de lucha en pro de una condición humana en consonancia con las aspiraciones totales del hombre” (p.56).

Esta poesía subversiva es atacada por los detentores del poder, porque a éstos no les conviene que aparezca algo proveniente de las zonas del espíritu, que no se someten. Un producto que ofrezca la imagen de un universo en metamorfosis, donde no existe la razón, normas sociales, prohibiciones, prejuicios, cánones, miedo, rigideces morales, dogmas, es muy peligroso para quien manda en la sociedad (p.58), dice Pellegrini.

Esta poesía es desintegradora de lo convencional y cambia lo plástico. Es una poesía que “abre puertas y ventanas tanto hacia afuera, hacia el mundo (y este mundo no es el de los parques artificiales, pero sí el de la selva de las grandes metrópolis), como hacia adentro, hacia el hombre” (p.59). Es la conquista

del mundo explorando los abismos de su propia alma. Abismos que son una “vasta zona de peligro, una región inquietante y turbadora” (p.59), en la cual el poeta podría hundirse, como, en el entender de Pellegrini, lo hizo Artaud (p.40).

3.1.6 Naturaleza y función de la poesía para Aldo Pellegrini

Ya hemos visto que Aldo Pellegrini se coloca contra la corriente que entiende la poesía como un “juego verbal intrascendente y decorativo, [...] acto de simulación de estados de ánimo, [...] intención fríamente descriptiva” (p.98). Para el autor, la poesía no es un lujo o una diversión “sino una necesidad del mismo modo que lo es el amor” (p.55), y prescindir de ella es lo mismo que renunciar a la vida. Para el autor, la consigna de Lautréamont es clara: “la poesía debe ser hecha por todos”, y aquel que ignora la poesía es un mutilado, tal como lo es aquel que ignora el amor (p.55-56).

En *La antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Aldo Pellegrini dice que la función que tiene la poesía es la de hacer conocer la verdadera realidad - sin límites - del ser humano, y su expresión “se resume en los términos de la libertad, el amor, lo maravilloso” (Pellegrini, 1981:19). En *Para contribuir a la confusión general*, afirma que la poesía abre el camino de la libertad porque:

La libertad vive en la poesía misma, en su manera de expandirse sin trabas, en su poder explosivo. Está implícita en el acto de la creación, en ese modo de surgir de las zonas del

espíritu donde reina la insumisión, donde es libre en todas las dimensiones. Libre de los esquemas de la razón, libre de las normas sociales, libre de las prohibiciones, libre de los prejuicios, libre de los cánones, libre del miedo, libre de las rigideces morales, libre de los dogmas, libre de sí misma (Pellegrini, 1965:58).

Y, de esta manera, la poesía:

[...] establece automáticamente su acción subversiva. La poesía se convierte entonces en instrumento de lucha en pro de una condición humana en consonancia con las aspiraciones totales del hombre. Ceder a la exigencia de la poesía significa romper las ataduras creadas por el mundo cerrado de lo convencional (Pellegrini, 1965:56-57).

En otro escrito, Pellegrini manifiesta que la poesía tiene la característica de ser liberadora: “Ella prepara la libertad integral del hombre y como comienzo exige sacudirse todos los dogmas que oprimen; en primer término, el dogma de la omnipotencia de la razón” (Pellegrini, 1981:19).

Pero no toda poesía es liberadora. Para el autor, en *Para contribuir a la confusión general*, hay un mundo construido por quien no le da valor a lo que llama “la verdadera poesía” pero que se sirve de ella cuando le conviene:

Como la poesía significa libertad, significa afirmación del hombre auténtico, del hombre que intenta realizarse, indudablemente tiene cierto prestigio ante los imbéciles. En ese mundo falsificado y artificial que ellos construyen, los imbéciles necesitan artículos de lujo: cortinados, bibelots, joyería, y algo así como la poesía. En esa poesía que ellos usan, la palabra y la imagen se convierten en elementos decorativos, y de ese modo se destruye su poder de incandescencia. Así se crea la llamada “poesía oficial”, poesía de lentejuelas, poesía que suena a hueco (Pellegrini, 1965:90).

Para Pellegrini, la palabra es muy valiosa y no debe ser desperdiciada. La poesía debe valorizarla para que no sea una “cáscara sin contenido” que aprisione al ser humano en lo convencional o en la recreación. Sí debe “incorpora[r] la esencia vital del lenguaje” (p.97). Pellegrini aclara, en su prólogo a la obra de Artaud:

El lenguaje, tal como se lo usa habitualmente, nos limita a todos, no resulta apto para lo que realmente necesitamos decir. Por otra parte, qué posibilidad hay de comunicarse mediante un instrumento verbal tan confuso que los términos de mayor prestigio como amor, libertad, justicia, democracia, responden habitualmente a significados totalmente opuestos a los de su denotación lingüística. En realidad las palabras no tienen más sentido que el que uno les adjudica, y puede decirse que cada palabra tiene un matiz connotacional para cada persona, y también en cada ubicación distinta en el contexto del habla. Una palabra nunca es la misma (Pellegrini, 1987:50).

Para Pellegrini, el poeta descubre en la palabra la vibración imperceptible que han dejado todos aquellos que han sufrido y amado. A esa palabra, que posee infinitos destinos humanos, el poeta le agrega el suyo, que los resume a todos. Por eso dice que “la palabra puede tornar transparente al hombre”, pero no la palabra que aparece del juego verbal intranscendente, y sí aquella que abre las puertas de la comunicabilidad, derribando la muralla de las convenciones. Esa que es, como dice en *Para contribuir a la confusión general*, “la palabra que vuela incansable hacia el deseo” (Pellegrini, 1965:71).

3.1.7 Poesía y conocimiento

Para Pellegrini, en su *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, la verdadera poesía es un “método de conocimiento”, y se basa en que “los poderes del espíritu pueden ir más allá del mundo de lo aparente” (1981:22). El conocimiento que el poeta ofrece es “iluminador”:

El poeta ilumina de golpe las zonas oscuras del ser y al penetrar con su luz en la profundidad del espíritu, en su zona de nacimiento, no sólo nos revela al hombre esencial, sino que descubre allí los lazos secretos que lo unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte. Encuentra el punto de conjunción entre el individuo y el universo, y, por extraña paradoja, al sumergirse en lo más secreto y personal, descubre, de pronto, la zona impersonal, la que es común a todos los hombres, la que es común a los hombres y su universo (Pellegrini, 1981:22).

En esta exploración el poeta descubre la esencia de las cosas y al descubrirla, comienza la transformación, tanto individual como colectiva. El descubrimiento del poeta, dice en *Para contribuir a la confusión general*, “está vinculado con el conocer mágico del niño” (p.38), porque es como si estableciese sus primeros contactos con el mundo, para poder conocerlo, posteriormente, de forma racional. Este conocimiento - que el poeta, el “iluminador”, prefiere buscar en la noche, en los sueños, porque “en el mundo nocturno las cosas recuperan su realidad” (p.38) - es, para Pellegrini, “la vida misma”. Sostiene su afirmación con lo dicho por el poeta romántico inglés Shelley: “[...] un poema es la imagen misma de la

vida expresada en su eterna verdad” (en Pellegrini, p.40).

Sin embargo, aquí surge la pregunta: ¿cómo se llega al conocimiento? ¿Cómo se hace para que la poesía permita llegar al conocimiento? Para Pellegrini, en su ya citada *Antología*, el poeta surrealista debe conocer de un modo “no-racional” (lo que no quiere decir irracional), y que él llama “esencial”. En la poesía surrealista no hay fuga ni evasión. Ser poeta, agrega, consiste en, como dice Breton en el primer *Manifiesto*, “eliminar el control de la razón” y, al mismo tiempo, ver el mundo como “poeta niño”, con una actitud de inocencia, que lo haga especialmente receptivo del mundo que lo rodea, especialmente de lo maravilloso (Pellegrini, 1981:22-23).

Pero esta mirada “infantil no quiere decir ingenua”, afirma en el prólogo a la traducción del libro de Artaud (1987). Al contrario. Para Pellegrini, el poeta debe prestar atención, porque en la sociedad hay fuerzas poderosas que tienden a aniquilar al ser. Dice nuestro autor: “la poesía no es hoy solamente expresión de un vivir exaltado, sino una denuncia de las opresiones que actúan sobre la vida” (Pellegrini, 1987:56). No obstante, ser poeta, denunciar el mundo contemporáneo, la realidad convencional, es difícil porque la sociedad festeja lo falso y “plástico”, y porque:

[...] nada es más irritante para el tipo de mentalidad uniforme, para los conformistas, los vegetativos y los falsos poetas, que ese vivir de acuerdo consigo mismos, con su libertad y su dignidad de hombres, y no de acuerdo con los demás, o sea, de acuerdo con nadie. Esta es la razón por la cual el auténtico

poeta (escriba o no) vive permanentemente hostilizado por el mundo, permanentemente rechazado, negado hasta como poeta, y obligado a ocultar la poesía como una culpa (Pellegrini, 1987:56).

Este poeta denuncia los vicios del hombre social y construye “una verdadera apoteosis del asco”, pero lo hace con grandeza. Por ejemplo, dice en *Para contribuir a la confusión general*, lo hace con humor, “elemento que provee a la poesía de su mayor virulencia”, y que “se constituye en la vanguardia combativa en pro de la autenticidad del ser” (p.61). En efecto, el humor negro, el humor surrealista, le da las armas al poeta para que ataque las convenciones, las normas, los esquemas, todo lo que crea una realidad deformada que nos deja sin la libertad esencial, porque, como dice el autor en el referido prólogo a la obra de Artaud:

Nuestra civilización moderna es la organización del gran fraude: enarbolando las banderas de la libertad y el amor, del derecho igual para todos, pisotea la libertad, pisotea la justicia, y excluye el amor verdadero. Utiliza los avances del progreso, de la tecnología, y con el pretexto de mejorar la condición humana, reduce al hombre a una condición inhumana (Pellegrini: 1987:69).

Pero, volviendo a la idea de que el poeta debe conocer de un modo no-racional, o sea, eliminar el control de la razón, surge la siguiente pregunta: ¿cómo se consigue ese *modo no-racional*? En su ya citada *Antología*, Aldo Pellegrini aclara que para llegar a ese estado, se debe, en primer lugar, y como aconsejaba Breton, “descender vertiginosamente en uno mismo” (Pellegrini, 1981:19), buscando el conocimiento liberador. Pellegrini alude en sus ensayos al automatismo como “el

centro y la clave de la técnica poética surrealista” (Pellegrini, 1981:24), lo que nos lleva a suponer que aplique esta técnica en sus poemas cuando lo que quiere es ese *descenso vertiginoso* al cual se refiere. Según Pellegrini, en el catálogo de la exposición del Instituto Di Tella, el texto automático es

[...] uno de los mecanismos mediante los cuales se pone especialmente en juego la imaginación libre. (...) El automatismo es sin duda el gran motor de lo imaginario; abarca un amplio campo que va desde [...] la cascada de imágenes hasta las aproximaciones inéditas (Pellegrini, 1967:13).

En otro de sus textos amplió la definición del automatismo:

[...] un paisaje total, con el clima, los accidentes, las tormentas, las explosiones, de esa zona del espíritu que ningún mecanismo especulativo puede dar a conocer en toda su belleza y violencia primitiva, en su grandeza y esplendor original. El modo como se desencadena el chorro verbal, el torrente de imágenes, mediante el automatismo (mecanismo semejante al que los antiguos llamaban inspiración), parece resultado de potencias centrífugas que parten de lo profundo del espíritu donde se hallarían sometidas a intensa presión (Pellegrini, 1981:25).

Cuando Aldo Pellegrini busca la poesía en ese descenso, propone una manera que, mencionando la feliz expresión de Alexandre O’Neill, podríamos llamar *vigilada*. El automatismo que predica tiene la característica de ser un *abandono vigilante*.

Para Pellegrini, en el prólogo a su *Antología de la poesía surrealista*

de lengua francesa, en los poemas no pueden haber desprolijas acumulaciones de sueños o delirios, cosa que el mismo Breton varias veces rechazó:

Si un texto automático es simplemente una acumulación de material inconsciente, puede interesar como documento o como material de interpretación para la psicología profunda, pero sólo si tiene carácter de revelación, si resulta "iluminador", adquiere grandeza poética y trasciende del mundo peculiar del individuo que lo crea (Pellegrini, 1981: 25).

En *Para contribuir a la confusión general*, Pellegrini explica que es en el momento en que el poeta se *despersonaliza*, que la universalidad de lo poético se manifiesta en la creación. Lo que los antiguos llamaban inspiración - el "yo es otro", como quiere Rimbaud (en Pellegrini, p.41), o lo que nuestro autor llama *despersonalización* - es vista por Pellegrini como el fundamento de la creación poética: "Al identificarse con el universo, el poeta adquiere, como lo proclamaron Novalis y Rimbaud, un estado de videncia, un estado de conocimiento total más allá de las contingencias del tiempo y el espacio". Para lograr esto, Rimbaud pedía que se enajenasen los sentidos, pero, para Aldo Pellegrini, los surrealistas fueron quienes lograron ir más allá sistematizando la despersonalización con el nombre de automatismo (p. 41-42).

3.1.8 Poesía e imágenes

La imagen, en el entender de Pellegrini, es el camino para que lo que sueña se torne realidad en el mundo y al mismo tiempo revele lo que piensa ser

“la verdadera poesía” a los “mediocres, mistificadores, vacíos e impotentes” (p.98).

En su libro de poemas titulado *El muro secreto*, Pellegrini ya escribía:

[...]
la imagen
es un signo de penetración del sueño en el mundo
la imagen
hace estallar los oídos indiferentes
[...]
(Pellegrini, 1949:71)

La imagen, que el poeta, *el soñador despierto*, lleva a los indiferentes es transportada por las palabras cargadas de deseo transformador y realizador. Aldo Pellegrini exclama en el poema “Construcción de la destrucción”, de su tercer libro:

Todo lo espero de las palabras. En su fiesta impalpable partiré a la conquista de puertas. La palabra vacilante como rata ataviada de secretos. Y cuando las puertas se abren, la palabra inicial hunde su punta de cobre en la aventura del acercamiento.
[...]
(Pellegrini, 1957:7)

La poesía surrealista se basa en la utilización de imágenes, sustentadas en la asociación analógica de realidades lejanas, naturalmente desasociadas e incompatibles. Apoyándose en la reflexión teórica de Pierre Reverdy, Breton partiría para elaborar la idea de la imagen surrealista, es decir, la asociación de las realidades cuya relación fuese lo más alejada posible, pero que

encajase perfectamente en una relación de causa y efecto. De esta manera, las palabras, a través del poeta, *hacen el amor* (la expresión es de Breton).

Breton apuntala en su primer *Manifiesto*, al referirse a las imágenes, que el poeta:

Comienza por tolerarlas, pero de pronto advierte que halagan a la razón y que al mismo tiempo acrecientan sus conocimientos. Llega así a darse cuenta de la extensión ilimitada donde se manifiestan sus deseos, donde el pro y el contra se reducen sin cesar y donde su oscuridad no lo traiciona. Avanza conducido por esas imágenes que lo arrebatan y que apenas le dan tiempo para soplar sobre el fuego de sus dedos. Es la noche más bella, *la noche de los relámpagos*: el día a su lado, es la noche (Breton, 1992:57-58).

En la misma línea, le interesan al autor argentino las imágenes definidas a la manera de Reverdy, es decir, aquellas surgidas de dos realidades lo más alejadas que pueda ser posible. Pellegrini valoriza las aproximaciones insólitas puesto que, como él mismo dice, son el resultado de “la capacidad que tiene la imaginación de captar relaciones que la razón jamás hubiera sospechado” y que “constituyen un símbolo de la unión de los contrarios, de la identidad de los opuestos” (Pellegrini, 1981:24), lo que está relacionado con la creación, y, en definitiva, con lo maravilloso.

3.1.9 Los “malditos” y los “falsos poetas”

Según Pellegrini, el contenido poético lo tienen “hasta los falsos

poetas” (p.44). Pero, al igual que Breton en el *Segundo manifiesto*, admite que decidirse por lo poético para buscar la aprobación y los aplausos es un error, porque “la gran masa de entendidos” no se equivoca nunca y aclama lo inofensivo (p.60).

Aldo Pellegrini se refiere al proceso de “domesticación” del poeta por medio de la popularidad. Manifiesta que de ésta debe “rehuirse por encima de todo”, como ya lo había dicho Breton en el *Segundo manifiesto* (p.60). Pellegrini ve que quien busca lo poético, como lo hicieron Hölderlin, Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Artaud, debe “soportar la carga de lo universal y lo eterno, con lo que resulta bastante incómodo andar por las calles” (p.47). De cierta forma, Aldo Pellegrini predica una “filosofía de lo arduo”, como bien dice Ponge (1996:167).

Pellegrini cree que se puede liberar el contenido poético de una manera que no sea espectacular, sino silenciosa, discreta. Para el argentino, el auténtico poeta “siempre será un maldito”, y los “malditos tranquilos”, con su poesía, serán los encargados de minar las bases de la sociedad y, de esta manera, ayudar a que “el hombre se restituya a sí mismo” (p.52).

3.1.10 El “Ilustre Desconocido”

Según Aldo Pellegrini, la tarea del poeta es obstaculizada por lo que llama la “gran internacional de la mediocridad” (p.73), que utiliza el dinero y el poder político para evitar que un verdadero artista sea conocido. En esta particular organización,

[...] militan los impotentes, los resentidos, los oligofrénicos, los insensibles, y otros poseedores de distintas insuficiencias de carácter mental, que con gran desenvoltura contribuyen a crearnos una humanidad “mejor”. Todos estos “constructores del futuro” están convencidos de que el talento y la grandeza de alma son los grandes enemigos del género humano (p.74).

Los militantes en pro de la mediocridad son los que ya definió como “hombres normales”, quienes controlan las conciencias usando los medios de comunicación y haciendo “muy difícil que la obra de un verdadero artista” se coloque “al alcance de un público receptivo” (p.75).

Ante esto, Aldo Pellegrini se pregunta, “¿vale la pena escribir? ¿para quién se escribe?” (p.74) En su entender, hay alguien que espera el mensaje que le ayude a comprender su condición humana. Éste es el “hombre de alma fértil”, que de manera original, llama “Ilustre Desconocido”, que,

[...] un día encontrará un libro en un anaquel y lo hojeará distraído: de pronto ciertas palabras ordenadas de cierto modo harán estallar en su interior un polvorín cuya existencia el sujeto mismo ignoraba. Después de esa explosión, el desconocido siente que algo se ha transformado en él (p.75).

Este momento es aquel por el que espera “el poeta auténtico”, puesto que tiene “la posibilidad de provocar una explosión en el espíritu de un ser humano” y de arrancarlo “de su vivir indiferente”, llevándolo a un estado “en que la vida se impregna de fervor” (p.75).

El Ilustre Desconocido tiene la puerta abierta de par en par para entender la poesía porque posee la inocencia, “suprema aptitud poética” (p.89). Consigue entender que la poesía “se encuentra en el extremo opuesto de lo que se ha dado en llamar literatura” (p.98). También entiende que está en el lado adverso del “complaciente embeleso” y de la “refinada imbecilidad” que se puede alcanzar leyendo ciertas frases de autores célebres como Jorge Luis Borges, William Faulkner y Thomas Stearns Eliot (p.87).

La esperanza de Pellegrini está en que el Ilustre Desconocido puede ser, además de un persona definida, una cadena de distintos individuos que haría con que no se perdiese una obra de arte. Hay, en su visión, una esencia mágica de un fenómeno que no tiene lógica y que, por suerte, hace con que la obra de un artista, para la cual se espera el silencio, se desarrolle. Por ese motivo, el arte está dominado por autores como Van Gogh, Lautréamont y Rimbaud, que sufrieron, en su tiempo, gran oposición, pero que “vencieron aquellos que gozaron del favor en su época y que desaparecieron sin dejar rastro” (p.80).

El Ilustre Desconocido puede ser muchas cosas: “[...] sastre, ingeniero, empleado bancario o médico, fotógrafo, desertor, trotamundos, contrabandista, jugador” dice Pellegrini, y agrega: “[...] cualquier cosa menos político o especulador” (p. 76). También puede ser un crítico, pero, para el autor, se denomina crítico a “una puerta cerrada a todo lo nuevo” y a “una puerta abierta para la mistificación, el lugar común y la retórica” (p.77).

Pellegrini aclara la verdadera función de la crítica: evitar que el “genio de los hombres se derr[ame] tumultuosamente sobre la tierra” (p.77). Lo que el argentino denuncia es que la crítica se dedica a “crear diques para contener la genialidad desatada del hombre” (p.77). Dice, además, que los críticos, que manosean, aplastan y quiebran el arte, poseen dos mecanismos que utilizan para paralizar las fuerzas creadoras: el silencio y la exaltación de lo mediocre. (p.77). Hay, todavía, dos tipos de críticos, los corruptibles y los incorruptibles. Los primeros, mismo que comiencen con buenas intenciones, se descomponen lenta y progresivamente hasta no saber qué es lo bueno y qué es lo malo. Los últimos se defienden de la descomposición por medio del embalsamamiento, llegando a ser “momias” (p.78).

Sin embargo, el argentino piensa que la función del crítico puede ser muy importante si su papel corresponde al de

[...] un espectador lúcido, que, además de recibir el impacto de la obra, sería capaz de analizarla y comunicarla; un verdadero nexo entre el creador y el público, que desempeña el papel de sensibilizante para mentalidades menos alertas, menos preparadas para la receptividad (Pellegrini, 1965:79).

Esta condición que llama “ideal” se da en el caso en que el crítico “incorpora la personalidad del Ilustre Desconocido”, momento en el cual “todo se hace fácil: el viaje de la obra del creador hasta la sensibilidad del espectador se abrevia enormemente, el crítico es el hábil barquero, el de la ruta precisa”. Sin embargo,

Pellegrini advierte “no soñemos demasiado; esto pasa pocas veces, y cuando sucede, el crítico en la mayoría de los casos es también un creador” (p.79).

*

Estas son las ideas más sobresalientes que el autor expresa en *Para contribuir a la confusión general*. El tema de fondo de todo el libro es, además de hacer comprender el sentido que tienen las palabras, libertad, amor y poesía, el de hacer ver que el hombre es más importante que esa sociedad mecanizada y deshumanizada en que vive. Para Aldo Pellegrini, el mundo contemporáneo deja mucho a desear y se debe llevar en serio una “estética de la destrucción” (p.107), objetivando la reconstrucción. El encargado de esa tarea es, en su entender, aquel que llama el verdadero artista, que consigue expresar lo que el autor considera poético.

Para intentar abarcar el ámbito del ideario de Aldo Pellegrini, se necesita estudiar el ensayo titulado “La conquista de lo maravilloso”, que fue publicado en la revista *Ciclo* nº2. Es esto lo que vamos a hacer a continuación.

3.2 LO MARAVILLOSO

A continuación vamos a estudiar qué es lo que Aldo Pellegrini entiende como maravilloso. Primeramente, nos detendremos en el origen del término, luego recopilaremos algunas de las principales ideas de diversos estudiosos de ese tema, para, entonces, dedicarnos al análisis de Aldo Pellegrini acerca del mismo.

3.2.1 Orígenes del término

Tradicionalmente se ve lo maravilloso, en la literatura, como la intervención de seres sobrenaturales (dioses, diosas, ángeles, demonios, genios, hadas) en la acción narrativa o dramática (*deus ex machina*), siendo identificado con el efecto que provoca en el lector, con su recepción: admiración, sorpresa y espanto.

Lo maravilloso como tema ha sido estudiado por diversos autores, entre ellos, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval* (1994), Jacques Le Goff, que considera que, en el medioevo la cotidianeidad se fundía con lo maravilloso y que para comprender este período es preciso restablecer en su riqueza originaria esta articulación que se manifiesta de varias maneras.

Le Goff observa que en los siglos XII y XIII, lo sobrenatural occidental se dividió en tres dominios, que pueden ser designados, de forma aproximada, con los tres adjetivos: *mirabilis*, *magicus*, y *miraculosus*. El primero,

mirabilis, sería *nuestro* maravilloso con orígenes precristianos. El segundo, *magicus*, se habría orientado hacia Satanás y pasó a ser lo maléfico, sobrenatural y satánico. Lo sobrenatural cristiano, es decir, lo maravilloso cristiano, es, para el autor, lo que se desprende de lo *miraculosus*. Para Le Goff, lo *miraculosus* era sólo una parte de lo maravilloso, puesto que éste se desvanece por el control que le es impuesto: en lo maravilloso cristiano y en el milagro hay un único autor, Dios.

La reglamentación, especialmente en la religión monoteísta, hacía con que se lo racionalisase y se le quitase su esencia, es decir, lo imprevisible:

Si el milagro sólo depende del arbitrio de Dios (lo cual justamente lo diferencia de los acontecimientos naturales, desde luego, también queridos por Dios, pero que Dios decidió de una vez por todas, creando así una cierta regularidad en el mundo) no escapa, por su parte, al plan divino y a una cierta regularidad. En la medida que el milagro se realiza por obra de los intermediarios que son los santos, estos están colocados en una situación tal que la aparición del milagro por obra suya es previsible. A pesar de las variaciones y de los artificios de la literatura hagiográfica, parece discernir una especie de creciente cansancio de los hombres de la Edad Media respecto de los santos en la medida en que, desde el momento en que un santo aparece, se sabe lo que va a hacer (Le Goff, 1994:13).

Con relación a los *mirabilia*, el autor manifiesta que en el Occidente medieval compensaban la trivialidad y la regularidad del día a día, tendiendo a organizarse en una especie de universo al revés, cuyos principales temas eran: la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio. Lo que lleva a pensar

en una forma de resistencia a la ideología oficial y dominante del cristianismo. Pero ¿cómo volvió la idea de lo maravilloso y qué pasó a significar?

3.2.2 Lo maravilloso y los surrealistas

Fueron los surrealistas que, en el siglo XX, rescataron la noción de lo maravilloso. Lautréamont y Rimbaud ya habían abierto un camino nuevo para la poesía, reaccionando de manera muy diferente ante el mundo. Breton sabía que había alguna cosa atrás de la realidad, y los surrealistas quisieron ir a un lugar donde sentirían mas profundamente. Por eso, se vieron seducidos por las novelas de misterio del siglo XVIII (novelas negras). Los cuentos de Ernest Hoffman los atraían por la sensación de enigma que producen en la medida que no se apartan totalmente ni se fijan en la realidad, dejándonos atrapados por la ambigüedad del mundo narrado y hesitantes entre lo que es fantástico y lo que es real. También Breton se vio seducido y elogió *El monje*, de Mathew Gregory Lewis, llegando a decir en el *Segundo manifiesto* que “el soplo de lo maravilloso lo anima por entero” (1992:32).

En *Le miroir du merveilleux* (1940), el teórico del surrealismo Pierre Mabille induce a establecer una relación particularmente pertinente entre *mirari*, *mirabilia* (maravilla) y *miroir*. En efecto, Mabille, quien no se arriesga a dar una definición sobre lo maravilloso “simplemente dictada por el gusto personal”, resuelve hacer pasar lo “maravilloso” por un interrogatorio:

El diccionario nos enseña que “maravilloso” deriva de *mirabilia*, que por su vez deriva de “espejo” (*miroir*): “cosas dignas de mirar”. Podríamos ir más allá del latín y encontrar el origen de la raíz *mir* en el sánscrito, pero no iremos tan lejos. La etimología oficial parece verdadera, si bien que nos sorprendemos cuando vemos que lo “admirable” (*admirable*) nos llegó sin haberse deformado, mientras que “maravilla” (*merveille*) sufrió muchos cambios. [...] de cualquier manera, al rededor de la raíz *miroir* se fundó una familia extraña: “mirar, mirarse, admirar, admirable, maravilla” y sus derivaciones, como el “milagro” (*miracle*), “miraje”, y por fin, *miroir* (espejo), el mas banal y el más extraordinario de los instrumentos mágicos (Mabille, 1940:15).

Pierre Mabille, que estudió las obras *Alicia en el país de las maravillas* y *El viaje en el espejo*, de Lewis Carrol, introduce la idea del espejo como siendo el instrumento que engendra las primeras interrogaciones metafísicas y que coloca el problema de las ilusiones, porque nos hace dudar de lo que los sentidos atestiguan:

De esta manera, en frente al espejo, somos obligados a preguntarnos cual es la naturaleza exacta de la realidad, cuales son los lazos que unen las representaciones mentales a los objetos que las provocan. Y surge el problema de como conjugar la necesidad humana, que resulta de nuestros deseos, con la necesidad natural, dirigida por leyes implacables. Estas preguntas nos permiten llegar a una definición exacta de lo maravilloso. Además del entretenimiento, de la curiosidad, de todas las emociones que nos brindan las narrativas, los cuentos y las leyendas; además de distraerse, de olvidar o sentir sensaciones agradables o terribles, el objetivo real del viaje maravilloso, empezamos a entender, es la investigación total de la realidad universal

(Mabille, 1940:17).

Es decir, el objetivo de lo maravilloso, además del entretenimiento, de la curiosidad, de las emociones, es fundamentalmente el de descubrir la realidad del universo, buscar la *realidad total*, la *más realidad*, que también incluye la realidad de la imaginación, del sueño, de los mitos, del deseo.

Según Mabille, lo maravilloso se encuentra entre las cosas y los seres, donde nuestros sentidos no lo pueden percibir y “donde se elaboran los equilibrios efímeros”, el lugar donde “se preparan todas las transformaciones” (1940:26):

Por lo tanto, *lo maravilloso está en todas partes*. Incluso en las cosas, aparece cuando llega a penetrar un objeto cualquiera. El más humilde, él sólo, promueve todos los problemas. Su forma, testimonio de su estructura personal, resulta de las transformaciones que le fueron hechas desde el origen del mundo y contiene en germen las innumerables posibilidades que el futuro se encargará de realizar. (Mabille,1940:26).

Hacia lo maravilloso va el poeta surrealista “atado de pies y manos, buscando las combinaciones de la imaginación”, dice Breton en “Le merveilleux contre le mystère” (1979:11). Lo maravilloso está “en todas partes”, “escondido entre las miradas de lo vulgar pero dispuesto a estallar como una bomba de relojería”, agrega Benjamin Péret (1992). Y Breton remata: lo maravilloso es simplemente “lo bello”. En su primer *Manifiesto*, declara: “terminemos de una vez: lo maravilloso es

siempre bello, cualquier especie de maravilloso es bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello” (1992:31).

El surrealista francés Benjamin Péret (1992) se refiere al “carácter luminoso y disipador de la obscuridad” de lo maravilloso, y, de manera amplia, lo define como aquello que hace con que la vida no sea sórdida (Péret, 1992:15). Al definir lo maravilloso, Péret se remonta a la imagen poética de los pueblos americanos, desde los tiempos precolombinos hasta nuestra época. Para el francés, la variedad de las interpretaciones cósmicas que los primitivos inventaron, son testigos de la imaginación de estos pueblos y muestran que, como quiere Breton, “el lenguaje le fue dado al hombre para que lo utilice de modo surrealista” (Breton en Péret, 1992:17), adaptado a la total satisfacción de sus deseos. Péret cree que las explicaciones que dan los primitivos sobre el origen del mundo y de su propio origen son productos de la imaginación pura, donde la reflexión consciente permanece nula o casi nula. De esto deduce que, por no haber sido criticadas ni limitadas, estas creaciones son el ejemplo de lo maravilloso poético (Péret, 1992:20).

Otros autores, como por ejemplo el surrealista brasileño Sérgio Lima (1999), identifican lo maravilloso con un fluir poético, y lo entienden como la irrupción de la poesía, de lo excesivo, de la “cólera creadora”, de la revelación y del descubrimiento de lo oculto. Comparando lo maravilloso con lo fantástico, Lima dice que éste es un género que se remonta a los momentos iniciales del romanticismo y que se caracteriza por encubrir la realidad, alienar, mientras que lo maravilloso sería una de las formas de la belleza. Lo maravilloso está íntimamente relacionado con el

mundo amoroso y erótico, mientras que lo fantástico convive con el *statu quo*, permanece impermeable a la poesía y no tiene la cualidad esencial que el otro posee: la transformación (Lima, 1999:42-49).

3.2.3 Lo maravilloso y lo fantástico

Al comparar lo maravilloso con lo fantástico, los autores observan que ambos están en un campo totalmente distinto y coinciden en aplicar métodos de análisis para descubrir sus temas y formas. Tzvetan Todorov, por ejemplo, en *Introducción a la literatura fantástica*, considera este tipo de literatura como un género literario y se refiere a “una ilusión de los sentidos”, una “realidad”, “leyes naturales”, “causas sobrenaturales”, “hechos sobrenaturales”, todo esto forzando lo fantástico a definirse con relación a lo real y a lo imaginario. Aunque sin explicar estos conceptos, menciona algo importante: la posibilidad de “vacilación”, congénita en lo fantástico (Todorov, 1982: 34-52).

Para Todorov, lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural y que se manifiesta cuando - en un mundo sin diablos, sífides, ni vampiros, como es el nuestro - se produce un acontecimiento difícil de explicar por las leyes del mundo familiar (Todorov, 1982:34). Otra autora que se dedicó al estudio de lo fantástico es Irène Bessière (1974). Al definir lo fantástico escrito, o la llamada “literatura fantástica”, dice que no es un género literario sino una

lógica narrativa, que nace bajo el aparente juego de la invención pura, de una suerte de organización de lo imaginario.

Aldo Pellegrini, en la revista *Ciclo* nº2 (1949), también hizo referencia a lo fantástico, manifestando que éste abarca las relaciones del espíritu que no tienen realidad. Para el autor, la imaginación, totalmente libre al salir a buscar seres y cosas irreales, recibe el nombre de fantasía, la cual actúa contra el mundo convencional, creando un mundo ideal que lo supera. Siempre está luchando contra el mundo convencional, pero hay un momento en que la fantasía toca lo real, por eso, dice Pellegrini, cuando el misterio no se presenta espontáneamente, la fantasía lo crea, surgiendo, de esta manera, lo fantástico (p.66).

El término fantástico es para Aldo Pellegrini, de uso casi exclusivo de la literatura y sirve para encubrir y jerarquizar una especie de literatura “de intención modestamente eutrapélica”. Pellegrini completa manifestando que lo que se designa como literatura fantástica es un relato pretencioso y pobre que, “fabricado con recetas de la baja cocina literaria, pretende demostrar la nadería de lo maravilloso, al ofrecernos un producto desmañado y sin fervor” (p.66). El autor concuerda en que es frecuente la confusión de lo maravilloso con lo fantástico, pero da a entender que se llega a lo fantástico por el camino de la deducción, es decir, que lo fantástico puede comprenderse, mientras que lo maravilloso se admira.

3.2.4 Lo maravilloso para Aldo Pellegrini

Vamos a pasar ahora, efectivamente, al ensayo “La conquista de lo maravilloso”^{xiv}, de Aldo Pellegrini. El autor divide este estudio sobre lo maravilloso en cuatro apartados: “La conquista de lo maravilloso”, “Anatomía de lo maravilloso”, “Distintos aspectos que se vinculan con lo maravilloso” y “Diversas expresiones de lo maravilloso”, los cuales estudiaremos a continuación.

3.2.4.1 “La conquista de lo maravilloso”

En esta sección, el autor realiza consideraciones generales e históricas sobre el término. Pellegrini manifiesta que la palabra “maravilloso”, que en su momento “circulaba profusamente”, viene de lejos, y que fue usada, en primer lugar, en un tipo de literatura en la cual la fantasía “inventaba un mundo de seres y cosas fuera de las leyes naturales” (p.51). De esta manera, lo sobrenatural era la característica más destacada de lo maravilloso y encontraba la aceptación, de manera natural, en la imaginación de todos los hombres. Posteriormente, dice el autor, los intelectuales recogieron la idea popular de que lo maravilloso eran los hechos o cosas fuera de lo común que provocaban admiración. Pellegrini llama la atención al hecho de que esta definición presenta lo maravilloso como exterior al sujeto, formando parte del mundo real y objetivo. Sin embargo, expresa que en lo maravilloso hay dos elementos: el hecho insólito, exterior, real, y un sujeto con capacidad de admiración. Con lo que deduce que no basta que un hecho sea poco común para ser calificado de maravilloso si ante él nos quedamos indiferentes. La

admiración que debe existir no puede ser simplemente intelectual ni puramente valorativa, sí “una impresión profunda que abarca la totalidad del espíritu, un suspenso del ánimo, que resulta inundado por lo que contempla, un estado, en fin, de completa exaltación” (p.51). Excluye así de lo maravilloso, todo lo nuevo, inesperado y pintoresco que no posea esa característica, esa “agitada presencia interior”.

Analizando los aspectos que presenta lo maravilloso, cuando es “libre creación de la fantasía”, o cuando es descubrimiento, es decir, “presencia interior de un objeto del mundo real”, dice que el papel principal “es representado por el sujeto”, siendo que en ambos casos lo maravilloso es “una exaltación total de los componentes espirituales del ser, una entrega absoluta y sin reservas” (p.52).

3.2.4.2 La “anatomía de lo maravilloso”

Según Pellegrini, “en todo fenómeno maravilloso participa a la vez el factor de creación y el de descubrimiento” (p.52). Actualmente, también el conocimiento de lo maravilloso se ha ampliado porque “desde el terreno del arte ha invadido todas las actividades humanas” (p.52), llegándose a situar “en la realidad” y no más en lo quimérico e irreal, porque es un fenómeno que surge cuando “el espíritu del hombre abandona su secreta habitación interior para incorporarse concretamente a la realidad” (p.52).

Cuando en lo maravilloso se hace más evidente la fantasía creadora,

aparece claramente “la intención del sujeto de exteriorizar el mundo mítico o de convertir en objeto real el producto de la elaboración interior” (p.53). Pero, cuando prevalece el factor descubrimiento, aparentemente el motivo exterior desempeña el papel fundamental. Aparentemente, porque el proceso se desarrolla esencialmente en el sujeto: “el estado de exaltación, de arrobamiento, el impulso del espíritu hacia el objeto dan, en este caso, su verdadero sello a lo maravilloso” (p.53). El objeto es tan solo un pretexto que el sujeto busca para trascenderse:

La exteriorización del sujeto, es, pues, el acto concreto que conduce a lo maravilloso, sea que utilice para ello un pretexto exterior, y entonces se denomina descubrimiento, sea que resulte de un acto puro del espíritu en el que éste inventa algo hasta entonces no conocido. Esta creación pura se incorpora al mundo como realidad concreta, sea en forma de acto de vida, sea como producto artístico, sea como mito (Pellegrini, 1949,53).

El momento en que lo maravilloso se incorpora a la realidad es aquel en que puede ser aprehendido por los demás. Esta manifestación es “su sello inconfundible” y marca el momento en el cual se realizó y completó su ciclo. El individuo es la prueba indeleble que queda en lo maravilloso, y aquí radica su fuerza, pues contiene “la parte del sujeto que ansía ser universal”. Pellegrini agrega que, al conquistar lo maravilloso, el hombre conquista su propia calidad humana (p.62).

Para Pellegrini, lo maravilloso es una “aspiración a un arquetipo”:

El fundamento de lo maravilloso está en esa aspiración hacia un modelo infinito y concreto al mismo tiempo, real y fluente, reconocible ante todo por la intensidad de la exaltación

interior. El proceso de lo maravilloso es una marcha sin término, y en ella se resume toda la historia del hombre, su camino específico como ser que existe. Su traducción en la historia podría denominarse progreso [...] un avance interminable, una sed que no se apaga por lograr la posesión de la realidad, que le significa realizarse plenamente en su condición de hombre; por que conquistar la realidad equivale, como ya dijo Espinosa, a conquistar la perfección (Pellegrini, 1949,54).

La concepción de modelos ideales prospectivos lleva a la idea de Dios, suma de la perfección que deja al hombre “sin nada por alcanzar”, y que lo deja rodeado “por una inmensa nada en la que su infinita pequeñez no tiene salida” (p.55). De esta manera, el impulso hacia lo maravilloso es destruido por la religión que, como dice más adelante, “constituye una desviación de lo maravilloso que tiende a anularlo” (p.61). El hombre desconectado del universo puede, sin embargo, a través de lo maravilloso, aprender a encontrar la salida de su soledad, participando de las cosas del mundo y encontrando la unidad con el cosmos.

Pellegrini afirma que hay una aparente indeterminación rigiendo el destino de lo maravilloso, no habiendo ninguna norma exterior que determine su impulso: “Solo aquel factor exterior que esté de acuerdo con la esencia íntima del espíritu permitirá la aparición del fenómeno” (p.56). Por lo tanto, la libertad, luchando contra lo convencional, es la condición imprescindible para la conquista de lo maravilloso.

Aldo Pellegrini entiende que existe una relación entre la libertad y el fenómeno del azar, entendiendo “el azar” a la manera del matemático Emile Borel,

no como negación de la ley, sino como la revelación de nuestra ignorancia de ciertas leyes que, según Pellegrini, son profundas y no accesibles a la razón:

El azar nos coloca en el camino de todos los grandes descubrimientos; representa la derrota de lo previsto, de lo convencional, y nos conduce de la mano al gran universo de lo desconocido. El azar nos acecha a cada paso, pero sólo cuando el espíritu está preparado para reconocerlo, aparece el hecho maravilloso y desde entonces el mundo se transforma. Para reconocerlo nuestros ojos deben estar cargados de deseo, nuestro espíritu, alerta, en estado de grave expectación, pues ya lo dijo lúcidamente Heráclito “Si no esperáis lo inesperado no lo encontraréis” (Pellegrini, 1949,56-57).

Al oponer el mundo convencional al mundo maravilloso, Pellegrini declara: “vivimos en un mundo mágico, pero hemos perdido la capacidad de verlo” (p.57). Piensa que, desde chicos, nos impiden ver lo que hay de maravilloso en el mundo, puesto que nos educan con normas que nos provocan inhibiciones. Por eso, se establece en nosotros mismos una angustia interna entre la búsqueda de lo maravilloso y la adecuación a lo convencional. El autor asevera que lo maravilloso, porque orienta a las personas hacia lo desconocido, significa el riesgo, la incertidumbre, la inseguridad. Ya lo convencional, por trazar rumbos y establecer limitaciones, les da seguridad. Ambos, lo convencional y lo maravilloso, están en litigio permanente. Lo convencional, por congelar el fluir inagotable del conocimiento y de la creación del hombre, es el mayor enemigo de lo maravilloso. Aldo Pellegrini no está de acuerdo con esta afirmación de Pierre Mabilie: “[...] el hombre quiere ser sustraído a las condiciones sórdidas de la vida cotidiana para ser llevado a un

mundo tallado a la medida de sus deseos” (p.58), puesto que la idea de fuga de la realidad no es la que expresa, de manera exacta, el impulso de lo maravilloso. Según el argentino, la inseguridad que representa una vida maravillosa frente a la convencional, ha hecho que muchos hombres, en distintas épocas, abdicasen de ella, como se observa en Giorgio de Chirico, que, explorador en su juventud de lo maravilloso, renunció y abominó de él más tarde. En su concepción, Paul Gauguin, sin embargo, siguió el camino opuesto. Para Pellegrini lo que es realmente importante es hacer que el “mecanismo de lo maravilloso” se conserve desde la niñez hasta la vejez.

Lo maravilloso, es, para el autor, individual y universal al mismo tiempo:

La universalidad es característica de lo maravilloso, pero entendida como que todos los hombres poseen específicamente el mismo impulso, el cual es universalmente comunicable. Comunicabilidad significa posibilidad de expresión y no debe confundirse con comunidad del impulso. Lo maravilloso es individual en su esencia y universal en sus resultados (Pellegrini, 1949,59).

Pellegrini nuevamente no concuerda con Pierre Mabille, en el sentido de que éste considera lo maravilloso colectivo como lo fundamental y lo maravilloso individual como una debilitación o degeneración.

Con relación a lo mítico de las sociedades, opina que surgió para contribuir al lenguaje común de lo maravilloso, siendo la expresión simbólica de esa

aspiración. Lo maravilloso habría participado en la creación de los mitos y leyendas, siendo que el folklore representa la tendencia popular. En el mito, el mundo de lo maravilloso adquiere una “organización coherente supeditada al espíritu creador del hombre”, y de esta forma tiene validez universal, porque “se fija en símbolos y se convierte en comunicable” (p.60).

Por otro lado, la aspiración hacia lo maravilloso creó su propio mito, que logra su expresión simbólica, y el cual se repite en todas las tradiciones legendarias. El símbolo de la búsqueda de lo maravilloso aparece en la leyenda griega del vellocino de oro y en la germánica del anillo de los Nibelungos (p.60).

Los alquimistas simbolizaron lo maravilloso en la piedra filosofal. Pero el símbolo más perfecto está en la leyenda griega del laberinto, porque ahí se dan todas las condiciones:

[...] el minotauro representa el mundo de las convenciones que nos impide de alcanzar lo maravilloso, el laberinto, el espectáculo del misterio en el que debemos penetrar y que desconcierta nuestra razón; el hilo de Ariadna, la ligadura que, al lanzarnos a lo desconocido nos mantiene unidos a nuestra individualidad (p.60-61).

Icaro es el ejemplo de la búsqueda de lo maravilloso por el falso camino de Dios: el sol-Dios destruyendo al hombre que se acerca a él (p. 60-61).

En los movimientos revolucionarios colectivos, lo maravilloso es “la agresión contra la realidad convencional”. Pellegrini aclara: “es la gran sed de lo maravilloso oprimida durante siglos, que se despierta tumultuosa y se lanza a destruir a sus opresores” (p.61).

Por otro lado, se refiere a la imaginación, que piensa ser el

“instrumento de lo maravilloso”, “motor que impulsa al espíritu como totalidad” (p.62). Ya la razón jugaría un papel pasivo, puesto que carece de la “videncia que le permite caminar en la oscuridad de lo desconocido”, siendo su misión la de ordenar lo conquistado por la imaginación, fiscalizando “el gran torrente de lo irracional que descubre y crea” (p.62).

3.2.4.3 Los distintos aspectos relacionados con lo maravilloso

Para acabar con los malentendidos en relación a lo maravilloso, Aldo Pellegrini realiza, en el apartado “Distintos aspectos que se vinculan con lo maravilloso”, un análisis comparativo con lo desconocido, lo enigmático, lo misterioso, lo milagroso, el sueño, el ensueño y lo fantástico (a sus ideas acerca de este último ya hicimos alusión).

El primer aspecto, lo desconocido, está en todas partes, rodeándonos, flotando en lo cotidiano, y “bastaría con correr la cortina de lo convencional” para que nos encontrásemos el un mundo de lo maravilloso, sin horizontes, que se confunde con los sueños del ser humano (p.69). Sin embargo, lo maravilloso y lo desconocido no son conceptos equivalentes puesto que, aunque el campo de acción de lo maravilloso está en lo desconocido, para que éste despierte el impulso de lo maravilloso, debe determinar en el sujeto “aquella exaltación que constituye su sello inconfundible” (p.63).

Lo enigmático, “aquello cuyo sentido parece oscuro y difícil, y que es

esencialmente lúdico” (p.64), en el sentido de la distracción intelectual, se dirige solamente a la comprensión, al mecanismo racional, faltándole el factor de exaltación. Pone exclusivamente en juego el mecanismo de la razón, al contrario de lo maravilloso, que no excluye la razón, pero que, en el momento en que surge, “queda suspendida, y el espíritu se conmueve como totalidad confundándose en apasionado contacto con el hecho maravilloso” (p.64).

Lo misterioso es algo como “la quintaesencia de lo enigmático, su extremo” (p.64), y comprende lo totalmente inaccesible a la razón, estando su dominio en la esfera de lo irracional y fuera del entendimiento consciente. En la religión se llega a él por la fe, “porque su comprensión está sólo al alcance de la mente de Dios” (p.64), siendo inaccesible al ser humano. El misterio laico, “exterior al yo, inexplorado y secreto”, y totalmente opuesto al misterio religioso, está constituido por un vasto dominio en el que la mente humana aún no ha penetrado, y en este dominio actúa lo maravilloso. De esto deduce que las relaciones entre el misterio y lo maravilloso son estrechas.

Lo milagroso representa la subversión de las leyes naturales, cuyo origen está en Dios, “fuerza exterior al hombre” (p.65). El milagro altera la ley porque proviene de una voluntad arbitraria. Lo maravilloso, en cambio, reconoce una ley y busca descubrirla. El milagro es sobrenatural y lo maravilloso natural, aunque parezca paradójico si se tiene en cuenta el carácter extraordinario e insólito admitido para lo maravilloso. Pellegrini explica que lo maravilloso escapa al mundo convencional con el cual la gente se maneja en la vida diaria, pero es natural porque

obedece a las leyes de la naturaleza y se mantiene en armonía con todo: “en resumen: en el milagro el hombre queda sometido, el poder creador corresponde a Dios; lo maravilloso devuelve este poder al hombre. Mientras lo milagroso empequeñece al ser humano, lo maravilloso lo agranda” (p.66).

Por último, Aldo Pellegrini destaca entre los distintos aspectos que se vinculan con lo maravilloso, la relación existente entre éste, el sueño y el ensueño.

El autor cita a Freud:

En el mundo moderno Freud ha efectuado el análisis de los sueños, proclamando su carácter simbólico - ya antes aceptado - y su significado como expresión de los deseos reprimidos. Siendo el deseo en su sentido general el germen donde nace lo maravilloso, el sueño - como la fantasía y el ensueño - expresa la lucha contra la realidad convencional, la búsqueda de nuevas formas de realización (Pellegrini, 1949,67).

Hasta aquí, los distintos aspectos que Aldo Pellegrini considera relacionados con lo maravilloso. Pasemos ahora, a sus diferentes expresiones.

3.2.4.4 Lo maravilloso y sus diversas expresiones

Aldo Pellegrini observa que la marca de lo maravilloso se encuentra en toda actividad humana que revele una búsqueda trascendente, y que ésta aparece cada vez que la actividad del hombre se manifiesta en el sentido del

conocimiento o la creación. De esta manera, lo maravilloso también penetra en la ciencia, justamente “cuando la necesidad de trascender toma el sentido del conocimiento” (p.67).

Aldo Pellegrini agrega: “el aparente predominio de lo racional en la ciencia moderna, el menosprecio que ésta manifiesta hacia los factores irracionales del conocimiento sugieren la idea errónea de que lo maravilloso queda excluido de sus dominios”. Eso estaría equivocado, puesto que las hipótesis científicas revelan una combinación de maravilloso e imaginación exaltada, como Pierre Mabilie ya lo había dicho (p.67).

Según Pellegrini, en las matemáticas, que se convirtieron en “vehículo hacia lo desconocido”, aparece más claro el proceso de lo maravilloso, porque los números son como libres creaciones del espíritu humano (Dedekind) y la esencia de las matemáticas es la libertad (Cantor). Pellegrini agrega: “el pensamiento lúcido de Novalis se anticipó a estas revelaciones cuando exclamó: el álgebra es la poesía” (p.67).

Las matemáticas modernas, desde Cantor, demostraron un predominio de la imaginación que parece alejarlas de la realidad. El paseo de este matemático por el infinito, las teorías de los números irracionales e imaginarios expresan la fuga del mundo concreto, pero nada hizo avanzar más a la ciencia que la fantasía de las matemáticas, por eso, “de instrumento práctico, de medida del mundo convencional, las matemáticas se han convertido en vehículo hacia lo desconocido y en símbolo de lo maravilloso” (p.68).

El arte es otra de las expresiones de lo maravilloso, y surge “cuando la necesidad de trascender toma el camino de la creación” (p.68). En el arte, lo maravilloso siempre ha encontrado refugio, dice Pellegrini, expresándose directamente y en su máxima pureza. Fue la literatura la que más utilizó el proceso de lo maravilloso. La poesía ofrece “las máximas posibilidades de expresión al encontrar en la imagen un instrumento de riqueza inagotable” (p.68). Ya las artes plásticas han ido liberándose de su encadenamiento al mundo convencional hasta llegar a la pintura moderna, donde se demuestran posibilidades de expresión de lo maravilloso “solamente comparables con las de la poesía” (p.68).

La doctrina filosófica que expresa lo maravilloso, es, para Pellegrini, el monismo dialéctico. El monismo de Espinosa y la dialéctica que llega a Hegel comenzando por Heráclito, pasando por Platón, Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, formaron esta corriente de especulación, que contiene lo maravilloso al revelar la unidad del cosmos y el misterio de las transformaciones (p. 68).

En lo social, el impulso de lo maravilloso condujo primero a los ensueños de los utopistas: Platón, Tomás Moro, Tomás Campanella, Claude Saint-Simon. Ya la aplicación del método dialéctico le reveló a Karl Marx el secreto de la historia y la evolución del hombre como ente social. Para Aldo Pellegrini, el socialismo científico condensa y polariza todos los esfuerzos de lo maravilloso (que a veces se revela como agresión contra la realidad convencional en los grandes movimientos revolucionarios colectivos) hacia un mundo mejor.

*

Hemos visto los orígenes del término maravilloso, el concepto que los surrealistas tienen acerca de él, y, particularmente, las consideraciones del autor que nos ocupa. Uno de los primeros rasgos del método científico, consiste en que éste no exige la observación de todos los aspectos de un fenómeno para poder describirlo, según Todorov dice citando a Popper: “lo pertinente no es la cantidad de observaciones, sino exclusivamente la coherencia lógica de la teoría” (Todorov, 1982:10). Por lo tanto, podemos afirmar, sin temor de parcialidad que tiene su valor el análisis limitado a las fuentes que mencionamos (que podemos llamar canónicas).

* * *

Al leer las consideraciones de Aldo Pellegrini acerca de lo maravilloso y las anteriores sobre el arte, el mundo contemporáneo, el artista y la poesía, tal vez como lo haría el Ilustre Desconocido al cual el autor se refiere, descubrimos un lúcido ensayista, que deja clara su visión sobre el mundo contemporáneo, así como también su propuesta de cambio. Pellegrini induce o persuade - como él prefiere - con argumentos muy bien justificados. Su ensayo, polémico, es un discurso que da en el blanco del poder. Tiene la intención de sacudir a los indiferentes, pero también (y principalmente), la de contribuir a la destrucción

del sistema de valores vigentes, combatiendo los conceptos y las personas que los encarnan.

El ensayo de Aldo Pellegrini, también es una especie de manifiesto, o, si se quiere, ensayo-manifiesto y, como observa Ponge, es al mismo tiempo, pesimista y optimista. Pesimista, porque ve que la repetida consigna de Lautréamont, *la poesía debe ser hecha por todos*, no ha sido puesta en práctica, y optimista por creer que un día lo será (Ponge, 1996:175). Pero es, sobretodo, un trabajo de desmitificación, que consiste en desentrañar los verdaderos motivos de los precursores de la mediocridad (de los que llama “hombres normales”), atacando la legitimidad y la moral de los mismos. Su tarea de desmitificación es una suerte de develamiento, un pasaje a la realidad, donde muestra las causas, efectos e intereses de las acciones de los hombres sin escrúpulos.

Al ejercer su labor de crítico, Aldo Pellegrini ve en Artaud aquel que se propuso “la misión de poner al descubierto las lacras del hombre social” (1987:58). No nos parece otro el móvil de Pellegrini, quien lo ejecuta, muchas veces, con el humor negro surrealista, “el arma más eficaz para el ataque a las convenciones, a las disparatadas normas sociales, a los esquemas que deforman la realidad” (1987:58).

Aldo Pellegrini se niega a participar del “juego siniestro” que la sociedad ofrece y no quiere, por ser pasivo, volverse cómplice. Por eso, propone el camino del arte con poesía, es decir, el camino de una vida concreta y trascendente. Quiere el arte poético, que no refleja la realidad sino que es la realidad, que vive en

compañía y en consonancia con el hombre y que hace con que éste adquiriera así, la deseada “simbiosis con su entorno” (1987:58).

Por fin, el amor y la poesía, vividos con libertad, son los medios que Pellegrini ve para alcanzar lo maravilloso, y es este su mensaje de esperanza. Sus ensayos demuestran la coherencia, el vigor y lógica del autor. Son su poesía, y como tal, su arma. Aldo Pellegrini perturba, y es posiblemente por eso que sus escritos se han conservado tanto tiempo fuera de pauta.

4 APROXIMACIONES A LA RECEPCIÓN

Frecuentemente nos encontramos, dentro de la crítica literaria, con trabajos que estudian como fue acogida, a lo largo de la historia, la obra de un determinado autor. Estos estudios consisten en describir el grado de aceptación de dicha obra, tratándose de trabajos críticos que pueden ser realizados en espacios y medios históricos y culturales distintos. En ellos se habla, con frecuencia, de la poca suerte o del limitado favor del público lector de que tal o cual autor disfrutó todavía en vida; de como tuvieron que pasar años hasta que su obra pudo contar con un cierto reconocimiento; del éxito inmediato y duradero de una obra, o de las múltiples vicisitudes por las que la misma pasó, a lo largo de su historia. También hay casos en que se considera y analiza la historia de las diferentes manifestaciones críticas e interpretaciones que se han realizado sobre un autor y sobre uno o varios de sus textos (Acosta, 1987:11-12). Todos estos estudios son de recepción literaria.

El fenómeno de la recepción podría ser definido de manera amplia como el conocimiento, acogida, adopción, incorporación, apropiación o crítica del hecho literario, desde la época de aparecimiento y en el correr del tiempo, en cuanto operaciones realizadas por el lector, o como la adaptación, asimilación, o incorporación de una obra en tanto actividades llevadas a cabo, también en el curso de la historia, por otro escritor (Acosta, 1987:13).^{xv}

Pretendemos, en este capítulo, dejar constancia de como ha sido

realizada la recepción de la labor intelectual, militante y literaria de Aldo Pellegrini en el momento en que aparecieron sus publicaciones, y, después, a lo largo de la historia. Lamentablemente, nuestra investigación sufrió graves dificultades ya que fue muy arduo acceder a documentos: porque se extraviaron, o porque los que se conservaron, no están publicados o al alcance de los estudiosos en bibliotecas o archivos públicos. Se le agrega a esto que, según el hijo de Aldo Pellegrini, Mario Pellegrini, varios de los documentos tuvieron que ser destruidos debido a persecuciones políticas. Con todo, creemos que el material que reunimos - no sin grandes dificultades - ya nos proporciona elementos suficientes para iniciar esta tarea. Dicho esto, pasemos efectivamente a la acogida de su trabajo.

4.1 Los años 20 y 30

Según la estudiosa Guiol-Benassaya en *La presse face au surréalisme* (1982:132), los surrealistas franceses atacaban los valores de la burguesía calificados como naturales: el “orden moral” y el “honor nacional”, y por este motivo tenían el desdén y/o el silencio de los órganos más importantes de comunicación. Como no encontramos noticias o manifestaciones escritas sobre Aldo Pellegrini o sobre el grupo surrealista por él formado (1926) hasta el año 1953 - lo que ya es evidencia de una forma de recepción - podemos pensar que a los surrealistas argentinos les ocurrió lo mismo que a los surrealistas franceses.

Los únicos datos sobre la recepción del trabajo de Pellegrini son de

la propia revista *Qué*, nº 2, de 1930. Uno de sus colaboradores, Elías Piterbarg, con el seudónimo Esteban Dalid, al referirse al modo como fue acogida por el público la primera edición de la publicación, expresa en la página 2: “Esperábamos el silencio”, porque, cree el autor, los lectores debieron haber pensado encontrarse frente a un “parafraseo vacuo”. Por lo que se puede apreciar en la publicación, los surrealistas argentinos no estaban preocupados en cautivar y reclutar adeptos del público en general.

Evidentemente, existía una gran distancia ideológica y estética entre el público y la obra, es decir, una distancia entre lo que la revista proponía y la expectativa del público. Esta situación coincide con la que había en España, y le damos particular atención, porque todo lo que ocurre en este país tiene respuesta casi simultánea en Buenos Aires, posiblemente debido a aquella conocida consigna argentina de *siempre tener un ojo puesto en Europa*.

Como se puede observar en el trabajo del estudioso Jesús García Gallego (s/f), que analiza los artículos sobre las revistas literarias surrealistas españolas entre 1924 y 1931, el surrealismo fue considerado por la crítica como un “laboratorio de experimentos artísticos” (p.30), una forma de neorromanticismo (“pseudorromanticismo”) (p.37), o una literatura “feísta” (p.47), hecha por un grupo de “locos”, “aislados” y “ridículos” (p.49).

El español Guillermo de Torre, que vivió en Argentina y fue teórico del movimiento ultraísta, se refirió al surrealismo como “amanerado y estéril” (Gallego s/f:27), y, en su *Historia de las literaturas europeas de vanguardia* (1925), lo

describió - de una manera apresurada - como una práctica que “lo que hace es volver al término inventado por Apollinaire, para quedarse en él, sin hacer avanzar el arte en ningún sentido” (en Gallego, s/f:23). En el mismo año, otro español, José Ortega y Gasset, en *Sobre la deshumanización del arte*, se refería al surrealismo, en España, con amplias repercusiones en América, como un “arte degenerado”, o “deshumanizado” (Pellegrini, 1965:20). Este libro fue posteriormente criticado por Pellegrini (en una conferencia pronunciada en 1964 [Pellegrini, 1965:19-21]), y por otros autores, como por ejemplo Ernesto Sábato (1986:35), que también consideraban que no había una crisis en el arte, sino que existía un arte de la crisis.

Fue en este contexto desfavorable que apareció la revista *Qué*, primera publicación surrealista de América Latina. Años más tarde, el poeta argentino Juan José Ceselli brindaría datos acerca de este período. Según Ceselli, la revista *Qué* pasó inadvertida porque los círculos literarios de Buenos Aires estaban conmovidos por la lucha entre los ultraístas martinfierristas, que estaban absortos en lo estético-intelectual, y por los del grupo de Boedo, preocupados por lo político-económico. Según Ceselli:

Ambos bandos, con gran despliegue de energías, acaparaban prácticamente la totalidad de las publicaciones y noticias interesadas en esas actividades, monopolizando de esta manera casi por completo la atención del público adicto a estas cuestiones. Y fue posiblemente esta razón de bulto, [...] la que contribuyó a que nuestro incipiente movimiento surrealista no fuera tenido en cuenta ni siquiera por una sola de las publicaciones de aquel momento que se preocupaban de tales actividades (Ceselli, 1964:13).

Esta declaración de Ceselli confirma que el trabajo de Pellegrini y de sus compañeros fue recibido con indiferencia por parte de los críticos y de los lectores en general.

Dicho sea de paso, encontramos muy poco escrito en los años siguientes acerca del surrealismo. Se sabe, a través de Poblete-Araya, que, en el período comprendido entre el último número de la revista *Qué* (1930) y el primer número de *Ciclo* (1948) - revista impulsada por Aldo Pellegrini y sus compañeros y por los concretistas - la revista *Sur*, la más importante del momento, le dedicó muy poca atención al surrealismo, apenas divulgó artículos como “Revisión y justiprecio del surrealismo” de Gervasio Guillot Muñoz (1936, nº10), algunos textos de André Breton (1936, nº19), poemas de Paul Éluard (1937, nº32), y “Muerte de Antonin Artaud”, este último escrito por Julio Cortázar (1948, nº163).

4.2. La manifestación del Partido Comunista Argentino y la polémica

Pellegrini x Troiani

Por los datos que disponemos, fue solamente en 1952 que acabó el silencio en relación a los surrealistas y sus actividades. En ese año, salió lo que, hasta que surjan nuevas informaciones que cambien esta situación, podemos considerar la primera manifestación pública sobre la recepción del surrealismo

argentino. Fue una nota muy agresiva del Partido Comunista Argentino, por ocasión de la publicación de *A partir de cero*, acusándolos de querer “cambiar a la sociedad con una bomba onírica” (en Puyade, 1993:69). Es decir, fue solamente veintidós años después del último número de *Qué* (1930), después de la publicación de las revistas (surrealistas o influenciadas por el surrealismo) *Ciclo* (1944-1949) y *A partir de cero* (los dos primeros números ya habían salido), después que Aldo Pellegrini publicó sus libros de poesía *El muro secreto* (1949) y *La valija de fuego* (1952), y poco después de la publicación de la revista surrealista *Letra y línea*.

En el año siguiente, un intelectual de la época llamado Osiris Troiani (del cuál no hay mayores datos), se manifestó en relación a los surrealistas en una carta abierta publicada en el nº 5 (1954) de la revista *Capricornio*, de Buenos Aires, cuyo título era “Epístola a los surrealistas”, que tuvo como pretexto la crítica que el surrealista Carlos Latorre le hacía desde las páginas de *Letra y línea*, nº 3 (diciembre de 1953), a la revista *Sur*, por el número especial que dicha publicación le había dedicado a la literatura italiana. Troiani, descendiente de italianos, se sintió ofendido, pero en lugar de responderle a Latorre, se dirigió a Aldo Pellegrini, atacándolo, y en lugar de exaltar la literatura italiana, le hizo la guerra al surrealismo.

Es muy significativo el hecho de que Troiani atacase el surrealismo ofendiendo a Pellegrini. Esto fue así porque, como correctamente manifiesta Ceselli, si bien el surrealismo no es privativo de una sola persona, dicho ataque contra Aldo Pellegrini se debió a que desde la aparición del movimiento en Buenos Aires su espíritu se mantuvo por la influencia de Pellegrini, que tuvo “una línea de conducta

uniforme y, sin lugar a dudas, [...] atrajo y reunió a su alrededor a todos esos hombres que se le acercaban en busca de una unidad de espíritu y de acción” (Ceselli, 1964:14).

Dice Troiani en su artículo (reproducido por Lafleur & Provenzano, 1993:94-100), que la literatura de los surrealistas - a quienes llama de “cachorros de tigre” criados por Pellegrini - es un “pasquinismo literario”, y que estos escritores, a diferencia de los martinfierristas, son personas “inelegantes”. Le preocupa que ellos “haga[n] tabla rasa con la cultura precedente”, y que quieran “partir de cero”. Como nacionalista, Troiani desea autores que se sientan responsables por su patria y su lengua. De una manera indirecta asocia a los surrealistas con la pederastia y el comunismo. Directamente, afirma que los surrealistas desprecian los clásicos e ignoran lo moderno. Remata con la idea de que el surrealismo argentino, basado en el de Breton, según sus palabras un “falso filósofo”, apareció a “destiempo en una ciudad con un horrible obelisco”. No sabemos qué es lo que Troiani considera *destiempo*, pero parece que desconocía la filiación surrealista de Pellegrini desde el año 1926 - es decir, dos años después del primer *Manifiesto* (1924) - que para nosotros, demuestra la velocidad con que este movimiento surgió en Buenos Aires, y como lo hizo muy a tiempo.

Por fin, Troiani dice que el grupo de Pellegrini “rinde tributo a los extranjeros [...], es oficialista en Europa y aquí opositor [...], acepta a [René] Char sin comprender que es un clásico, y exonera a [Aimé] Césaire porque no accede a disociar en sí el poeta del político”, y ,agrega que este grupo piensa que “todo lo que

no es surrealista es detestable” (p.98-99).

La réplica de Pellegrini a Troiani apareció en la misma revista *Capricornio*, nº 7, año 1954, y su título era: “Respuesta a Osiris Troiani” (en Lafleur & Provenzano, 1993:100-107). El autor argentino reconoce la valía de Troiani, que es la de ser el portavoz de las acusaciones que le hacían a él y al grupo (Pellegrini no especifica de donde venían estas críticas, y su localización se nos escapa).

En la respuesta, Pellegrini observa que la carta está llena de “inexactitudes, afirmaciones gratuitas, incongruencias”. Inexactitudes y afirmaciones gratuitas porque “endosa una admiración por Cocteau y René Char que no existe y nos adjudica un repudio por Aimé Césaire que es, en cambio, demostrada admiración total” (p.100). Agrega que Troiani no se da cuenta de la flagrante contradicción en la que cae, puesto que dice que en la revista se rinde tributo a los escritores consagrados cuando son extranjeros, pero Latorre critica justamente a escritores extranjeros, en este caso, a escritores italianos consagrados.

Con relación a la comparación con los martinfierristas que, según Troiani, “tenían el don del gracejo”, Pellegrini piensa que el concepto que él tiene del humor es opuesto al de quien hace “travesuras” y no se “lleva la vida en serio” (p.102).

Sobre la “mentalidad a partir de cero”, Pellegrini aclara que los surrealistas no buscan hacer tabla rasa de toda la cultura precedente, pero sí de lo que llama “falsa cultura”, y que su estilo es el de nunca dar nada por admitido sin antes estudiarlo. El lector puede pensar que escribiendo esto Aldo Pellegrini, sin

duda con humor, no ignoraba que estaba haciendo eco al *Discurso del método*, de Descartes, que fue el primero a adoptar esta posición de manera radical y a proponer la idea de tabla rasa.

Pero Pellegrini se concentra más en la defensa al surrealismo y a André Breton: “El segundo paso que todo el mundo realiza después de la oración fúnebre al surrealismo es el ataque a Breton y ninguno llega ni de lejos a lo que usted [Troiani] afirma, y no llegan tan lejos simplemente para no caer en lo ridículo” (p.104). Pellegrini continúa:

Usted dice que Breton no es filósofo y tiene razón porque no sólo Breton no pretende serlo sino que repudia directamente todo pensamiento especulativo. No siendo filósofo no puede ser liquidado como filósofo. Quizás usted quiera referirse a su labor doctrinaria (palabra que no me disgusta por su sabor subalterno) en la que Breton ha codificado o mejor ha reunido determinados principios que los surrealistas consideran fundamento de su ideología (en Lafleur & Provenzano, 1993:104).

A seguir, Aldo Pellegrini manifiesta que Breton es “un poeta, uno de los más importantes de este siglo, aunque su obra tenga consecuencias filosóficas” (en Lafleur & Provenzano, 1993:104).

Con relación al surrealismo, Pellegrini dice que “no es la creación de un sólo hombre y en su formación han confluído todas las corrientes que señalan la insurrección esencial del hombre del siglo XX. Esta insurrección abarca todos los planos de la actividad humana y no es puramente estética como pretenden algunos” (p.105).

Pellegrini le responde a Troiani que el pensamiento surrealista es antidogmático y su característica es la de la fluidez dialéctica. El autor se declara surrealista por el hecho de ser heterodoxo, en el sentido de que el surrealismo no le impone “más dogmas que el de la libertad total”. A continuación, le da a conocer el nombre de sus compañeros que, en sus palabras, están destruyendo lo provincial en la literatura: “[...] Carlos Latorre, Francisco José Madariaga, Enrique Molina, Juan Antonio Velasco y Juan Esteban Fassio”, sin mencionar a “una multitud de amigos que piensan como nosotros y nos apoyan” (Lafleur & Provenzano, 1993:106).

La epístola de Troiani también fue respondida por Miguel Brascó, quien se dirigió al director de la revista *Capricornio*, Bernardo Cordón, y que fue publicada en el mismo ejemplar que la de Pellegrini. En ella, es solidario a Troiani y acusa la falta de elegancia de los colaboradores de *Letra y línea*, motivo por el cual se alejó de la revista (Poblete-Araya, 1983:203).

Como se puede ver, después del silencio inicial, algunos intelectuales de la época se mostraron insatisfechos con las actitudes y la forma de pensar de los surrealistas. Escritores como Jorge Luis Borges y Bioy Casares también se sintieron ofendidos y se manifestaron, como podemos ver a continuación.

4.3 El ataque de Borges y Bioy Casares

El nº 3 de la revista surrealista *Letra y línea*, además de haber sido criticada por Osiris Troiani, también lo fue por Borges y Casares (los dos firmando

bajo el seudónimo H. Bustos Domenech), quienes publicaron en el nº 17 de *Buenos Aires literaria*, en la página 64, una nota titulada “De aporte positivo”. En ella dicen que “Firmas espectables, valores sólidos, plumas de fuste, prestigian este informativo [*Letra y línea*]” y subrayan con sarcasmo que se destacan en lo que llaman “el vistoso elenco”, los escritores “Vasco, Venasco, etc.” Con sorna e ironía, preguntan:

[...] ¿es que constituye un núcleo? A la espera que un cerebro más preparado nos dé la clave de tan espinoso intríngulis, no trepidamos en adelantar que constituyen todo un ateneo, en que se pugna por los fueros de la cultura ¡ y son nuestros votos que por mucho tiempo sigan luciendo en el tope de la página el letrero que los encabeza: *Letra y línea* (en Poblete-Araya, 1983:205).

Este “aporte” termina así: “Empresa de honda raigambre en nuestro medio, tuvo ya sus notables antecedentes en diversas publicaciones” - probablemente se refieren a las revistas *Ciclo*, *A partir de cero* y, tal vez, también a *Qué*. Y con ironía agregan: “lo que le da, no obstante, su cuño propio, es el tono ponderado que, unido a las relevantes dotes de solvencia y de ilustración, recoge los sufragios del *suscriptor*” (en Poblete-Araya, 1983:205).

La respuesta, donde los surrealistas se defienden atacando con humor y ridiculizando esos escritores, se encuentra en el nº 4, página 16 de *Letra y línea* (julio de 1954). El título es “Borges y Bioy Casares, paladines de la literatura gelatinosa”. El texto no está firmado, expresando, por lo tanto, el punto de vista de los editores de la revista, o sea, del grupo surrealista argentino, que define los dos

escritores como “conocidos fabricantes de repostería literaria para uso de las niñas de la buena sociedad”. Los surrealistas entienden que lo que espanta a Borges y Casares es la audacia de la revista, que no publica a “consagrados”, y manifiestan que estos pueden ser encontrados en otras publicaciones, “aunque no desempeñando el papel dramático sino el cómico”. Agregan que “atacar a ciertos escritores para ensalzar a otros”, es “un propósito no sólo evidente sino razón fundamental de la aparición de *Letra y línea*”.

Está claro que parte de la intelectualidad argentina se sentía incómoda con la literatura de combate de los surrealistas, con la audacia de las publicaciones que atentaban contra las llamadas buenas costumbres. Sin duda, había una gran distancia y mucha intolerancia entre los que proponían el cambio, es decir, los surrealistas, y quienes se sentían atacados en su prestigio y posición, que los acusaban de ser apenas seguidores de todos los pasos del surrealismo francés.

4.4 El reconocimiento de la labor de Pellegrini

En 1961, Pellegrini publicó la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, y André Breton la consideró “el aporte más importante para el conocimiento de la poesía surrealista en cualquier idioma” (en Baciú, 1979:20), y esta es una de las primeras pruebas del reconocimiento del trabajo del autor argentino.

La comprensión y valorización de la labor de Pellegrini en su país puede ser rastreada a partir de 1964, cuando Juan José Ceselli publicó la obra titulada *Poesía argentina de vanguardia: surrealismo e invencionismo*, que fue hecha en Argentina, siendo el primer libro sobre el surrealismo de ese país. Fue editado por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, por lo tanto, con presupuesto del Estado, lo que muestra que el surrealismo y la labor del autor que nos ocupa no estaban pasando totalmente desapercibidos y que podían, inclusive, merecer un libro publicado por un Ministerio del Estado. Lo que no deja de constituir por parte de la ideología y de la clase dominante (e indirectamente, de la institución literaria y artística), una forma de reconocimiento de la legitimidad del surrealismo, como moderna corriente artística. Debemos entender la dimensión de este hecho, mismo considerando la posibilidad de que el libro haya tenido una difusión limitada o reducida, o, inclusive, confidencial (lo que hasta ahora, ignoramos).

En este libro, el poeta surrealista Juan José Ceselli se refiere a Pellegrini como inspirador de un grupo surrealista que resultó coheso y vigoroso, con

una personalidad definida. Agrega que se podría resumir la crónica del surrealismo a un sólo individuo: Aldo Pellegrini (Ceselli, 1964:14) - opinión que, tal vez, sea un poco exagerada y que no deba ser tomada al pie de la letra. Como reconocimiento al esfuerzo e influencia de Pellegrini en la literatura argentina, publica, en el volumen, el editorial aparecido en el nº 2 de *Qué*, y algunas poesías de dos libros suyos: *La valija de fuego* y *Construcción de la destrucción*.

Para Juan José Ceselli, el gran valor de poetas como Pellegrini (que viven en un país alejado geográficamente de los centros culturales del mundo), consiste en haber tenido siempre una actitud de rebelión contra una forma utilitaria de vivir, sentir y pensar. Esta rebelión “innegable y promisoriamente, prolifera [...] y pronostica un lugar respetable entre los círculos artísticos más adelantados del mundo” (Ceselli, 1964:8).

En 1967, hubo otra prueba significativa del reconocimiento que Aldo Pellegrini estaba teniendo en su país. El Centro de Artes Visuales del importante Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, le otorgó la organización de la exposición “Surrealismo en Argentina”, cuyo catálogo tiene un prólogo suyo.

En este mismo año, la investigadora Graciela de Sola publicó un estudio sobre literatura argentina, en el cual reconoce la importancia del surrealismo en la transformación de la literatura y del arte, sus aportaciones en la psicología y filosofía e influencia en las relaciones humanas. En su libro, que se titula *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Sola busca localizar los precursores de la revuelta hispanoamericana, y los posibles antecedentes de una

visión surrealista en nuestro continente. En la obra también se encuentran datos sobre el grupo surrealista argentino y el reconocimiento de la importancia de Aldo Pellegrini:

Nuestro examen del panorama literario argentino, y la consecuente consideración de obras poéticas, manifiestos, ensayos, etc., que hemos realizado, nos induce a aceptar como "grupo surrealista" válido por su continuada militancia y su reconocida vinculación con el movimiento de André Breton, así como por la significación de las obras realizadas por sus integrantes, al que se ha nucleado alrededor de la persona de Aldo Pellegrini, primeramente en una etapa que acentúa el carácter de experimentación psicológica y el planteo de una problemática de la existencia y del conocimiento, y más tarde en una aproximación mayor al plano estético, mediante la adopción de medios expresivos específicamente poéticos (Sola, 1967:110, subrayado por la autora).

Para Graciela de Sola, la literatura argentina siempre ha sido sensible al pensamiento y arte universales, motivo por el cual el surrealismo se hizo presente en ese país. Esto fue así, fundamentalmente por la labor de nombres como Aldo Pellegrini, de quien la autora publica poesías, ensayos y una entrevista que le hiciera, siendo una de las pocas que quedaron registradas.

Para Sola, gracias a las publicaciones de Pellegrini (con certeras captaciones del contenido ideológico del surrealismo), a sus conferencias, ensayos, traducciones y comentarios, se configuró una seria y continuada labor, en la cual se plantearon ideas hasta entonces no muy conocidas en su país (Sola, 1967:135).

Según la autora:

La intensidad de su sentir poético, la hondura de su pensamiento y la significación ética de su actitud, largamente sostenida, hacen de Aldo Pellegrini una de las figuras más interesantes, no sólo del surrealismo sino del ámbito expresivo total del país (Sola, 1967:138).

El libro de Sola trae una de las pocas entrevistas que se le hicieron a Aldo Pellegrini, y junto con el libro de Juan José Ceselli, muestra que el autor estaba comenzando a ser valorizado en su país.

4.5 Homenajes póstumos

A raíz del fallecimiento de Aldo Pellegrini, ocurrido en abril de 1973, intelectuales y artistas que lo fueron acompañando a lo largo del tiempo, como Enrique Molina, Francisco Madariaga, Alicia Ortíz, Carlos Latorre, Marcelo Pichón Rivière y Edgar Bayley, le brindaron sus homenajes. En 1974, la revista *Crisis*, que por aquel entonces ocupaba un lugar importante en el escenario cultural argentino, publicó un número en su homenaje, titulado “A un año de la muerte de Aldo Pellegrini: el surrealismo argentino”. En este ejemplar aparece un artículo de Marcelo Pichón Rivière titulado “De París a Buenos Aires”, así como también, ensayos y poemas de Pellegrini.

También debemos destacar el homenaje que, en 1974, la galería de arte Imagen, de Buenos Aires, le hizo a Pellegrini a un año de su muerte, con una muestra, lectura de sus trabajos y un recital. Además, la galería publicó el ensayo de Pellegrini titulado “La acción subversiva de la poesía” y una serie de emocionados textos, firmados por diversos escritores y poetas: Enrique Molina, Edgar Bayley, Basilio Uribe, Alicia Dujovne Ortíz, Elida Manselli, Celia Gourinsky, Elida Manselli, Horacio Castillo, José Viñals, Francisco Madariaga, Carlos Latorre, Federico Gorbea, Griselda Gambaro, y Fermín Fevre (AA. VV, 1974).

4.6 Elogios de la crítica

En 1974, el profesor rumano Stefan Baciú, publicó su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, obra imprescindible, que se destaca por ser la primera en rastrear el surrealismo desde la Pampa hasta el Caribe y estudiar los *vasos comunicantes* entre continentes y países. Es el primer estudio sobre el surrealismo latinoamericano y una importante antología.

Baciú puso en su obra (publicada en México) un contacto epistolar en el cual Aldo Pellegrini hace el balance de las actividades surrealistas en su país. Baciú subraya la constancia de Aldo Pellegrini, aseverando que “sólo quienes conocen las dificultades con las cuales deben luchar las editoriales latinoamericanas, comprenderán la importancia de una labor como aquella desarrollada por Pellegrini por más de cuatro décadas, tanto en la literatura como en las artes plásticas” (1974:78).

Baciú hace hincapié, además, en la *promoción* de escritores, que hizo Pellegrini, entre los cuales estaban algunos de los más importantes de la poesía argentina, como Enrique Molina, Julio Llinás, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga, Carlos Latorre y Juan José Ceselli (1974:78-79).

Finalmente, Baciú reconoce que Pellegrini desarrolló un trabajo que hizo con que hayan sido tan numerosos los artistas plásticos integrados a la corriente surrealista:

En ningún otro país de Latinoamérica, con la excepción de México, han sido tan numerosos y tan personales los artistas plásticos integrados a la corriente surrealista. El hecho se debe - tal vez - a la influencia de la pintura surrealista de Europa y, también, al trabajo desarrollado por Aldo Pellegrini. Como crítico de arte, organizador de exposiciones y galerías de arte, autor de notas críticas y presentaciones de catálogos de pintura, ha ejercido una labor multifacética e importante, cuyos resultados son visibles tanto en la obra de los pintores integrados en el pasado al surrealismo, como en las influencias surrealistas existentes en las pinturas de artistas de todas las generaciones (Baciu, 1974:80).

El libro del profesor Baciu permite una revisión de los valores de Hispanoamérica y es una excelente contribución a los estudios literarios de la región. Esta obra, así como la de Ceselli y la de Graciela de Sola, es sólo una pequeña muestra de como, alrededor del mundo, estaba ocurriendo un cambio en la forma de ver el surrealismo por parte de las instituciones, especialmente de la Universidad.

Sobre el libro de Baciu, encontramos una referencia que el importante escritor mexicano Octavio Paz - poeta y teórico del surrealismo, más adelante premio Nóbel - le hace en la revista mexicana *Plural* nº 35, del año 1974. Según Paz, en un estudio analítico que muestra el valor y la importancia del surrealismo latinoamericano (Paz, 1999: 163-167), la obra de Baciu llegó para “acabar con las habladurías” sobre el surrealismo porque es un estudio serio y documentado, que tiene pocas cosas a las cuales habría que hacerle objeciones y tiene grandes méritos, puesto que es un trabajo exhaustivo del surrealismo hispanoamericano. Octavio Paz se refiere a la “inteligencia”, “sensibilidad” y al “fervor” de ese “notable” poeta que fue Aldo Pellegrini “el fundador del primer grupo

surrealista de lengua castellana” (Paz, 1999:164-165). Los elogios de Octavio Paz a Aldo Pellegrini, son una prueba más del reconocimiento que el autor fue teniendo paulatinamente dentro y fuera de fronteras.

Siguiendo con los autores que sondearon y confesaron admiración por los trabajos de Aldo Pellegrini, podemos nombrar al conocido crítico de arte Damián Bayón, importante estudioso de la historia de las artes plásticas en América Latina, que en *Aventura plástica de hispanoamérica* (1974), se remite al especialista Aldo Pellegrini - autor de títulos como *Artistas abstractos argentinos* (1956), *Nuevas tendencias en la pintura* (1966), *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (1967) - para dar autoridad a sus afirmaciones.

4.7 Tesis sobre el autor

Según Ponge, los estudios universitarios sobre el surrealismo son relativamente recientes. Se inauguran con el francés Ferdinand Alquié, eminente profesor de filosofía y gran especialista en Descartes, que publicó en 1955, en Francia, *Philosophie du Surréalisme*. Pero fue solamente en 1970 que una obra de Breton hizo parte del programa francés de *agrégation de lettres modernes*, y apenas en 1975 se publicó la primera tesis de *doctorat d'État* sobre André Breton, titulada *André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste*, de Marguerite Bonnet, también en Francia (Ponge, 1997:3).

En el año 1976, apareció en París la primera tesis doctoral sobre el

autor que nos ocupa, titulada *Le surréalisme d'Aldo Pellegrini*, leída en la *Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris III*, cuya autora es Graciela María Latella. Dicha autora analiza el ensayo y la poesía de Aldo Pellegrini, los compara con lo escritos teóricos del autor, y encuentra coherencia y unidad entre ellos.

Es sintomático y significativo que en 1983 haya aparecido en los Estados Unidos una nueva tesis en la cual se estudian las revistas surrealistas argentinas y se subraya la actuación de Aldo Pellegrini. El texto se titula *Trayectoria del surrealismo en las revistas argentinas*, y su autora es Kira Ines del Rosario Poblete-Araya. En este estudio la autora manifiesta que:

En el ámbito hispanoamericano, la experiencia del grupo argentino aparece como la primera manifestación del surrealismo; la que tuvo más larga existencia con algunos períodos de silencio y la que se mantuvo independiente del grupo francés sin desconocerlo como su origen y modelo (Poblete-Araya, 1983:237)

También observa correctamente que “las revistas fueron el órgano de expresión, difusión y recepción de las actividades y aspiraciones de ese grupo de poetas que se sintió identificado con el surrealismo” (Poblete-Araya, 1983:236). Reconoce, además, la actividad de Aldo Pellegrini como nexos y conductor del grupo surrealista argentino:

[...] el alma y vínculo de unión y reunión del grupo fue la acción persistente y activa de Aldo Pellegrini, quien no sólo se preocupó por poner en práctica la estética surrealista, sino que también la difundió.

Por fin, cree que el surrealismo hizo:

[...] encender la llama del cambio, sembrar su semilla revolucionaria y ver germinar una poesía nueva, libre de la sujeción de los valores estéticos, éticos y sociales tradicionales. Esa llama ya ha alumbrado con luz propia, y está presente en la actual poesía argentina, aunque sus autores desconozcan el movimiento o ignoren la labor de punta de lanza que ejercieron las publicaciones (Poblete-Araya, 1983:239).

Otra tesis, escrita en Inglaterra, en 1991, es la de Elisa Vargas. La autora estudia el surrealismo y la pintura en el contexto de la vanguardia argentina, de 1921 a 1987. Se refiere a la actividad de pintores como Juan Batlle Planas, Roberto Aizenberg, Noé Nojehowiz y Víctor Chab. Reconoce también, la importante labor desarrollada por Pellegrini en las artes plásticas, en la dirección de las revistas surrealistas, y subraya la convicción y el compromiso con el surrealismo que siempre tuvo el escritor (Vargas, 1991:146-156).

4.8 Surrealismo Nuevo Mundo

En octubre y noviembre de 1992, se realizó en Buenos Aires el gran evento *Surrealismo Nuevo Mundo*, organizado por la Alianza Francesa, el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, la Biblioteca Nacional de la República Argentina y la Secretaria de Cultura de la Nación Argentina.

Este evento tuvo diversas actividades, como la proyección de películas, una importante exposición y un gran coloquio internacional, que tuvo la participación de expresivos nombres del surrealismo como los franceses Jean Schuster, José Pierre, Claude Courtot, Édouard Jaguer, Nicole y Anne Éthuin, y los argentinos Juan Andralis, Víctor Chab, Julio Llinás y Roberto Aizenberg. Con justicia fue dedicado a la memoria del pionero del surrealismo en América, es decir, a Aldo Pellegrini. Durante las mesas redondas y las conferencias hubieron varios elogios y referencias a Aldo Pellegrini.

El coloquio de Buenos Aires fue el núcleo que inauguró e irradió los demás eventos que luego se dieron en el interior de Argentina y en capitales como Santiago de Chile, La Paz, Montevideo y Porto Alegre. Específicamente en Porto Alegre, de 10 a 16 de noviembre, en la *Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, se realizó el seminario internacional *Surrealismo e Novo Mundo*, con el apoyo del Instituto de Letras, del Instituto de Artes, de la *Pró-Reitoria de Extensão* de esa Universidad, de la Secretaría de Cultura de la *Prefeitura Municipal de Porto Alegre* y de la Alianza Francesa de esta ciudad. A raíz del evento, apareció el libro *Surrealismo e Novo Mundo* (que tiene las conferencias y otros textos sobre el surrealismo escogidos por el organizador del mismo), en el cual, la actuación de Aldo Pellegrini fue recordada y destacada en varios textos, como, por ejemplo, “Apresentação”, de Robert Ponge, “Liminar”, de Jean Puyade, “A pintura surrealista na Argentina”, de Édouard Jaguer y “O começo da busca”, de Floriano Martins (todos en Ponge, 1999). Este último observa que fue gracias a Pellegrini que se

formó uno de los ambientes más agitados y productivos de la literatura argentina, puesto que siempre transmitió una notable y contagiosa energía.

Podríamos nombrar, para agregar a la evidente preocupación por la obra de Aldo Pellegrini, una serie de artículos dedicados al autor, como el publicado en *El partido del diablo* (en Henao, 1989), el de Gustavo Sánchez, “El surrealismo europeo y la poesía de Aldo Pellegrini” (1992), el de Robert Ponge, titulado “La crítica de Aldo Pellegrini: el elogio al ilustre desconocido” (1996).

*

Ante todo esto podemos concluir que, en el momento de las primeras publicaciones de Aldo Pellegrini, el juicio estético que el oficialismo literario-artístico le hizo a su labor literaria no fue positivo. Según Jauss, hay obras que, en el momento de su publicación, no pueden ser relacionadas a ningún público específico, porque rompen totalmente el horizonte conocido de las expectativas literarias. No obstante, puede ocurrir que, con el correr del tiempo, comience a formarse un grupo de lectores para dichas obras (Jauss, 1994:32-33). Creemos que este es el caso del autor que nos ocupa.

La crítica literaria Regina Zilberman, teorizando sobre la estética de la recepción, llama la atención con relación al hecho de que la obra siempre transmite orientaciones que no cambian, porque el texto es siempre el mismo, pero

su recepción es condicionada por el lector, que contribuye con sus vivencias personales y dialoga con ella (1989:65).

También según Zilberman, una de las condiciones para que una obra sea apreciada en una determinada época es que sea entendida y que brinde placer, por eso Jauss se refiere a la *Verstehendes geniessen*, fruición comprensiva, y a la *geniessendes verstehen*, comprensión fruidora, procesos que ocurren simultáneamente y que indican que solamente se puede gustar de lo que se entiende y comprender lo que se aprecia (1989:53). Posiblemente el surrealismo cuando apareció en Argentina no fue entendido, motivo por el cual, no fue debidamente apreciado.

Algunos de los motivos para el reducido espectro de lectores que Pellegrini tuvo en la época de aparición de sus textos - como lo prueba la falta de alusión a sus trabajos - pueden ser encontrados en los obstáculos que los textos tenían, como manifiesta Ponge. Estos obstáculos no eran de orden lexical, sintáctica, metodológica o conceptual, pero sí del enfoque, puesto que contradecían el sentido común y el *establishment* (Ponge, 1996:167).

Con el correr del tiempo, y a partir de cierto momento, la recepción de este autor - por lo menos en los círculos más especializados - fue cambiando bastante y, tal vez, se pueda decir que se ha librado de una engranaje opresora. Hoy en día se pueden ver en las librerías de Buenos Aires algunos de sus libros, así como también, comentarios y elogios en páginas de la Internet.

La recepción del trabajo de Pellegrini pasó por etapas claramente

identificables. Del silencio inicial a la posterior crítica y sátira. Luego, a una cierta atención de algunos sectores de la crítica y de la intelectualidad, y más tarde, a los homenajes y estudios académicos.

Aldo Pellegrini pasó a ser reconocido como pionero del surrealismo americano, espina dorsal y referencia del surrealismo argentino, lo que responde a la pregunta que el conocido pintor argentino Víctor Chab nos hiciera recientemente: ¿Por qué ahora todo el mundo quiere saber sobre Pellegrini? También, porque, como dijo Édouard Jaguer, “cuando se habla de vanguardia y surrealismo en Argentina, siempre se debe volver a Aldo Pellegrini” (Jaguer, 1999:266).

CONCLUSIONES

Ha llegado el momento de terminar, de poner el punto final. Lo hacemos con relucancia, pues otras dimensiones de la obra de Aldo Pellegrini (como su poesía y teatro) claman por ser estudiadas. Con relucancia, pues, a lo largo de la pesquisa que desarrollamos, surgieron cuestiones, problemáticas, aspectos que, también, piden que sean estudiados. Sin embargo - infeliz y felizmente - las reglas del juego académico imponen, con razón, que las investigaciones tengan un plazo definido y se limiten a objetivos que pueden ser cumplidos dentro de ese plazo. Por eso, nos vemos obligados a dejar para investigaciones futuras tanto el estudio de la poesía y del teatro de Aldo Pellegrini, como otros asuntos, por ejemplo, la relación internacional de Aldo Pellegrini y del surrealismo argentino con el surrealismo y/o con los escritores y artistas de América Latina y de Europa; o también el estudio comparativo de los escritos y trayectoria de Pellegrini con los de otros intelectuales latinoamericanos, que hayan sido

200

surrealistas (como el chileno Enrique Gómez-Correa, el peruano César Moro o el mexicano Octavio Paz), próximos al surrealismo (Ernesto Sábato) o no (Jorge Luis Borges); o, todavía, la cuestión del proceso de “transplante” del surrealismo para América Latina, que tal vez sea el proceso de apropiación electiva por parte de los hermanos surrealistas de América Latina.

Era necesario poner un punto final. ¿Cuál es el balance que se puede hacer al final de estos cuarenta y cuatro meses dedicados a cumplir las exigencias regimentares (disciplinas y otros proyectos de investigación), y a la investigación para esta tesis y redacción de la misma? Primero, repasemos panorámicamente nuestro trabajo. En el estudio que precede, y tal como era nuestro objetivo, hicimos, en la primera parte, una reflexión acerca del surrealismo - que exigió muchas lecturas - y en la cual se intentó entender la teoría del surrealismo, y se realizó una síntesis de los aspectos del movimiento. Nos preocupamos en destacar las ideas de Pellegrini sobre este tema - así como también de otros autores - y observamos que el argentino considera el surrealismo como la culminación de un movimiento espiritual, enraizado en el pasado y en el plano total de su época. Pasamos a entender el surrealismo como un producto de nuestro tiempo, como una reacción contra la deshumanización de la sociedad moderna, como un esfuerzo para volver a descubrir al ser humano y para darle los poderes de la intuición y de la creación, y como un proyecto colectivo y revolucionario de existencia, cuyas bases pueden ser rastreadas en la inconformidad y en la práctica de la poesía considerada como una conducta inédita y particular en la manera de pensar, sentir y vivir.

Además, pasamos a entenderlo como un método de vida que aboga por una revuelta política y poética.

En la segunda parte, para realizar el estudio de la trayectoria de Aldo Pellegrini, observamos, en primer lugar, el contexto histórico y literario argentino en la época del comienzo de sus actividades. Hicimos alusión al creacionismo, al ultraísmo, a las revistas *Martín Fierro* y *Sur*, y a la división Florida/Boedo. Posteriormente, al analizar la trayectoria del autor desde sus primeras aproximaciones a la literatura, vimos que se dirigía hacia una poética más avanzada y que, por eso, su encuentro con el surrealismo fue inevitable. Pudimos apreciar que le tocó al autor fundar el primer grupo surrealista de habla hispana, que, con el tiempo, se volvió fuerte y consistente. Vimos, también, que se dedicó a la creación, reflexión y divulgación del surrealismo en conferencias, en revistas (*Qué*, *Ciclo*, *A partir de cero*, *Letra y línea*, *Boa* y *La Rueda*), en ensayos, traducciones, crítica de arte, poesía y teatro.

Una aproximación a su labor ensayística fue realizada en la tercera parte, principalmente con el original ensayo titulado “La conquista de lo maravilloso”, publicado en la revista *Ciclo*, nº 2 y con su libro *Para contribuir a la confusión general*, que, como se pudo ver, se destaca por ser una crítica muy personal y apasionada, que tiene el objetivo de *purificar la vida* y de provocar una *crisis de consciencia*. En el libro, se pudo notar que Aldo Pellegrini analizó el panorama de los conceptos vigentes de la época, y que se dedicó a combatir los que, en su entender, están anquilosados, proponiendo substituirlos por nuevos, fundamentados en la

libertad, el amor y la poesía, mostrando su afinidad con el surrealismo. A partir de la lectura de estos escritos, descubrimos un lúcido y polémico ensayista, que desenmascara la mediocridad, que no busca la confusión, como aparece en el título de su libro, y sí la *fusión con la poesía* (que deberá ser hecha por todos), el amor y la libertad, como medio para alcanzar lo maravilloso.

En el proceso de inmersión en la trayectoria y en la ensayística del autor, pudimos ver la sacudida que dio al conformismo y las normas aceptadas, al proponer su *estética de la destrucción*. Desde sus primeras publicaciones, los principios fundamentales que lo guiaron coinciden con los surrealistas, y son ellos: la lucha contra la omnipotencia de la razón, contra las normas culturales y morales, contra el dogma. Todo esto, persiguiendo la libertad total del hombre, con el fin de vislumbrar un sentido realmente superior. Pellegrini supo que había una realidad velada por lo convencional y arbitrario, y que, al buscarla, estaba en el camino del desarrollo pleno y total. De esta manera, podemos decir que su filosofía también fue la de afirmación de la vida. Su *estética de la destrucción* fue la fuerza motriz positiva de su obra, porque con ella pretendió una existencia digna para todos. Pellegrini acometió contra la sociedad, atacó el sentido común, que usa la razón para encontrar la justificación a sus actos abominables. El hecho de no aceptar la norma le produjo el sentimiento de debatirse en el vacío, como podemos apreciar en los títulos de sus libros de poesía: *Construcción de la destrucción*, *Escrito para nadie*, *Distribución del silencio*. Pero creía en la riqueza de la palabra, empleada como herramienta de transgresión, usada con la intención de sacudir consciencias.

Con relación a la recepción de su quehacer, tema de la cuarta y última parte de este escrito, pudimos observar que Aldo Pellegrini tuvo, en el momento de las primeras publicaciones, un juicio estético, por parte del oficialismo, que no fue positivo, porque sus textos atacaban el sentido común y el *establishment*. Con el correr del tiempo esto fue cambiando, y su obra fue librándose de un engranaje opresor, siendo que, hoy en día se puede ver el reconocimiento del mérito de su labor por parte de la crítica y de la academia.

Terminando con este panorama sobre nuestro estudio, podemos realizar un balance de su pertinencia. No vamos a hablar de originalidad ni de ineditismo, pero vamos a apuntar las diferencias con relación a los demás. La tesis de Elisa Vargas, por ejemplo, es sobre surrealismo y pintura, y casi no hace referencia al autor. El libro de Juan José Ceselli, tiene el gran mérito de ser el primero sobre el surrealismo en Argentina, pero es breve y no tiene un estudio sobre Pellegrini. Lo mismo podemos observar en el texto de Graciela de Sola, ya que esta autora se dedica a analizar cómo el surrealismo se radicó en la literatura argentina y apenas le dedica treinta páginas al surrealismo argentino. Ya la tesis de Graciela Latella es la primera sobre el autor, y trae algunos elementos biográficos y el análisis de algunos ensayos y poemas.

Creemos que las diferencias están claras para quien haya leído este trabajo, puesto que buscamos hacer una síntesis lo más desarrollada posible sobre Aldo Pellegrini, al mismo tiempo que intentamos mostrar nuevos elementos. Hicimos un estudio de la ensayística del autor, y un escrito sobre la trayectoria y recepción de

su labor, que es el primero con estas características.

Llegando a este punto, podemos decir que nuestros objetivos iniciales fueron cumplidos, ya que no tuvimos la pretensión de estudiar todos los aspectos relacionados con Aldo Pellegrini, ni responder a todas las preguntas sobre el autor y sobre el surrealismo argentino.

Lo último que nos gustaría decir aquí es que Aldo Pellegrini fue, como manifestó el poeta y su compañero de aventuras Enrique Molina, “un gran lujo” (Molina, 1974:s/p), que supo que realidad y sueño, justicia y libertad podían conciliarse en una esperanza desesperada; alguien que sabía hacer “incisiones en las zonas más opacas de lo cotidiano”, en las que plantaba sus sueños, y alguien que se entregó a las “potencias más espontáneas del ser, día a día, libre como la lluvia” (Molina, 1974:s/p.).

ANEXOS

(1) Siempre aparece un fenómeno que podría denominarse de transferencia, bien de aspectos de la obra de un autor dentro de la obra de otro, bien de la obra de un autor en una realidad histórica y literaria distinta de aquella que le vio nacer, o bien de los estudios críticos que han ido sucediéndose sobre un aspecto literario. Se trata, en suma, de un fenómeno de acogida o recepción de la obra de un autor en otro autor, en un público determinado o simplemente en la crítica especializada de su tiempo, de su medio literario, de otro tiempo o de otro medio literario.

(2) El fenómeno de la recepción podría ser definido, de una manera amplia, como el conocimiento, acogida, adopción, incorporación, apropiación o crítica del hecho literario en cuanto operaciones realizadas por el lector, o como la adaptación, asimilación o incorporación de una obra en tanto que actividades llevadas a cabo por otro escritor. En consecuencia, la teoría de la recepción sería aquella que se ocupa de los fundamentos y principios básicos, de acuerdo con los cuales se orienta el estudio de todas esas actividades reseñadas, al igual que las fórmulas metodológicas necesarias para poder realizarlos de una manera científica.

(3) Stefan Baciú ha ensayado una clasificación de acuerdo al mayor o menor grado de acercamiento al movimiento surrealista de Francia. Partiendo del menor grado considera que “surrealístico” es cada individuo, sea poeta o fotógrafo, que usa modalidades que han sido inventadas o empleadas por el Movimiento surrealista; “surrealizante” es aquel que sin aceptar al surrealismo, atacándolo y criticándolo, colocándose en contra de sus postulados, usa sus técnicas; “parasurrealista” es el poeta, quien sin ser surrealista coincide o ha coincidido con el Movimiento o con su expresión poética; y “surrealista” es el que ha participado en los grupos locales vinculados al Movimiento Surrealista y que puede haber colaborado en publicaciones de arte surrealista de otros países.

ALDO PELLEGRINI 1903-1973

1903 Nace el 20 de diciembre en Rosario de Santa Fe. Hijo de los inmigrantes italianos José Pellegrini y Benedicta Carena. (Su padre vuelve a Italia para luchar en la guerra contra Turquía y de allí regresa con las ideas anarquistas, siendo este “el germen de todo” como nos dijo Mario Pellegrini.)

1926 Funda en Buenos Aires el primer grupo surrealista de habla española.

1928 Se gradúa de médico en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Desempeñará esta profesión durante más de treinta años.

Dirige y publica la revista *Qué*.

1930 Segundo número de *Qué*.

1941 Publica la tesis sobre teoría de la medicina, titulada *Los mecanismos de la curación*.

1946 Se vincula con los movimientos de vanguardia en las artes plásticas, a cuya difusión contribuirá mediante cursos, conferencias, ensayos y, en particular,
208

numerosos textos de presentación de exposiciones individuales y colectivas.

1948 Integra el comité directivo de la revista *Ciclo*, con Enrique Pichon Rivière y Elías Piterbarg. En el nº2 de esa revista publica un inolvidable ensayo sobre el surrealismo titulado *La conquista de lo maravilloso*.

1949 Publica *El muro secreto*.

1952 Es uno de los principales animadores de la revista *A partir de cero*.

1953 Dirige la revista *Letra y Línea*, que continúa el espíritu renovador y polémico de *A partir de cero* extendido a otros aspectos de la actividad creadora, la música y las artes visuales.

Aparece el segundo libro de poemas: *La valija de fuego*.

1957 Publica su tercer libro de poemas: *Construcción de la destrucción*.

1961 Cría y dirige la colección *Los poetas*, en la que se difunden traducciones de los más importantes poetas modernos.

Publica su *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Cuando André Breton la recibió por intermedio de Marcelo Pichon Rivière, cuando la consideró el trabajo de esta índole más completo hecho hasta el momento.

1964 Ensaya la literatura dramática con la obra *Teatro de la inestable realidad*. Traduce y prologa con un importante ensayo las *Obras completas* del Conde de Lautréamont.

Compila, prologa y publica la antología del gran poeta de la vanguardia argentina *Oliverio Girondo*.

1965 Traduce los *Manifiestos del surrealismo* de André Breton.

Publica la suma fundamental de su tarea de ensayista: *Para contribuir a la confusión general*, una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneo.

1966 *Antología de la poesía viva latinoamericana*.

Cuarto libro de poemas: *Distribución del silencio*.

1967 Publica *Nuevas tendencias de la pintura y panorama de la pintura argentina contemporánea*.

1973 Aparece su libro de poemas *Escrito para nadie*.

1973 El 30 de abril fallece Aldo Pellegrini

Datos recogidos de *La acción subversiva de la poesía*, editado por Imagen, y de una entrevista que nos concedió su hijo Mario Pellegrini, en Buenos Aires, el día 9 de diciembre de 1998.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *Aldo Pellegrini. In memoriam*. Buenos Aires, Imagen, 1974.

---. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1981.

---. *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa Calpe S.A., 1998.

---. *Diccionario español de sinónimos, equivalencias e ideas afines*. Barcelona: Aedos, 1979.

ACOSTA, Luis A. Gómez. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, 1987.

Sobre el Movimiento Surrealista

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. Traducido por Flávio R. Kothe. En: COHN, Gabriel (Org.) *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Atica, 1986.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo*. Traducido por Benito Gómez. Barcelona: Barral, 1972.

ANDERSON, Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964.

ANGENOT, Marc. *La parole pamphlétaire*. París: Payot, 1982.

ALQUIÉ, Ferdinand. *Filosofía del surrealismo*. Barcelona: Barral, 1972.

APOLLINAIRE, Guillaume. *Pintores cubistas*. Porto Alegre: LPM, 1997.

ARISTÓTELES. *Poética*. Traducido por Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

---. *Arte e retórica poética*. Rio de Janeiro: Ouro, s/f.

- ARRIETA, Rafael Alberto. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1959.
- AUDOIN Ph. *Les surréalistes*. París: Seuil, 1973.
- BAIN A. WIMSATT ; BROOKS C. *Crítica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- BACIU, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.
- . *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- BAJARLIA, Juan Jacobo. *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires: Perrot, 1957.
- . *Literatura de vanguardia*. Buenos Aires: 1964.
- BAJTIN, Mijaíl. El problema de los géneros discursivos, En: Idem *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- BALAKIAN, Anna. Réception du surréalisme dans la poésie latino-américaine. *Méelusine*, Lausanne, L'Âge d'Homme, n.4, p.43-53, 1982.
- BARONE, Orlando. *Diálogos Borges-Sábato*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Traducido por João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.
- BECCO, Horacio Jorge. Microbibliografía sobre el surrealismo en la literatura Argentina. *Testigo*, Buenos Aires, n. 5, p. 87-90, 1970.
- BÉDOUIN, J. L. *Vingt ans de surréalisme (1939-1959)* París: Denoël, 1961.
- BÉHAR, Henry. *Études sur le théâtre dada et surréaliste*. París: Gallimard, 1967.
- BELEVAN, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama, 1976.
- BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1986.

BENJAMIN, Walter. La última instantánea de la inteligencia europea. En: Idem. *Iluminaciones I.*, Madrid: Taurus, 1980.

BERGSON, Henri. *Le rire*. París: Presses Universitaires de France, 1975.

BESSIÈRE, Irene. *Le récit fantastique*. París: Larousse, 1974.

BIRON, Adam ; PASSERON, René (Orgs.) *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. París: P.U.F, 1982.

BONET, Juan Manuel. (Org.). *El ultraísmo y las artes plásticas*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderna, 1996.

BORGES, Jorge Luis. Ultraísmo. *Nosotros*, Buenos Aires, n.151, 1921.

BOREL, Émile. *Probabilidade e certeza*. Traducido por Gita K. Ghinzberg. São Paulo: Difusão européia do livro, 1956.

BRÉCHON, R. *Le surréalisme*. París: Colin, 1971.

BRETON, André. *Conversaciones (1913-1952)*. Traducido por Leticia Hulsz Piccone. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1987.

---. *Manifiestos del surrealismo*. (Traducción y notas de uccion, prólogo y notas de Aldo Pellegrini.) Buenos Aires: Argonauta, 1992.

---. *Qu'est-ce que le surréalisme?* Cognac: Le temp qu'il fait, 1986.

---. *Arcane 17 enté d'Ajours*. París: UGE, col. 10-18, 1965.

---. *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral, 1972.

--- *Los pasos perdidos*. Traducido por Miguel Veyrat. Madrid: Alianza, 1995.

---. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 1997.

---. *La clé des champs*. París: Sagittaire, 1979.

---. *L'amour fou*. París: Gallimard, 1976.

CALZADILLA, Juan. Mapa de las vanguardias políticas en Latinoamérica. *Quimera*,

Barcelona, n.176, 1999.

CARILLA, Emilio. *Autores, libros y lectores en la literatura argentina*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1979.

---. *Estudios de literatura argentina. Siglo XX*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1961.

CARISOMO, Berenger A. *Literatura argentina*. Buenos Aires: Labor, 1970.

CARTER, Boyd. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: De Andrea, 1968.

CASTIGLIONI, Ruben Daniel Méndez. *Historia y circunstancia: Ernesto Sábato, el hombre y su literatura*. (Dissertação de mestrado) Porto Alegre: Pontifícia Católica do Rio Grande do Sul, 1993.

CASTRO, Belén. El surrealismo en América Latina: la revelación de la alteridad. *La página*, Madrid, La Página Ediciones, n. 11-12, p.125-148, 1989.

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

CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Traducido por Juan José Utrilla. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Traducido por: Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CIRLOT, Juan-Eduardo. Introducción al surrealismo. *Revista de Occidente*, Madrid, 1953.

COURTOT, Claude. Surrealismo, o espírito do final do século, mesmo. Traducido por Robert Ponge. *Porto ; Vírgula*. Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, n.25, MPA,p. 2-5, 1996.

---. Breve tratado sobre bombas. Traducido por Ana Cristina Franco de Camargo. *Porto ; Vírgula Vírgula*. Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre MPA, n.25, p. 6-7, 1996.

---. L'Être ou le paraître surréaliste. *Organon*. Porto Alegre, UFRGS, n.22, p. 13-21, 1994.

---. Situação do surrealismo para uma escrita de hoje. En: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p.41-53.

COYNE, André. *Darío raro*. Buenos Aires: Pi-Hi, s/f.

CUADRADO, Perfecto. Situación histórica de la poesía surrealista pPortuguesa. Surrealismo, movimiento surrealista y poesía en Portugal. *Caligrama*, Palma de Mallorca, UIBUIB,, 1984.

---. *Surrealismo y movimiento surrealista en Portugal*. (Memoria de investigación) Salamanca: Facultad de Filología, 1980 a.

---. Situación histórica de la poesía surrealista portuguesa: el surrealismo portugués en el contexto de la literatura portuguesa contemporánea. *Mayurqa*, Palma de Mallorca, UIB, n. 19, 1980 b.

---. *Modernidad y vanguardia en la poesía portuguesa contemporánea - Perspectiva histórica del surrealismo portugués*. (Tesis). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears Balears, 1986.

---. *You are welcome to Elsinore. Poesia surrealista portuguesa. Antologia Galiza*: Laiovento, 1996.

---. La intervención surrealista. *La página*, Madrid, La Página Ediciones, n.23, p. 9-46, 1989.

---. Notas sobre la poesía surrealista portuguesa. Arquivos do Centro Cultural Português. París: 1992.

DARÍO, Rubén. *Antología Poética*. Buenos Aires: Kapelusz, 1973.

DOLDAN, Pedro Gamarra. Le suréalisme au Paraguay. *Europe*, París, 1968.

DUPLESSIS, Yvonne. *El surrealismo*. Traducido por Alexandre Ferrer. Barcelona: Oikis-Tau, 1972.

DURAN Manuel. Hacia una definición de la poesía surrealista latinoamericana. *Artes visuales*, n. 4, s/d, 1974.

- DUROZOI, G. *André Breton. La escritura surrealista*. Madrid: Guadarrama, 1976.
- DUROZOI, G. ; LECHERBONNIER B. *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- EARLE, Peter G. ; GULLÓN,ullón Germán. *Surrealismo/surrealismos Latinoamérica y España*. Philadelphia: University of Pensylvania, 1977.
- ELUARD, Paul. *Donner à voir*. París: Gallimard, 1939.
- FACIOLI, V. (Org.) *Breton-Trotsky. Por uma arte revolucionária independente*. São Paulo: Paz e Terra-Cemap, 1985.
- GARCIA, Emanuel da Veiga. *As duas argentinas*. São Paulo: Ática, 1990.
- GARCIA Gallego, Jesús. *La recepción del surrealismo en España*. Madrid: s/f.
- GARCIA-PELAYO y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse ilustrado*. Madrid: Larousse, 1993.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó. Teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GERSHMAN, H. S. *The surrealist revolution in France*. Michigan: University of Michigan Press, 1962.
- GIMENEZ, Pastor. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Labor, 1945.
- GIMENEZ-FRONTIN, J.L. *Conocer el surrealismo*. Barcelona: Dopesa, 1978.
- GIRONDO, Oliverio. *Persuasión de los días / Espantapájaros*. Buenos Aires: Losada, 1995.
- GIUSTI, Roberto. *Momentos y aspectos de la literatura argentina*. Buenos Aires: Raigal, 1954.
- GOFF, Jacques le. *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Ismos*. Madrid: Guadarrama-Punto Omega, 1975.
- GONZÁLEZ Lanuza E. *Los martinfierristas*. Buenos Aires: Culturales argentinas, 1961.

- GRAUNT, W. *Los surrealistas*. Barcelona: Labor, 1973.
- GRÜNER, Eduardo. *Un genero culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Rosario, Homo Sapiens, 1996.
- GUIOL-BENASSAYA, Elyette. *La presse face au surréalisme de 1925 à 1938*. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1982.
- HUIDOBRO, Vicente. *Poesía y prosa*. Madrid: Aguilar, 1967.
- HENAO, Raúl. *El partido del diablo*. Medellín: Lealon, 1989.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- ITURBURU, Córdoba. *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1962.
- . *80 años de Pintura Argentina. Del Pré-Impresionismo a la Novísima Figuración*. Buenos Aires, 1978.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JAGUER, Édouard. A pintura surrealista na Argentina. En: PONGE (Org.) *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p.267-290.
- KRUHLER, María Manuela P. *Humor negro e surrealismo na obra de Mário Henrique Leiria*. (Memoria de Investigación). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994.
- KYROU, A. *Le surréalisme au cinéma*. París: Le Terrain Vague, 1963.
- LAFLEUR, Héctor René ; PROVENZANO, Sergio D. (orgs.) *Las revistas literarias. Selección de artículos*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1993.
- LAFLEUR, Héctor René ; PROVENZANO, Sergio D. ; ALONSO, Fernando P. *Las revistas literarias argentinas. 1893 - 1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1962.
- LAUTRÉAMONT, conde de. *Obras completas*. Buenos Aires: Argonauta, 1986.

- LLAGOSTERA, María Raquel. (Org.) *La generación poética de 1922 (antología)*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1993.
- LANGOWSKI, Gerald J. *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982.
- LARREA, Juan. *Del surrealismo a Machupichu*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- LATELLA, Graciela María. *Le surréalisme d'Aldo Pellegrini*. (Tesis). París, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1976.
- LAUER, Mirko ; OQUENDO Abelardo. *Surrealistas y otros peruanos insulares*. Barcelona: Libres de Sinera, s/f.
- LIMA, Silvio. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Coimbra: Armênio Amado, 1964.
- LIMA, Sergio. O maravilhoso. En: FUAO, Fernando (Org.) *Arquiteturas fantásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- LUGONES, Leopoldo. *Las montañas del oro*. Buenos Aires: Jorge Kern, s/f.
- MABILLE, Pierre. *Le miroir du merveilleux*. París: Sagittaire, 1940.
- MAGALHAES, Maria do Socorro R. *Horizontes de leitura e crítica literaria: a recepção da literatura piauiense (1900-1930)*. (Tese de doutorado). Porto Alegre: PUCRS.
- MANGONE, Carlos ; WARLEY, Jorge. *El manifiesto*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- MARIANI, Roberto. Florida e Boedo. En: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas. Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- MARICHAL, Juan. *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Alianza, 1984.
- MARTIN, Carlos. *Hispanoamérica: mito y surrealismo*. Bogotá: Procultura, 1986.
- MARTINS, Floriano. O começo da busca. En: PONGE (Org.) *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- MASTRONARDI, Carlos. El movimiento de "Martín Fierro". En *La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, s/f.
- MAURELL, Juan (Org.sel.) *Los surrealistas contra. (Polémicas y panfletos)*. Buenos

Aires: Galerna, 1982.

MENESES, Carlos. *Poesía juvenil de J. L. Borges*. Barcelona: José J. Olañeta, 1978.

MOLINA, Enrique. Surrealismo Nuevo Mundo. Traducido por Lara Oleques de Almeida. En: PONGE, Robert (Org.) *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

---. El gran lujo. En: *Aldo Pellegrini. In memoriam*. Buenos Aires, Imagen, 1974.

MOLINA, Antonio. André Breton: poesía, amor, libertad. *Testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, n.5, 1970.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1991.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaïos*. Traducido por Sergio Milliet. Porto Alegre: Globo, 1961.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *A palavra essencial: estudos sobre a poesia*. São Paulo: Edusp/Companhia Editora Nacional, 1965.

MORALES, Castro Belén. El surrealismo y América Latina: la revelación de la alteridad. *La página*, Tenerife, 1989.

NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Altamira, 1970.

OBALDIA, Claire de. *The essayistic spirit*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación de nuestro tiempo. Las conferencias de Buenos Aires, 1916 y 1928*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

PAZ, Eduardo Leston. (Org.) *Selección. Sur*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1993.

PAZ, Octavio. *La búsqueda del comienzo*. Madrid: Fundamentos, 1974.

---. *Las peras del olmo*. Madrid: Seix Barral, 1971.

---. Sobre o surrealismo hispano-americano: o fim do papo-furado. Traducido por Robert Ponge. En: PONGE, Robert (Org.). *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. p. 163-167.

PARIENTE, Ángel. *Diccionario temático del surrealismo*. Madrid: Alianza, 1996.

PELLEGRINI, Aldo. *Para contribuir a la confusión general*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

---. Lo maravilloso de la muerte. *Crisis*, Buenos Aires, n.13, p.64, 1974.

---. El movimiento surrealista. *Cursos y conferencias*. Buenos Aires, 1950.

---. Nacimiento y evolución del movimiento surrealista. *Cursos y conferencias*. Buenos Aires, 1951.

---. *Distribución del silencio*. Buenos Aires: Argonauta, 1966 a.

---. *Escrito para nadie*. Buenos Aires: Argonauta, 1989.

---. *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Barcelona: Seix Barral, 1966 b.

---. El conde de Lautréamont y su obra (Prólogo). En: LAUTRÉAMONT, conde de. *Conde de Lautréamont. Obras completas*. Buenos Aires: Argonauta, 1986.

---. Prólogo. En: BRETON, André. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 1992. p. 7-12,.

---. (Org.) *Lautréamont 100 años*. Buenos Aires: Galería de arte Gradiva, 1970.

---. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Barcelona: Argonauta, 1981.

---. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: s/e, s/f.

---. *El muro secreto*. Buenos Aires: Argonauta, 1949.

---. *La valija de fuego*. Buenos Aires: Americalee, 1952.

---. *Teatro de la inestable realidad*. Buenos Aires: Carro del Tespis, 1964.

---. La conquista de lo maravilloso. *Ciclo*, Buenos Aires, n.2, p. 51-70, 1949.

---. *Catálogo de la exposición* del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella. Buenos Aires: junio, 1967.

---. Antonin Artaud el enemigo de la sociedad. En: ARTAUD, Antonin. *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires: Argonauta, 1987.

- . *Nuevas tendencias en la pintura*. Buenos Aires: Muchnik, s/f.
- . *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- . *Oliverio Girondo. Antología*. Buenos Aires: Argonauta, 1964.
- PÉRET, Benjamin. Anthologie des mythes, legendes e contes populaires d'Amérique. En: Idem *Ouvres complètes*. Tome 6. París: José Corti/Association des amis de Benjamin Péret, 1992. p.15-35.
- PIERRE, José. *El surrealismo*. Madrid: Aguilar, 1969.
- . (Org. presentado y comentado) *Tracts surréalistes et déclarations collectives*. Tomo 1: 1922-1939. París: Eric Losfeld, 1980.
- 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.
- . El surrealismo argentino y su praxis. En: *La periodización de la literatura argentina. Problemas, criterios, autores, textos. Tomo III*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas, 1987.
- PONGE, Robert (Org.) *O surrealismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1991.
- . *En torno al surrealismo: su poética, sus poetas, sus artistas y sus obras*. (Texto de una conferencia dictada en 1999 en la Univesitat de les Illes Balears - España - Inédito).
- . Mais Luz. *O surrealismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1991. p. 15-29.
- . Un grito del espíritu. (Inédito).
- . A crítica de Aldo Pellegrini: o elogio ao Ilustre Desconhecido. En: CARVALHAL, Tania Franco. *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1996. p. 163-176.

---. Aspectos da teoria, história e produção do surrealismo na França e nas Américas. Projeto de pesquisa apresentado no Concurso Público para provimento de cargo de Professor Titular no Instituto de Letras da UFRGS, set. 1997. Inédito.

---. *André Breton e o álibi literário-artístico: estudo da crítica surrealista da república das artes*. (Tesis). São Paulo: USP, 1994.

---. *Surrealismo e Novo Mundo*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

PRIETO, Adolfo. "El martinfierrismo" *Revista de literatura argentina e iberoamericana*. Cuyo, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, s/f.

PUYADE, Jean. *Corpus bibliográfico y análisis de las revistas surrealistas argentinas*. Pau: Université de Pau et des Pays de L'adour, 1993.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcelos. *Surrealismo*. São Paulo: Atica, 1986.

REVERDY, Pierre. *Escritos para una poética*. Caracas: Monte Avila, 1977.

ROMANO, Eduardo. Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 411, p.177-199, 1984.

ROTHER, Arnold. O papel do leitor na crítica alemã contemporânea. *Letras de hoje*, Porto Alegre, PUCRS, n.39, p. 7-18, 1980.

SÁBATO, Ernesto. *Hombres y engranajes - Heterodoxia*. Madrid: Alianza, 1993.

---. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Emecé, 1986.

SARLO, Beatriz Sabajanes. *Martín Fierro (1924-1927). Antología y prólogo*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1969.

SOBRAL, Luis de Moura. (Org.). *Surréalisme périphérique*. Montréal: FCAC, 1984.

---. *Le surréalisme portugais*. Montréal: FCAC, 1984..

SÁNCHEZ, Gustavo. El surrealismo europeo en la poesía de Aldo Pellegrini. En: DUBATTI, Jorge. *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, Buenos Aires, Biblos, 1992.

SÁNCHEZ, Napoleón N. Lo real maravilloso americano o la americanización del

- surrealismo. *Cuadernos Americanos*, México, n.4, 1978.
- SERRA, Cristóbal. *Péndulo y otros papeles*. Barcelona: Tusquets, 1975.
- SOLA, Graciela de. *Proyecciones del surrealismo en la República Argentina*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1967.
- . Surrealismo y religiosidad. *Testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, n. 5, 1970.
- SARLO, Beatriz. *Revista Martín Fierro. Antología*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1969.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas. Polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SCHUSTER, Jean. Surrealismo e liberdade. En: PONGE, R. (Org.) *O surrealismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1991. p. 31-37.
- . Surrealismo. O real verdadeiro só. Traducido por Robert Ponge. Porto Alegre, *Zero Hora*, "ZH Cultura", 1988 p. 6-7.
- SVANASCINI, Osvaldo. *La metáfora en el superrealismo. s/e,s/f*.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Buenos Aires, 1982.
- TORRE, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925.
- . *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- TROTSKY, León. La escuela poética formalista y el marxismo, En: Idem. *Literatura y revolución*. Buenos Aires: El Yunque, 1974.
- TZARA, Tristán. *Siete manifiestos Dada*. Traducido por Huberto Haltter. Barcelona: Tusquets, 1994.
- . dada manifestes sur l'amour falible et l'amour amer. En: *Sept manifestes dada suivis de Lampisteries*. París: Pauvert, 1974.
- UNDURRAGA, Antonio. Teoría del creacionismo. En: HUIDOBRO, Vicente. *Poesía y prosa*. Madrid: Aguilar, 1967. p. 19-176.

VARGAS, Elisa. *Surrealism and painting within the context of the Argentine avant-garde: 1921-1987*. (Tesis). 1991.

VASCONCELLOS, Marilda de Rebouças. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.

VEGA, Celestino de la. *El secreto del humor*. Buenos Aires: Nova, 1963.

VIDELA, Gloria. *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos, 1963.

VILLORDO, Oscar Hermes. *El grupo Sur*. Buenos Aires: Planeta, 1993.

VIÑAS, David. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

VIOLA, Manuel. *Escritos surrealistas*. PERRUCA (España): Museo de Teruel, 1996.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. Traducido por Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WARNING, Rainer. (Org.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.
AA. VV. *Ciclo nº2* Buenos Aires, Marzo-Abril, 1949.

Sobre la estética de la recepción

ACOSTA, Luis A. Gomez. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos, 1989.

GARCIA G. Jesús. *La recepción del surrealismo en España*. (s/f)

WARNING, Rainer. (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Obras del autor (libros, artículos y entrevistas)

PELLEGRINI, Aldo. *Construcción de la destrucción*. s/f , s/e.

---. *Para contribuir a la confusión general*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1971.

---. *Escrito para nadie*. Buenos Aires: Argonauta, 1989.

---. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Barcelona: Argonauta, 1981.

---. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, s/f.

---. *El muro secreto*. Buenos Aires: Argonauta, 1949.

---. *La valija de fuego*. Buenos Aires: Americalee, 1952.

---. *Teatro de la inestable realidad*. Buenos Aires: Carro del Tespis, 1964.

Sobre historia y teoría de la literatura

ARRIETA, Rafael Alberto. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Peuser, 1959.

BAJARLIA, Juan Jacobo. *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires: Perrot, 1957.

HUIDOBRO, Vicente. *Poesía y prosa*. (Antología procedida del ensayo Teoría del creacionismo de Undurraga, Antonio.) Madrid: Aguilar, 1967.

Sobre el ensayo

COHN, Gabriel (org.) *Theodor Adorno*. São Paulo: Atica, 1986.

- GRÜNER, Eduardo. *Un genero culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Rosario, Homo Sapiens, 1996.
- LIMA, Silvio. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. Ciombra: Armênio Amado, 1964.
- LUKACS, Georg. *El alma y las formas y Teoría dela novela*. Barcelona: Grijalbo, 1975.
- MARICHAL, Juan. *Teoría e historia del ensayismo hispánico*. Madrid: Alianza, 1984
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaïos*. Porto Alegre: Globo, 1961.
- MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 7ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- OBALDIA, Claire de. *The essayistic spirit*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- SANSEVERINO, Antonio et al. (org.)_ *Prestando contas: pesquisa e interlocução em literatura brasileira*. Porto Alegre: Sagra - D. C. Luzzato, 1996.
- Cuadernos hispanoamericanos 363 Montaigne y los librepensadores franceses del siglo XVII Art. de Otilia Lopez Fanego
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- . A Ciência da provocação. *Zero Hora, Z H Cultura*, Porto Alegre, 1997, p.3.

Revistas surrealistas y de conjunción

A partir de cero. Director: Enrique Molina. Buenos Aires, nº1: noviembre de 1952; nº 2: diciembre de 1952; nº3: setiembre de 1956. (Revista exclusivamente surrealista).

Boa. Director: Julio Llinás. Buenos Aires, nº1: mayo de 1958; nº2: junio de 1958; nº3: julio de 1960. (Revista relacionada con el grupo surrealista "Phases", de París).

Ciclo. Directores: Aldo Pellegrini; Enrique Pichon Rivière. Buenos Aires, nº1: noviembre de 1948; nº2: marzo de 1949. (Revista de conjunción de surrealistas y artistas concretos - estos últimos representados por Tomás Maldonado).

La rueda. Dirección colectiva: Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco Madariaga, Edgar Bayley y Enrique Molina. Buenos Aires, nº1: julio de 1967.

Letra y línea. Director: Aldo Pellegrini. Buenos Aires, nº1: octubre de 1953; nº2: noviembre de 1953; nº3: diciembre de 1953; nº4: julio de 1954. (Revista del grupo surrealista que convoca a intelectuales de otros sectores).

Qué. Director: Aldo Pellegrini. Buenos Aires, nº1: noviembre de 1928; nº2: diciembre de 1930. (Revista exclusivamente surrealista - la primera de habla española).

CURRICULUM VITAE

DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

Nome: Ruben Daniel Méndez Castiglioni

Naturalidade: Montevidéu - Uruguai

FORMAÇÃO ACADÊMICA

Graduação: Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre - 1991

Pós-Graduação: Mestrado em Teoria da Literatura
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre - 1995

EXPERIÊNCIA DOCENTE

3º Grau: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Local: Porto Alegre - Admissão por Concurso Público em 1992.

EXPERIÊNCIA EM PESQUISA

Título da Pesquisa: Historia y circunstancia: Ernesto Sábato, el hombre y su literatura

Orientador: Prof. Dr. Juan José Mosquera

Local: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Resultado: Tese de Mestrado

Título da Pesquisa: *Facundo*

Orientadora: Profa.. Dr. Regina Zilberman

Local: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - 1994

Resultado: Publicação da Tradução ao Português.

Título da Pesquisa: Indexação de Bibliografia Básica de Teoria da Literatura

Orientadora: Profa.. Dr. Vera Teixeira de Aguiar

Local: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - 1996

Título da Pesquisa: O surrealismo, dados teóricos e processo histórico em países de surgimento tardio

Orientador: Prof. Dr. Perfecto Cuadrado

Local: Universitat de les Illes Balears - 1997 - Palma de Mallorca - Espanha

Resultado: *paper*

Titulo da Pesquisa: O surrealismo na Europa e nas Américas

Local: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Lider: Prof. Dr. Robert Ponge

Resultado: Diversas Publicações

Titulo da Pesquisa: Aldo Pellegrini

Local: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientadora: Profa.. Dr. Vera Teixeira de Aguiar

Resultado: Tese de Doutorado

Titulo da pesquisa: A recepção das vanguardas francesas na imprensa de Porto Alegre (1900-1921).

Local: Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Robert Ponge

Titulo da Pesquisa: Antologia Poética do Mercosul

Local: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof. Dr. Vera de Aguiar

PUBLICAÇÕES

Aspectos do surrealismo *Organon*. Colaborador en las traducciones. Porto Alegre, UFRGS, n.22, 1996.

Claude Courtot: Surrealismo, o espírito do final do século, mesmo. *Porto ; Vírgula*. Colaborador. Porto Alegre, n.25, 1996.

Los Surrealistas, los Viajes y las Américas. *Encuentro de dos mundos entre fines de siglo*. Traductor. Rosario: Facultad de Humanidades y Arte. Universidad Nacional de Rosario, 1997.

Surrealismo e Novo Mundo. Colaborador en las traducciones. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

ⁱ Sobre este tema, ver Ponge, 1999, "Apresentação", p.11-12 y nota 1.

² Aclaremos que, en esta tesis, las traducciones de las citas para el español, fueron hechas por nosotros, excepto aquellas de libros o artículos que aparecen en la bibliografía en español.

ⁱⁱ Es decir, cronológicamente:

- "El movimiento surrealista", que es una conferencia pronunciada en el Colegio Libre de Estudios Superiores el 4 de julio de 1950 y publicada en *Cursos y conferencias*, Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores, año 1950, volumen 37, nº 222. Buenos Aires, septiembre p.297-315, 1950.

- "Nacimiento y evolución del movimiento surrealista", conferencia pronunciada en el Colegio Libre de Estudios Superiores el 11 de julio de 1950 y publicada en *Cursos y conferencias*, Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores, año 1951, volumen 38, nº226-228. Buenos Aires, enero-febrero-marzo, p. 641-664, 1951.

- "La poesía surrealista", estudio preliminar a la *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Argonauta, 1961, p.15-43.

- Prólogo a los *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta, 1992, p. 7-12.

ⁱⁱⁱ Para una introducción breve a la historia del surrealismo la mejor opción - si lo que queremos es calidad - es *Qu'est-ce que le surréalisme* de André Breton, pero que lamentablemente para en 1934, el año de su publicación. Para una crónica y un estudio más detallado, la mejor obra es, sin duda, *Conversaciones (1913-1952)*, que puede ser complementado con los dos volúmenes de *Tracts et documents surréalistes*, organizados y excelentemente comentados por José Pierre. No se puede ignorar ni el libro de J.L. Bédouin (1961), ni el volumen de Nadeau (1970). Se pueden encontrar datos o panorámicas sobre la historia del surrealismo en los diversos libros de introducción al surrealismo que presentamos en la bibliografía: Audoin (1973), Durozoi & Lecherbonnier (1974), Bréchon (1971), Chenieux-Gendron (1992), Rebouças (1986). No se puede olvidar el breve y útil ensayo de Courtot (1999).

Nosotros tuvimos, también, la oportunidad de consultar el texto aún inédito de Robert Ponge, titulado *En torno al surrealismo: su poética, sus poetas, sus artistas y sus obras*, del curso dictado por ese autor en la Universitat de les Illes Balears, España, en 1999.

^{iv} Sobre el rompimiento del surrealismo con el dadaísmo, ver, entre otros, Ponge, 1991, p. 19-20;

Rebouças, 1986, p.9-10; Chénieux-Gendron, 1992, cap I, p. 20-41; Nadeau, 1985, p.31-36.

v

Sobre el caso con Ehrenburg, el desarrollo del Congreso y el rompimiento de los surrealistas con el PCF, ver, entre otros, Breton, 1987, p.169-171.

vi Sobre la actividad surrealista durante la guerra, remitirse a los artículos de Jean Schuster y Édouard Jaguer, y a la entrevista de André Breton a Eugenio Granell, en Ponge (Org.), 1999, p.106-145.

⁶ Para esta parte, además de la bibliografía ya citada, recurrimos también a “Un grito del espíritu”, artículo todavía inédito de Robert Ponge, a “Mais Luz!”, del mismo autor (Ponge, 1991) y a “L’Être ou le paraître surréaliste”, de Claude Courtot (Courtot, 1994).

⁷ Para este tema, ver Ponge, 1994, p.13.

⁸ Para este tema, ver Ponge, 1994, p.334-335.

⁹ Sobre las experiencias del sueño inducido, ver Breton, “Entrada de los médiums” p.111-118 y a “Las palabras sin arrugas”, p. 125-128, de *Los pasos perdidos*, escrito en 1922.

^{1 0} Según una conferencia dictada por Ponge en la Universitat de les Illes Balears (España), en febrero de 1999.

vii Para conseguir los datos sobre la literatura e historia, fueron consultadas, principalmente, las siguientes obras:

AA. VV. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

ANDERSON, Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1964.

CARTER Boyd. *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*. México: De Andrea, 1968.

CÓRDOVA, Iturburu. *80 años de pintura argentina. Del pre-impresionismo a la novísima figuración*. Buenos Aires: 1978.

---. *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1962.

LAFLEUR, René ; PROVENZANO Sergio ; ALONSO, Fernando. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1962.

MASTRONARDI, Carlos. El movimiento de "Martín Fierro". En *La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, s/f.

ROMANO, Eduardo. *Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920. Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, 1984.

SARLO, Beatriz. *Martín Fierro (1924-1927). Antología y prólogo*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1969.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas. Polémicas, manifiestos e outros textos críticos*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

VARGAS, Elisa. *Surrealism and painting within the context of the argentine avant-garde: 1921-1987*. S/I [Inglaterra]. 1991.

VERANI, Hugo. *Las vanguardias literarias en hispanoamerica*. Roma: Bulzoni, 1986.

VIDELA, Gloria. *El ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1963.

viii El modernismo fue un movimiento literario que, en Hispanoamérica y en España, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia artística, las innovaciones del lenguaje, especialmente rítmicas y una sensibilidad abierta a diversas culturas, sobretodo la francesa.

ix Este fue un período muy fértil, en el cual aparecieron una gran cantidad de revistas y de folletines. Para obtener mayores informaciones sobre las revistas de la época, consultar LAFLEUR, Héctor; PROVENZANO, Sergio; ALONSO, Fernando. *Las revistas literarias argentinas - 1893-1967*. Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1962.

x Las obras de este período no se ajustan a estrictas pautas de agrupación o de escuela, teniendo diversas fuentes y procedencias. Se pueden destacar: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925), de Oliverio Girondo; *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925), de Jorge Luis Borges; *El grillo* (1923), de Nalé Roxlo; *Prismas* (1924), de Eduardo González Lanuza; *Las tardes* (1925), de López Merino; *Gracia plena* (1925), de José Pedroni; *La amada infiel* (1924) y *La musa de la mala pata* (1926), de Nicolás Olivari; *El cencerro de cristal*, en reedición corregida (1925) y *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; *Alcanaara* (1925), de Francisco Luis Bernárdez; *La calle de la tarde* (1925) y *Los días y las noches* (1926), de Norah Lange; *Caja de música* (1925), de Roberto Ledesma; *Días como flechas* (1926), de Leopoldo Marechal; *Cuentos para una iglesia desesperada* (1926), de Eduardo Mallea; *El violín del diablo* (1926), de Raúl González Tuñón; *La metáfora y el mundo* (1926), de Pablo Rojas Paz; *Molino Rojo* (1926), de Jacobo Fijman; *La danza de la luna* (1925), de Córdova Iturburu; *Nubes en el silencio*

(1927), de Brandán Caraffa; *El imaginero* (1927), de Ricardo Molinari; *Versos con sol y pájaros* (1927), de Amado Villar; *Dibujos en el suelo* (1927), de Canal Feijóo; *El juguete rabioso* (1926), de Roberto Arlt.

^{xi} Para la realización de la trayectoria de Pellegrini, contamos con las revistas en las cuales el autor efectivamente actuó, sus diversos escritos, una entrevista que le hicimos a Mario Pellegrini, su hijo, en diciembre de 1998, y, principalmente, con las obras:
AA.VV. *In memoriam*. Buenos Aires, Imagen, 1974.
JAGUER, Édouard. "A pintura surrealista na Argentina". En: PONGE (Org.) *Surrealismo e novo mundo*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.
POBLETE-ARAYA, Kira Ines del Rosario. *Trayectoria del surrealismo en las revistas argentinas*. Austin (Texas): University of Texas, 1983.
PUYADE, Jean. *Corpus bibliográfico y análisis de las revistas surrealistas argentinas*. Pau: Université de Pau et des Pays de L'Adour, 1993.
SOLA, Graciela de. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1967.

^{xii} Para este capítulo, utilizamos - además de los ensayos de Aldo Pellegrini reunidos en *Para contribuir a la confusión general* y el ensayo "La conquista de lo maravilloso" de la revista *Ciclo* n°2, 1949 - el capítulo II de la tesis de Graciela Latella *Le surréalisme d'Aldo Pellegrini*. París: 1976, titulado "La conquista de lo maravilloso" y el capítulo III, titulado "Para contribuir a la confusión general", así como también el artículo de Robert Ponge, "A crítica de Aldo Pellegrini: o elogio ao Ilustre Desconhecido". En: CARVALHAL, Tania Franco. *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, p. 163-176, 1996.

^{xiii} A seguir, al referirnos a este libro, anotaremos apenas el número de la página.

^{xiv} A seguir, al referirnos a este ensayo, anotaremos apenas el número de la página.

^{xv} Para maiores detalhes, consultar:

Zilberman, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.