

SALAGRUMO 37

(Organizada por Guido Herzovich e Isabel Cadenas Cañón)



Índice

CRONICA: Maldito seas, Aldo Pellegrini, por Guido Herzovich

ENSAYO: Aldo Pellegrini y la desnudez de la materia, por Raúl Antelo

**RESEÑA: De qué hablamos cuando hablamos de poesía surreal, por
Isabel Cadenas Cañón**

POESÍA: Poesías de Aldo Pellegrini, traducción de Paloma Vidal

CRONICA

Maldito seas, Aldo Pellegrini

Guido Herzovich

Para la inmensa mayoría de los artistas con que solemos asociarlo, el surrealismo significó una época. Para unos pocos fue en cambio la consigna o la causa de toda una vida: antes que nadie André Breton, que lo patentó en París en los años veinte y se reservó desde entonces el derecho de admisión. No menos constante, no menos creyente, no menos militante fue Aldo Pellegrini (1903-1973), el pater familias del surrealismo argentino.

Así resulta, según la gran mayoría de sus antólogos y estudiosos, que no puede hablarse del surrealismo en América Latina sin invocar el nombre de Pellegrini, en ocasiones generalmente múltiples. El prólogo de una de las últimas antologías, publicada en 2008 en Venezuela [1], lo cita diez veces en 23 páginas. Pellegrini, en efecto, fue pionero, propulsor, difusor y “teorizante” del surrealismo, y en medida creciente de la vanguardia en general, durante casi medio siglo: desde que editó en 1928 la primera revista surrealista en otra lengua que el francés ---dedicada con probable justicia “al improbable lector” (*Que 1*)--- hasta que murió dejando inéditos los poemas de *Escrito para nadie*, que se publicó 16 años después. Su constancia, como ya se ve, excede el surrealismo, pero sin duda lo presupone. Esa fantasía performativa de “escribir para nadie”, que es quizás la voluntad de olvidar todo lo que la literatura tiene de práctica social regulada, podemos considerarla como una modulación de su malditismo. Pellegrini lo cultivó en efecto casi sin tacha durante toda su vida, si bien parece haber sido un malditismo más bien atildado y prolijo ---a menos que la serie de escándalos y resacas haya escapado milagrosamente el registro documental. De hecho ya es un milagro que haya conseguido declarar a los cuatro vientos su vitalismo, su desprecio de la “literatura pura”, sin legarnos casi una sola anécdota. Esa carencia condena todo esfuerzo biográfico a la aridez y a la tristeza. Los recuerdos que nos dejaron sus amigos poetas, casi todos bastante más jóvenes, han hecho poco por revertir la situación. Hay en Pellegrini, según

se desprende de los que acompañan su poesía completa, una *resistencia*; y quizás esa resistencia no es ajena al respeto, a la autoridad que emana de su figura. Padre ---si se tolera la metáfora--- pero un padre algo distante, que da sentido ante todo porque pone límites; que da confianza porque exige tanto como se exige. Rodolfo Alonso: “su espíritu insubordinado e insobornable” (401), su “serena firmeza” y su “apasionada indignación” (403). Edgar Bayley: “Él creía y hacía creer. Creía, sabía creer, y también sabía pensar en lo que creía” (407). Francisco Madariaga: “a veces / era áspero” (410). Enrique Molina, el más cercano en edad, recuerda por su parte “sus ojos estrictos, de cazador en acecho” (409).

“Se empeñaba, a pesar de su ternura, en revestir una dureza de cristal, de un bloque, intratable. Nada podía hacerlo vacilar como no fuera otra profunda convicción suya con el mismo deseo de absoluto. Eso daba las nítidas aristas de su carácter, la limpidez de sus ideas, de sus adoraciones, de sus entusiasmos. Buscaba oro con una indeclinable voluntad donde tenía la certidumbre de no encontrarlo jamás. Fue así como se convirtió en un fanático de la poesía. Es decir, alguien que rechaza de plano todas las argucias con que la necesidad quiere reducir a sus términos más miserables la aventura humana” (Molina 409).

En su escritura, la ternura no es menos perceptible que la aspereza. Su poesía es deliberadamente impersonal, sin duda porque confiaba en dejar allí, siguiendo los postulados del primer Breton, menos un testimonio de su existencia individual que el registro de una experiencia psíquica; luego ordenada, es cierto, de acuerdo a las “necesidades del poema” (Pellegrini *Antología* 24). A tono con su vitalismo abstracto ---si podemos llamarlo así---, Pellegrini consideraba esa experiencia como universal y *genérica*: la poesía es así campo de investigación, vía de acceso a la vida auténtica (esencial, utópica) del hombre, que el poeta encarna como nadie. Donde dice *encarna*, por supuesto, léase *debe encarnar*: y como los caminos de la necesidad son insidiosos, ha de ser casi paranoica la “tarea discriminativa” (*Letra y línea*1:1).

Su prosa crítica y ensayística, por lo tanto, suele ser seca, afirmativa, universalizante. La prodiga en una serie amplia pero finita de pequeñas revistas de tendencia, en un puñado de libros sobre artes visuales y uno que reúne sus ensayos, en prólogos a Lautréamont,

Breton, D.H. Lawrence, Artaud (todos traducidos por él) y en su antología de Oliverio Girondo. Es una prosa más bien grave, rara vez juguetona, donde el malditismo, explícito en los argumentos, hace metástasis en la superficie como algo muy parecido al malhumor. En efecto: “El mal humor es la gran higiene” (*Letra y línea* 2: 16). A punta de plumero se abre así camino también, deliberadamente o no, su *Teatro de la inestable realidad* (19XX), un conjunto de escenas breves de pretensión satírica o filosófica; lo cierra en otra clave un largo poema en prosa, “Confrontación del vacío”, que está entre lo más bienhumorado de su obra[2].

Usos medicinales del surrealismo

Una apuesta bastante malhumorada al poder transgresivo del humor (¡y del amor!): así como suena. También: un vitalismo sin testimonio vital; alta fidelidad al mandato de entregarse a la experiencia; el privilegio declarado de la sensibilidad puntuado por una erudición fenomenal y una poderosa vocación clasificatoria; la intempestividad como único modo de ser contemporáneo. “De todos modos --- escribió Maurice Nadeau, primer historiador del surrealismo---, más que las ideas particulares de los hombres, importan las condiciones objetivas que los impulsan a actuar” (42). Acaso de fondo, desandando de a una todas las anteriores, se halle esta penúltima tensión constitutiva: el llamado encendido a acabar con las convenciones de la sociedad burguesa en un médico gastroenterólogo que ejerció su especialidad hasta la jubilación.

Pellegrini no pertenecía a la buena sociedad que dominó el campo literario en la primera mitad de siglo, pero había nacido en 1903, el mismo año que Eduardo Mallea --- entonces gran pope---, tres o cinco después de poetas como Ricardo Molinari o Francisco Luis Bernárdez, que en los años '50 pasaban por figuras consagradas. En términos generacionales, su lugar estaba más bien con esos *figurones* que vilipendiaban los artículos de *Letra y línea* ---revista que fundó y dirigió en 1953-54---, que con los escritores de su círculo de vanguardia, que impregnaron esos artículos con la autoridad de una sensibilidad joven: Carlos Latorre (1916-80), Juan Antonio Vasco (1924-84) o Alberto Vanasco (1925-93). En una respuesta polémica que publicó la revista, Julio E. Payró, uno de los críticos de arte más respetados de entonces, lo llama “crítico bisoño”. Pellegrini responde que se niega

“rotundamente a aceptar la designación de crítico, tan manoseada por incapaces e improvisados”. La apabullante bibliografía sobre arte moderno en tres lenguas europeas que cita para evidenciarle su desactualización, dice Pellegrini que se la ofrece “generosamente”, “por si alguna de ellas puede serle útil para remozar su veteranía” (*Letra y línea* 3: 14). Payró, sin embargo, le llevaba apenas 4 años.

Pellegrini conoció el surrealismo, según sus palabras, “el año de su fundación”: 1924. Tenía entonces 21 años; hijo de “humildes” inmigrantes italianos ---su papá, según parece, fue “líder anarquista”---, nació en Rosario y se trasladó a Buenos Aires para estudiar. El testimonio de ese episodio iniciático nos llega en su pluma (pero en ninguna otra) y en una sola versión: la que le ofreció a mitad de los años sesenta, en una carta, a Graciela Maturo, que incluyó fragmentos en su *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Dice así:

“Fue exactamente en el año de su fundación. Con motivo de la muerte de Anatole France, el diario *Crítica* de esta capital publicó un número completo de homenaje al escritor, que por entonces parecía tener una importancia similar a la de Hugo. A mí la falta de pasión y el escepticismo barato me parecían la caricatura del verdadero disconformismo. Por esa época me interesaba especialmente Apollinaire. En ese número de *Crítica* aparecía un telegrama de París con el anuncio de la aparición de un panfleto contra France denominado “Un cadavre”, con la lista de los firmantes. Envié esa lista a Gallimard, que por entonces me proveía de libros franceses, pidiendo que se me mandara lo que tenían publicado. Así me llegó el primer número de *La Révolution surréaliste* y el *Primer manifiesto* de Breton. Por entonces yo estudiaba medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Mariano Cassano, y después a Elías Piterbarg, quien trajo a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad del grupo, totalmente desvinculado de las corrientes literarias de entonces (sólo estimábamos a Oliverio Girondo y a Macedonio Fernández), culminó con la publicación de los dos números de la revista *Qué*” (Maturo 111).

No puede ser casualidad que varios de los primeros surrealistas franceses fueran igualmente estudiantes de medicina. Breton, de hecho, se había familiarizado con el psicoanálisis durante la primera guerra, cuando lo enviaron como interno al Centro de neurología de Saint-Dizier. Pellegrini y sus amigos ya debían conocer algo de Freud, a la vez que no podían ser insensibles al espíritu investigación que permea también el *Primer manifiesto del surrealismo*. Por medio de la técnica de la escritura automática, le era ahora permitido a un grupo de ignotos, en cualquier sótano del planeta, averiguar algo sobre la naturaleza humana. Ya no era necesario, para producir la forma artística más avanzada, contar con siglos de sedimentación cultural. La ciencia se mezclaba así con la bohemia literaria; la secta ocultista con la célula revolucionaria.

La Révolution surréaliste cultivaba de hecho un look científico, inspirado según Nadeau en publicaciones como *La Nature*, para alejarse del aspecto habitual de las revistas literarias. Únicamente las imágenes de Picasso, Max Ernst, André Masson o De Chirico, y las fotos y collages sin firma (seguramente de Man Ray) contrastaban con esa sobriedad. En tapa un collage de tres fotos; una de ellas recuerda, y tal vez plagia, la *Lección de anatomía* de Rembrandt: surrealistas en círculo centrípeta toman nota tal vez de un sueño de Robert Desnos, que según la leyenda “soñaba a voluntad”. Al abrirla, lo primero que leyó Pellegrini fue sin duda esta declaración de principios científica:

“El surrealismo no se presenta como la exposición de una doctrina. Ciertas ideas que actualmente le sirven de apoyo no permiten anticipar nada sobre su desarrollo ulterior. Este primer número de la *Révolution Surréaliste* no ofrece así ninguna revelación definitiva. Los resultados obtenidos por la escritura automática, el relato de sueño, por ejemplo, se presentan aquí nuevamente, pero sin consignar todavía resultado alguno de investigaciones, de experiencias o de trabajos: todo hay que esperarlo del porvenir” (*La Révolution surréaliste* 1).

El dibujo de un pez cruza la página en diagonal; en el dorso lleva escrito “Surréalisme”. “Estamos a la víspera de una REVOLUCIÓN”, se lee a su izquierda. Y a la derecha: “Usted puede ser parte. La Oficina Central de Investigaciones Surrealistas está abierta todos los días de 4:30 a 6:40 hs. 15, Rue de Grenelle, Paris-7^e”. Adentro relatos de sueños (“Me encuentro

en una plaza de gran belleza metafísica...”[31]), textos surrealistas (“Allá arriba, en el cielo, flotan las medusas dispersas”[4]), noticias de suicidios sacadas de los diarios (“M. Lemaire, 26 años, se acostó sobre las vías cerca de la estación Bercy-La Rapée...”[5]) y “extractos de prensa” donde periodistas y críticos se refieren al surrealismo en los términos más diversos, lo que revela antes que nada su repercusión (LRS 25). Francis Gérard, en “El estado de un surrealista”, detalla cómo llevar a cabo una experiencia de escritura automática: el joven aprendiz de brujo Aldo Pellegrini habrá seguramente tomado nota.

Fecalómanos al banquillo

Según la carta que le envió a Graciela Maturo a cuatro décadas de los hechos, parecería que la primera seducción del surrealismo hubiera pasado por sus provocaciones contra el establishment literario, con las que Pellegrini sugiere que se identificaban a nivel local. Pero casi nada del espíritu del panfleto contra Anatole France, “Un cadavre” (“Con France, es un poco de servilismo humano lo que se va”[6]), alcanzó a plasmarse en los dos números de *Que*, de 1928 y 1930. Las bravuconadas, que las hay, son anti-literarias in toto, sin matices ni nombres propios: “Lo que suena a letra, a falso, es muy a pesar nuestro. Quien de nosotros mereciera el calificativo de literato habría desahuciado su intención” (*Que* 1: 2). Este deseo evidente de ser leídos en clave literaria era tal vez demasiado sutil para tener eco en aquella época. No hacían referencia explícita al surrealismo ni a la vanguardia ni a ninguna disputa propiamente literaria, si bien su actitud filo-ocultista y ur-conspiratoria ya había revestido cierto prestigio poético tanto en los barrios altos de la ciudad letrada (cf. *Los raros*, 1896, de Rubén Darío) como en los barrios bajos (cf. *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, 1920, el primer libro de Roberto Arlt). Tampoco el tono un poco solipsista, quizás defensivo del “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva” ---una suerte de editorial que esconde la mano de Pellegrini--- habrá favorecido la repercusión:

“Definidos exteriormente como inestables (igual y alternativa repulsión por el movimiento y por la inmovilidad, por la acción y por la inacción) nosotros hemos acudido a la única manera de existir en densidad (es decir sin disolvernó) que es la introspección. Este vocablo no lo entendeos como planteamiento de problemas

estériles sino como manera de dejarse poseer por uno mismo, estando lo conciente puramente dedicado a revelar por el signo de la palabra una profunda realidad constitutiva". (*Que 1: 1*)

En primer plano aparecen así la investigación y la introspección: la investigación vuelta sobre el investigador. Era de hecho precisamente en esos términos que el cupón de suscripción de la revista francesa intentaba seducir nuevos lectores: "si los métodos de introspección actuales le parecen insuficientemente aplicados a su objeto, y si está usted listo para penetrar en el campo inexplorado del Sueño, lea *La Révolution Surréaliste*". En esta actitud introspectiva, seguía Pallegriani, se distinguen dos partes: por un lado el "placer de una ilimitada libertad expansiva", por otro la "posibilidad de conocernos (especie de método psicoanalítico, pero en el cual no partimos de ningún prejuicio sobre nuestra propia estructura)". Expresión e inspección, vividas como goce y conocimiento de sí, parecen abrir un espacio de autonomía frente algo que estos jóvenes estudiantes de familia inmigrante llaman *destino*:

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

Cada uno busca en sí mismo. Esta vereda de orientación es casi lo único que nos reúne y quizás un poco de simpatía (ese deseo de ser más que un individuo, deseo de ser muchos)". (*Que 1: 1*)

Los surrealistas argentinos, con todo y la náusea, cumplieron sin embargo su destino: al menos Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg y David Sussman terminaron la carrera y ejercieron la medicina. Gustavo Sánchez acuña la expresión "un grupo de médicos surrealistas" (162), de por sí surrealista. ¿Habría sido únicamente el desdén por la vanidad literaria lo que los llevó a firmar enteramente con seudónimos, como sugirió el hijo de Pellegrini (citado en

Nicholson 52)? ¿O en cierta medida la pátina de pudor, de aplomo, de amor propio que requiere el ejercicio de una profesión liberal?

En Francia, en cambio ---nos cuenta Nadeau ---, “para los miembros del grupo, ¡prohibido trabajar! Aragon, Breton, Boiffard, Gérard abandonan sus estudios de medicina, otros la Sorbona, todos, aquello que les permitiría tener una ‘situación’ en la vida” (62). Sí: “El trabajo artístico y el trabajo en general son en efecto vilipendiados, despreciados, se trata de consumir la vida tal como se da y no de ganársela” (62). El 18 de abril de 1925 Louis Aragon da una conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, después de la cual, según la Wikipedia, Luis Buñuel decide mudarse a París. Oyó Buñuel entre otras cosas:

“¡Ah! Banqueros, estudiantes, obreros, funcionarios, mucamas, ustedes son los feladores de lo útil, los masturbadores de la necesidad. Yo no trabajaré jamás, mis manos son puras. Insensatos, escóndanme esas palmas, y esos callos intelectuales que les dan tanto orgullo. (...) no les deseo otra cosa que una gran explosión que los restituya por fin a la pereza que es la única patria del verdadero pensamiento...”.
(citado en Nadeau 76)

Semejante ideología, aquí en una formulación a la vez procaz y aristocrática, requería y en efecto tenía un parnaso al calce; entre otros, incluía un marqués (el de Sade), un conde (el de Lautréamont), un loco que despilfarró su herencia en ajenjo y murió a los treinta y cuatro años (Alfred Jarry), un poeta que abandonó la poesía a los veintiuno (Rimbaud). Como es sabido, la insobornabilidad estética requiere una sólida conciencia ética, la cual alcanza a menudo su máxima pureza en contacto con la fortuna de papá. Cuando ella falta, o se distribuye sin la recomendable equidad, aparecen los problemas. Breton se abocó a ellos en el *Segundo manifiesto del surrealismo*, que bien mirado no habla de otra cosa que de plata. El texto salió en el número 12 de *La Révolution surréaliste* que lleva fecha del 15 de diciembre de 1929, con lo que es verosímil que Pellegrini lo haya recibido antes del segundo *Que*, fechado exactamente un año después.

A modo de balance de un lustro de actividad surrealista, Breton reclama “asepsia moral” y abre juicio: “Tengo treinta y cuatro años y creo capaz a mi pensamiento, más que nunca, de azotar como una carcajada a los que no tienen pensamiento y a los que, habiéndolo

tenido, lo han vendido” (87). La virulencia antes reservada para los *figurones* (Anatole France en el panfleto, Rachilde durante el escándalo en el homenaje a Saint-Pol-Roux) se reparte ahora entre los ex compañeros de ruta. Antonin Artaud montó *El sueño* de Strindberg porque la embajada de Suecia estaba dispuesta a pagarle. Robert Desnos, “‘para vivir’, se abandonó a la actividad periodística, es decir que consintió, según Breton, a su suicidio moral” (Nadeau 127). En cuanto a Pierre Naville, que ahora va por ahí fundando revistas marxistas con el dinero de papá, ya se ve que para “hacer predominar su punto de vista” importa menos tener uno que se imponga por sí solo que “ser el hijo de un banquero” (Breton “Second manifeste” 7). Arrastrados por el peso de su propia innoble vanidad, caen igualmente en desgracia y en rápida sucesión Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault. Unos meses después, en un breve y paródico “Tercer manifiesto del surrealismo”, Desnos rememoraba a modo de respuesta: “Todavía escucho y veo a Breton diciéndome: ‘Querido amigo, ¿por qué hace usted periodismo? Qué estupidez. Haga como yo, ¡cásese con una mujer rica! Es fácil de encontrar”.

Marcelo Pichon Rivière observó que mientras el surrealismo francés se fue “decantando” a raíz de estas peleas internas, el argentino en cambio tendió a ampliarse y asociarse con otros artistas de vanguardia. En su traducción de los *Manifiestos*, que según dijo arrastró tres décadas sin encontrarle editor^[7], Pellegrini justificó sin embargo la política de exclusiones: “La lucha por la afirmación de una ética es para Breton un objetivo torturante”, escribió. Esta idea, sin duda muy seria, parecería un eco burlón de la tapa de “Un cadavre”, el panfleto con que los excluidos y autoexcluidos respondieron al *Segundo manifiesto*, repitiendo el título del de 1924 contra Anatole France. En esa tapa aparece Breton con una corona de espinas.

"Para el hombre que busca realizarse, es fundamental una conciencia ética. La lucha por la afirmación de una ética es para Breton un objetivo torturante. A través de ese objetivo se explican las denuncias, las exclusiones, las excomuniones. Y también los aparentes errores. ¿En cuántos militantes surrealistas depositó Breton su confianza que tuvo luego que retirar? ¿A cuántos quitó su confianza que tuvo que rectificar? Así, por ejemplo, Georges Bataille es un sórdido fecalómano en el Segundo manifiesto, mientras en los Prolegómenos al tercero es "uno de los espíritus

más lúcidos y audaces de nuestro tiempo". Estas contradicciones resultarían inexplicables si no se advierte que los juicios de Breton no están dirigidos contra las personas sino contra las conductas. Esta despersonalización del juicio constituye el fundamento de toda moralidad. Mientras una persona está adherida a una conducta incriminable, desde el punto de vista moral de Breton, esa persona resulta acusada y atacada con todas las armas; cuando la conducta de dicha persona deja de ser incriminable, el juicio de Breton cambia. Breton se revela así como moralista, uno de los más importantes de este siglo. Pero como debe serlo todo verdadero moralista, lo es en la medida en que se preocupa por el destino del hombre". (Breton *Manifiestos* 9)

En ese sentido, quizás lo más notable del segundo número de *Que*, todavía entregado a la introspección, es que el juicio se vuelve también sobre los propios redactores. Ante la indiferencia ambiente al primer número, la náusea se vuelve un poco náusea de sí: "Esperábamos el silencio porque, ¿quién se responde a sí mismo?" (2); "¿quiénes sino cuasi individualistas literatuelos y presumidos melencólicos leerán estas líneas? Esta es nuestra ridícula tragedia, la de pretender algo de quienes sabemos de antemano hundidos en la gozosa contemplación de su mugre, y sabernos, a nosotros mismos enfrascados, a ratos, en contemplación similar" (3). Con todo, incluso en estos malestares resignados se advierte en el último número una voluntad renovada de ser oídos; pero ni la procacidad extra lo consiguió, ni los nuevos alegatos anti-literarios, también redoblados. Con lo que finalmente resultaron más bretonianos que Breton, que pedía en el *Segundo manifiesto*: "Hay que impedir la entrada del público" (126)

El umbral de la cultura

Fue sin embargo por la vía de incriminar las conductas, aunque en un plano estrictamente cultural, que el surrealismo logró hacerse un lugar en la esfera literaria argentina. Pero esto no ocurrió hasta veinte años después. Ahora la escena ha cambiado notablemente. Desde mitad de los años '40 proliferan los grupos y las revistas de la vanguardia mayormente plástica: *Arturo* (1944), *Arte Concreto-Invencción* (1946), etc. En 1948, a través del poeta

Enrique Molina (1910-1997), Pellegrini empieza a frecuentar las tertulias de Oliverio Gironde y Norah Lange, donde concurre en pleno su “pequeño grupo surrealista (Molina, Latorre, Vasco, [Francisco] Madariaga, [Julio] Llinás y yo)” y también los miembros del grupo de la revista *Poesía Bueno Aires* (Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Rodolfo Alonso, etc). Además, “en las reuniones más amplias que se hacían en casa de Gironde con diversos motivos, fui conociendo parte de ese mundillo literario y artístico que hasta entonces había despertado en mí una resistencia particular”, recordó en 1964 (*Oliverio Gironde* 9).

Podemos especular que cruzar el umbral de los Gironde, precisamente en razón de esa resistencia, significó para Pellegrini “la aceptación de su función artística y su misión en el plano de la cultura”, como afirmó él mismo sobre la revista *Minotaure* (1933-39) para el surrealismo francés (Pellegrini *Nacimiento* 643). Entre fines de 1948 y comienzos del siguiente se publican los dos números de *Ciclo*, que él co-dirige con Elías Piterbarg (presente en *Que*) y el psicoanalista Enrique Pichón Rivière [8]; también en 1949 publica su primer libro de poesía: *El muro secreto*, en 250 ejemplares numerados. En 1952 colabora en los dos números de *A partir de cero*, la revista explícitamente surrealista de Enrique Molina. Por fin en 1953, “en casa de Gironde (...) llegó a cuajar una efímera revista, ‘Letra y línea’, que hizo bastante ruido en su momento”.

Letra y línea, que publicó tres números mensuales a fines del '53 y se despidió sin decir agua va con uno rezagado a mitad del '54, es la intervención más fuerte de Pellegrini y su grupo en la escena cultural local; y es seguramente también la publicación de vanguardia que abrió de manera más sistemática juicio ético y estético sobre sus contemporáneos. Revista de crítica redactada casi totalmente por escritores y poetas, aspiró a ser una guía cultural en todas las disciplinas: de la literatura al teatro, del cine a las artes plásticas. La coyuntura no podía ser más exacta: la revista *Contorno*, que suele considerarse la renovación de la crítica literaria argentina, salió a la calle un mes después. En ambas Roberto Arlt es mascarón de proa: *Letra y línea* trae su foto en la primera tapa; *Contorno* le dedica íntegro el número dos. A la voluntad que las une de transformar la valoración de las prácticas asociadas al ejercicio de la literatura, podemos llamarla entonces *Operación Arlt*.

Malditizar a Arlt es valorar su obra a partir de su “ubicación” o su “situación”, según sigamos el término privilegiado de *Letra y línea* o el de *Contorno*; es decir, leerla políticamente (aunque sea en clave de política cultural) más allá de los términos con los que

él haya conseguido (o no) universalizar su propia experiencia. La misma operación (con resultados opuestos) llevan a cabo los artículos de *Letra y línea* con algunos nombres del establishment literario: Mallea, Bernárdez y Molinari, como ya dijimos, pero también Mujica Láinez, Silvina Ocampo o Julio E. Payró. Las carencias estéticas aparecen invariablemente como la consecuencia de una *actitud* vital incriminable: moderados, temerosos, timoratos, no tuvieron los huevos de llevar al límite una sola experiencia. Y sólo esas, nos dice Carlos Latorre, son “experiencias legítimas” para la literatura^[9]: son legítimas la “sorda desesperación” de Milosz, “Rimbaud condenado al silencio por autodeterminación”, “la locura de Artaud, quien termina por proferir sonidos inarticulados, casi animales”, etc (*Letra y línea* 2: 6).

Letra y línea no le ahorra a los jóvenes su crítica de exigencia radical^[10], en tanto “con demasiada frecuencia nos es dado encontrarnos con jóvenes impregnados de vetustez” (*Letra y línea* 1: 1). En el primer número, Valentín Fernando y Juan Goyanarte^[11] caen sin esperanza bajo el bisturí. En el segundo, en una breve sección final titulada “Diálogo entre nosotros”, Pellegrini da a entender que alguno de los escritores reseñados respondió con una “sucía carta privada” a la redacción. En esa misma notita Osvaldo Svanascini reclama, por razones estratégicas de supervivencia, intentar una revista más amena; a modo de respuesta Pellegrini hace su defensa del malhumor:

“¿Qué significa el buen humor? La gran virtud del conformismo. Estamos cansados de buen humor, de buenas maneras, de aceptación dócil (...). El mal humor nos obliga a trasladarnos al aire libre y puro. El mal humor es la gran higiene. (...) Que lo digan si no algunos heridos por las críticas (imperfectas o no) publicadas en el N°1 de LETRA Y LÍNEA. Sólo reaccionan por la herida hecha a la vanidad. Mártires de la conocida iglesia de la Infatuación, exhiben lastimosamente su herida abierta por la que sangra su egotismo”. (*Letra y línea* 2: 16)

En los años siguientes, a través de libros, catálogos y curadurías, Pellegrini entró en una espiral que lo fue llevando hacia el centro de la escena plástica argentina; o tal vez haya sido esa escena la que desde 1926 al menos hasta 1969 se estuvo moviendo consistentemente en su dirección. En la polémica que sostienen en *Letra y línea* respecto de los orígenes de la

pintura abstracta, Pellegrini le reprocha al crítico de arte Julio E. Payró una falta de rigor. Pero me parece que podemos reformularlo sin traición y decir que le reprocha igualmente hacer crítica de estímulo y no de exigencia. No puede ser casual que otras grandes figuras modernizadoras de este mismo momento en artes plásticas, como Jorge Romero Brest o Mário Pedrosa (en Brasil), hayan ejercido una crítica de exigencia feroz: para la plástica local, mantenerse a flote en las aguas cada vez más internacionales del mundo del arte requería un considerable tour de force. Para decirlo en el lenguaje desarrollista (luego neoliberal) que ya empezaba a cundir: había que mejorar la competitividad.

Sus intereses en el ámbito artístico, cada vez más inclinados hacia las corrientes constructivistas de la vanguardia, no pueden ser considerados estrictamente surrealistas; en literatura, en cambio, Pellegrini se mantuvo bastante circunscripto a las líneas bretonianas originales. En los años sesenta compiló y tradujo la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), tradujo las *Obras completas* de Lautréamont (1964), *Los manifiestos* de Breton (1965) y *Van Gogh, el suicidado por la sociedad* de Artaud (1967), entre otros. En 1967 organiza además la muestra “Surrealismo en Argentina” en el Di Tella, a la vez que se hacía en San Pablo la primera muestra sobre el surrealismo brasileño titulada “A mão mágica e o andrógino primordial”. Ese mismo año se publica *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, que ubica a Pellegrini en un lugar prominente; la introducción comenzaba con una cita tardía de André Breton: “le surréalisme est dans l’air”, que Maturo copiaba sin traducir.

Frente al llamado a “ocultar el surrealismo” que había hecho Breton en el *Segundo manifiesto*, Robert Desnos lo declaraba ya en 1930 “caído en el dominio público, a disposición de los heresiarcas, los cismáticos y los ateos”. En septiembre 1964 salió *Cero*, una revista de espíritu evidentemente filo-surrealista, donde ya no aparecía ninguno de los surrealistas de la década anterior. Otra figura oficiaba ahora a la distancia de padre espiritual: Julio Cortázar, que el año anterior, con *Rayuela*, había rociado a las sedientas clases medias con su fórmula surrealista particular, menos maldita y mejorhumorada.

Bibliografía

Alonso, Rodolfo. "Una aventura del espíritu". En Pellegrini, *La valija de fuego*.

- Arlt, Roberto. "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" [1920]. *Obra completa*, tomo I. Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohlé, 1991.
- Bayley, Edgar. "Aldo Pellegrini". En Pellegrini, *La valija de fuego*.
- Breton, André. *Los manifiestos del surrealismo*, trad. Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- . "Refuse d'inhumer". *Un cadavre* (panfleto). Disponible online: <http://www.andrebreton.fr/fr/item/?GCOI=56600100143070>
- . "Second manifeste du surréalisme". *La révolution surréaliste* 12 (Diciembre 1929): 1-17. Disponible online: <http://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-12.pdf>
- Desnos, Robert. "Troisième manifeste du surréalisme". Disponible online: <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-du-surrealisme-3e-Desnos.pdf>
- Letra y línea* (1953-54).
- Madariaga, Francisco. "Aldo Pellegrini". En Pellegrini, *La valija de fuego*.
- Martins, Floriano. "Apuntes sobre el surrealismo en el continente americano". *Un nuevo continente. Antología del surrealismo en nuestra América*. Caracas: Monte Ávila, 2008.
- Maturo (de Sola), Graciela. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1967.
- Méndez Castiglioni, Rubén Daniel. Aldo Pellegrini, surrealista argentino. Tesis, disponible online: <http://chasqueweb.ufrgs.br/~rdcastiglioni/tesis.pdf>
- Molina, Enrique. "El gran lujo". En Pellegrini, *La valija de fuego*.
- Nadeau, Maurice [1944]. *Histoire du surréalisme*. Paris: Seuil, 1964. Disponible online: <http://lib.freescienceengineering.org/view.php?id=816457>
- Nicholson, Melanie. *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*. Palgrave Mcmillan, 2013.
- Pellegrini, Aldo. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.
- . *La valija de fuego*. Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- . "Nacimiento y evolución del movimiento surrealista". *Cursos y conferencias XXXVIII* (1950).
- . *Oliverio Girondo. Antología*. Buenos Aires:

Pichon Rivière, Marcelo. "A un año de la muerte de Aldo Pellegrini. El surrealismo argentino, introducción y selección de textos" [1974]. *Revista Crisis (1973-76)*, ed. María Sonderéguer. Buenos Aires: UNQ, 2008.

Que (1928-1930). Disponible online: <http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/que.html>
Sánchez, Gustavo. "El surrealismo europeo en la poesía de Aldo Pellegrini". *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Biblos, 1992.

NOTAS

[1] Floriano Martins, *Un Nuevo continente. Antología del surrealismo en la poesía de Nuestra América*. Caracas: Monte Ávila, 2008. Parece haber una edición anterior pero más breve en San José, Costa Rica: Andrómeda, 2004.

[2] He aquí su bibliografía básica en libro. Libros de poesía: *El muro secreto* (1949); *La valija de fuego* (1952); *Construcción de la destrucción* (1957); *Distribución del silencio* (1966); *Escrito para nadie* (1989, póstumo); la poesía completa fue reunida en *La valija de fuego* (2001). Antologías: *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961); *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966); *Oliverio Girondo. Antología* (1964). Crítica de arte: *Artistas abstractos de la Argentina* (1955); *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (1967); *Nuevas tendencias en la pintura* (1967). Ensayo: *Para contribuir a la confusión general* (1965). Prosa difícil de clasificar: *Teatro de la inestable realidad* (1964). Sus principales colaboraciones en revistas están en *Que* (1928-30), *Ciclo* (1948-9), *A partir de cero* (1952-6), *Letra y línea* (1953-4), *La rueda* (1967).

[3] Giorgio de Chirico, página 3.

[4] Robert Desnos, página 8.

[5] Extraído de *Libertaire*, página 32.

[6] Sigue Breton en "Negativa a inhumar": "¡Que sea feriado el día en que enterramos la astucia, el tradicionalismo, el patriotismo, el oportunismo, el escepticismo, el realismo y la falta de corazón!". *Un cadavre*.

[7] La traducción se basa sin embargo en versiones de los manifiestos posteriores a los años '30, incluyendo los "Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no", de 1942.

[8] *Ciclo*, “Arte / literatura / y pensamiento / modernos”, se trata de una revista sobria y moderna en el diseño de Tomás Maldonado, vanguardista en los nombres y materiales mayormente europeos que apuesta difundir, poco preocupada por la escena artística local.

[9] La cita completa dice así: “(...) el universo de Molinari está lleno de palabras, de aburrimiento, de retórica sin elocuencia, de vaguedades, de exagerado tono dubitativo, pero no de vivencias reales, de experiencias legítimas, ni siquiera abstractas. Para intentar situarlo podría decirse que es un literato, jamás un verdadero poeta” (Latorre, *Letra y línea* 2: 6).

[10] Ángel Rama propone la distinción entre “crítica de exigencia” y “crítica de estímulo” en su artículo sobre Rubén Darío, “El poeta frente a la modernidad”.

[11] A Goyanarte, Miguel Brascó lo mide con Arlt: “Sí. Arlt vuelve una y otra vez, a propósito de este libro. Pero las distancias deben ser continuamente salvadas. La distancia entre un creador y un narrador, entre un novelista y un escritor de novelas simplemente” (*Letra y línea* 1: 16).

Guido Herzovich es escritor, crítico y traductor. Co-escribió el guión de *Zainichi* (BAFICI, 2012) y su novela *Los salones* fue finalista del Premio Dakota 2012. Tradujo *Ángulo de guiñada*, de Ben Lerner (2013). Es editor de la revista *El Ansia* y de *Criticalatinoamericana.com*. Está terminando su doctorado en la Universidad de Columbia.

ENSAYO

Aldo Pellegrini y la desnudez de la materia

Raúl Antelo

Cuando, Aldo Pellegrini (1903-1973) junto a sus amigos estudiantes de la facultad de medicina lanzan, en noviembre de 1928, la revista *Qué*, operan una doble legitimación: de la biología, como un saber que todo lo irriga y, asimismo, de la poesía, o quizás debiéramos mejor decir de la *literatura*, para recordar el título de la revista de Breton, Aragon y Soupault (publicada entre marzo de 1919 y agosto de 1921 y luego, entre marzo de 1922 y junio de 1924), como un saber transformador de la vida. Arte y vida aparecen ya aquí como dos absolutos que deben ser conjuntamente repensados[1]. Muchos años más tarde, el 4 de julio de 1950, el mismo Aldo Pellegrini pronunciaría una conferencia sobre el movimiento surrealista en el Colegio Libre de Estudios Superiores, enseguida divulgada por *Cursos y conferencias*, la revista del Colegio, desde 1939 dirigida por Arturo Frondizi, por ese entonces, diputado radical. Allí decía, por ejemplo, que

El surrealismo, considerado históricamente, 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. Mirado desde esa doble perspectiva – que es en definitiva el modo de mirar todo acontecimiento histórico – 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. Precizando aun más el surrealismo está ubicado en la corriente del hombre que se busca a sí mismo, que indaga su sentido, que encuentra al mundo en función del hombre, que descubre en la hondura del hombre lo universal, que ha pensado al hombre como microcosmos.[2]

Y esa suerte de micropolítica del poder en el interior de la misma tradición humanista, que implicaba, en último análisis, una formulación posthumanista, lo llevaba a abordar la doble legitimación que señalábamos en 1928, tanto de la biología, como saber sobre la vida, cuanto de la literatura, como saber del lenguaje, en estos términos:

Desde fines del siglo pasado se produce en algunos espíritus una desilusión sobre la omnipotencia de la razón. Las filosofías biocéntricas de Nietzsche y luego Klages en Alemania, y la filosofía de la intuición de Bergson en Francia, encabezan el ataque al racionalismo. Especialmente Klages plantea la oposición de lo vital (fuerza eminentemente creadora) y lo racional. El positivismo de Comte, Herbart y Spencer, y luego el materialismo mecanicista de Büchner y Hekel, aprobaban esa idea de la omnipotencia de la razón. Este tipo de filosofía estática parecía corresponder al desarrollo de la burguesía.[...] Las corrientes irracionalistas se difundieron rápidamente entre los escritores. Gide, que había sido invitado a colaborar en el primer número de la revista *Littérature*, que publicaban Breton y sus amigos, dice allí: “¿Quién librará a nuestro espíritu de las pesadas cadenas de la lógica?” Los jóvenes dadaístas del grupo de *Littérature* que habían de participar luego en el movimiento surrealista estaban resueltos audazmente a encarar esa tarea de liberación del espíritu.^[3]

Como ellos, Pellegrini también estaba dispuesto a encarar en 1928 esa tarea de liberación, pero la estrategia le sería ardua y compleja. Pellegrini no era nacionalista, como buena parte del martinfierrismo, pero habría de adherir, sin embargo, a otro modo de la continuidad, esa culminación de un movimiento espiritual, con hondas raíces en el pasado, de la que hablaba en su conferencia, una vez que, estéticamente, siempre se apoyaría en cierta tradición de lo bello y maravilloso, que remontaba al mundo de las ruinas de lo romántico. Cuando, en 1930, Pellegrini firme, finalmente, “Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas”, su texto en forma de manifiesto, en el segundo número de *Qué*, la estrategia ya ha obtenido un nombre preciso, “misticismo de la nada”. No olvidemos, a propósito, que Macedonio concluía su poema “Hay un morir” (1912), diciendo que “no es

Muerte la libadora de mejillas, / Esto es Muerte: Olvido en ojos mirantes”[4], idea que se explaya en *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), texto que Pellegrini no podía desconocer en 1930. Recordemos pues ese texto inaugural de Pellegrini:

Desnudarse es la habitual artimaña del disfrazado que no quiere mostrarse tal cual es. De ahí el asombro que provocan los que hablan sin sacarse el sombrero. Como nosotros. La cortesía nos impide ensayar un curso de metafísica popular pero el instinto nos impulsa, a pesar de ello, a agrupar a todos los que tienen la específica manera de ser nuestra. Nada puede torcer el itinerario impecable y sin accidentes de ese muñeco mecánico que es el Hombre Standard. Él es presa definitiva de un conocido reptil arquitectural: la Civilización. Partiendo de las preguntas sin respuesta, la insatisfacción llega en un instante a alterar el mecanismo anímico, creando un tipo particular al cual nos dirigimos. La taxonomía de los psiquiatras y psicoanalistas se apodera a veces de él, dando por resultado una muestra de la gran indiferencia nuestra, de la gran satisfacción de los otros y de la amargura de los mismos clasificadores que en definitiva se encuentran sin nada entre las manos. El espíritu, con gran escándalo de todo el mundo, es una anguila de una viscosidad impalpable y de una negrura transparente. Por eso el Imposible veda cazar a los seres submarinos.

El tumor llamado cuerpo humano, que tantos intentan vanamente curar de la enfermedad de vivir, anula con incesantes recursos el valor de confesarse una preocupación espiritual. Los supuestos límites del individuo desalientan a los más audaces que aún confesándose esa preocupación, no se atreven a considerarla hermana de la de los otros. Sucesión de espejos muertos y paisajes flotando en el miedo. Llegan así a una serie interminable de evasiones que confluyen fatalmente en una desorientada confusión melancólica. Las escaleras temblorosas suben solas mientras los hombres, abajo, se entregan a giros apasionantes que cambian constantemente de signo. Se salvará aquel que encuentre este asidero definitivo: Vivir es sólo una parte de las posibilidades infinitas del hombre.

Y más adelante, concluyendo:

Muchos hay que esclavizados por la vida cotidiana ensayan tímidamente su felicidad en la vida del espíritu: se les ve amontonados en los conciertos; persiguiendo alcohol o alcaloides; en los salones de juego, haciendo flotar sus manos ciegas en el viento del azar; refugiados en las iglesias. Buscan siempre un pretexto para huir de la realidad a favor de los elementos más vagos: la música y todos los sortilegios que embotan los sentidos.

El misterio comienza en el aparente final de todos los caminos. En el nuestro como en el vuestro. El mérito está en nosotros, que afrontamos una sinceridad sin límites, tal, que ni siquiera desprecia lo artificioso. 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.

Allí, en pro de la desesperanza, o sea la esperanza en la NO-ESPERANZA, iniciamos este nuevo MISTICISMO DE LA NADA[5].

Pellegrini nos demuestra que la esperanza en la no-esperanza, emparentada a la angustiada desesperación expresionista, y asimismo al desasosiego de Pessoa, cuyo “No soy nada. / Nunca seré nada. / No puedo querer ser nada”, de *Tabaquería*, Pellegrini de hecho no desconocía, es una forma de pensar lo humano como efecto de la reificación capitalista. El artista sería entonces una suerte de mimo, un ingeniero escatológico, fiador de valores irrisorios, absolutamente antagónico al ingeniero creacionista y constructivista, que representaba por entonces la racionalización emergente, tanto en versión occidental, como soviética. No habría allí, siguiendo el razonamiento de Hal Foster, exactamente un fracaso de las ideas revolucionarias, sino que, al contrario, podríamos fácilmente reconocer en esa figura las incipientes marcas de un efectivo posthumanismo: el mimo dadaísta-surrealista ya no busca el enigma histórico de la cabeza de Medusa, y por eso es uno más de “los que hablan sin sacarse el sombrero”, como Pellegrini, los que se cubren, a rigor, nietzscheanamente acéfalos, con una máscara disparatada, que actúa como semblante de la ausencia de fundamento para la transcendencia. Pero reparemos, de paso, que la imagen de Foster no es nueva. Antes de él, Jacques Derrida había presentado una conferencia, *Artaud, le Moma*, en

el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), que partía del título de un libro de poemas que Artaud lanzara en 1947, *Artaud, le mômo*, es decir, *Artaud, el loco*, título, por lo demás, censurado por el propio museo[6]. Pero hay otros antecedentes. “Yo me disfrazo de hombre para no ser nada”—decía Picabia y también—“No olvidar que el más grande hombre es sólo un animal con máscara de dios”. Pero podríamos incluso recordar con justicia lo que el mismo Pellegrini decía en su conferencia de 1950:

En la conquista de una vida auténtica los surrealistas sufrieron indudablemente la influencia de Nietzsche – aunque esta influencia es de las menos confesadas por ellos. Nietzsche busca los valores concretos de la vida humana. Considera el impulso de dominio como fundamental en el hombre, e interpreta los códigos morales como máscaras que ocultan los motivos egoístas de dominio. En *La Genealogía de la moral*, parece a ratos coincidir con el Marqués de Sade, y esta obra ha contribuído, junto con las conquistas del psicoanálisis, a derrumbar el falso edificio moral construido por el hombre.[7]

Aunque interpreta la voluntad de potencia (o incluso de chance) como mero impulso de dominio, que era por aquel entonces la perspectiva de los que asociaban a Nietzsche y el nazismo, el comentario de Pellegrini tiene el mérito de conectarlo a Nietzsche con el marqués de Sade.

Una de las mayores influencias sobre los surrealistas ha sido Sade. En Sade el elemento terror está en su más alto grado de pureza y para los surrealistas, además de descarga de la agresividad, su obra vale aunque parezca paradójico, por su alto contenido moral. La agresividad de Sade llega a límites que constituyen una verdadera provocación para el lector, a quien sacude en sus sentimientos de seguridad y en su sistema de cómodas convicciones. Desde el punto de vista surrealista, Sade simboliza el respeto a los instintos esenciales y la omnipotencia del deseo, programa este último fundamental en la ética surrealista. La obra de Sade fue rehabilitada a fines del siglo pasado en Alemania por el minucioso y documentado trabajo de investigación del Dr. Dühren. En la Inglaterra recibió el elogio entusiasta

del poeta Swinburne. A Apollinaire se debe en Francia uno de los trabajos aclaratorios más importantes. Un investigador vinculado a los surrealistas, Maurice Heine, ha trabajado prácticamente toda su vida en la obra del extraño escritor francés. Sade creía en la injusticia esencial de las leyes de la naturaleza. Esta creencia da a su pensamiento un tinte pesimista que se transmite a los surrealistas. Por encima de todo Sade exaltaba la libertad, que consideraba el valor fundamental para el hombre. Su obra extraña y monstruosa en la que el objeto ético se oculta en la violenta agresividad de la forma, queda como uno de los hechos más extraordinarios de la historia del pensamiento.[8]

En el momento en que Pellegrini formula ese diagnóstico ya debía haber leído, si no *Lautréamont y Sade*, de Blanchot, que es de 1949, o *Sade, mi prójimo* de Klossowski, que salió en 1947, al menos el artículo de Blanchot en *Critique*, del verano de 1946, o la serie de Bataille sobre el secreto de Sade, a lo largo del segundo semestre de 1947, en la misma revista, texto que recién se integraría a *La literatura y el mal* diez años después, lo cual revela un seguimiento muy parejo de la discusión francesa sobre el surrealismo, la ética y el poder. En ese sentido, retomando el argumento de Foster, diríamos que, así como Benjamin ve la adaptación mimética como el último episodio de la pantomima histórica del capitalismo, la tradición babilónica dada-surrealista, en la que podríamos inscribir a Nietzsche, Sade y al mismo Pellegrini, practica formas incipientes o farsescas de balbuceo *in-fans*, que se resisten a la representación, y en que no es cuestión de representar algún ídolo gregario, un héroe nacional o líder agónico, sino dar voz a lo irrepresentable, a lo Imposible[9]. El dadaísta Hugo Ball recapitula correctamente esa aventura:

Como la bancarrota de las ideas ha deshojado la imagen del hombre hasta sus capas más íntimas, los impulsos y las motivaciones ocultas aparecen de manera patológica. Como parece que no hay ningún tipo de arte, política o credo que pueda contener la rotura de este dique, sólo queda la broma y la pose sangrienta.

El dadaísta confía más en la autenticidad de los acontecimientos que en el ingenio de las personas. No concede demasiada importancia a las personas, sin excluir a su propia persona. Ya no cree en la comprensión de las cosas desde *un* punto de vista

y, sin embargo, sigue estando en tal modo convencido de la unión íntima de todos los seres, de su solidaridad, que sufre por las disonancias hasta la liquidación de su propio yo.

El dadaísta lucha contra la agonía y el delirio de muerte de esta época. Poco amigo de cualquier reserva prudente, cultiva la curiosidad de aquel que todavía experimenta un placer gozoso con la forma más cuestionable de oposición. Sabe que el mundo de los sistemas está en ruinas y que la época que conmina al pago en metálico ha inaugurado unas rebajas por liquidación de las filosofías desacralizadas. Donde, para el dueño de la tienda, comienza el horror y la mala conciencia, allí es donde comienza para los dadaístas una risa clara y un dulce sosiego[10].

Ese es también el perfil, según Tristán Tzara, del señor AA, antifilósofo (y de él, recordemos, tomaría Lacan su idea del *objeto a*, el objeto causa del deseo). Coincidentemente, el objetivo de Pellegrini es demoler asimismo “ese muñeco mecánico que es el Hombre Standard (...) presa definitiva de un conocido reptil arquitectural: la Civilización”. En esa fórmula, Pellegrini no esconde su deuda con la biología. Tras la carnicería de la guerra y lo absurdo de la muerte de multitudes que marcaría el siglo XX, hay en el pensamiento francés un resurgir de las tendencias vitalistas. Aunque Pellegrini no es un bergsoniano, coincidía con la idea del filósofo de que la razón orientada hacia la acción y lo útil jamás podría dar cuenta de la realidad, noción muy fuerte entre los surrealistas. Pero su referencia al reptil arquitectural, la Civilización, está más próxima, sin embargo, de lo que Georges Bataille exponía en el primer artículo de su “Diccionario Crítico”, en la revista *Documents* (1929-1930), dedicado, justamente, a la arquitectura, expresión del ser de las sociedades, así como la fisonomía humana es la expresión del ser individual. Sin embargo, ponderaba allí Bataille, esta comparación debía remitirse sobre todo a las fisonomías de personajes oficiales, como prelados, magistrados, almirantes (los mismos que aparecen en la filmografía de Buñuel, especialmente en la figura de dignatarios podridos de *La edad de oro*, que se entronca con las imágenes de un pintor como Valdés Leal) porque sólo el ser ideal de la sociedad, que ordena y prohíbe con *auctoritas*, se expresa en las composiciones arquitectónicas y, de ese modo, los grandes monumentos funcionan como diques que imponen la lógica de la majestad a todos por igual. Paralelamente, la desaparición de la construcción académica en pintura,

argumentaba el autor de *El ojo pineal*, abriría las compuertas a la expresión, cuando no a la exaltación, de los procesos psicológicos más incompatibles con la hegemonía, éstos de los cuales, nos había dicho Pellegrini, la taxonomía psiquiátrica trata, con gran indiferencia nuestra, de apoderarse en vano. Más adelante, sin embargo, nuestro autor sería más condescendiente con el psicoanálisis.

Este proceso de liberación debía producirse en primer término dentro mismo del hombre, liberándolo de las trabas mentales que le impedían realizarse de acuerdo con su más íntima esencia. Como paso previo, correspondía conocer cuál era esta esencia. El psicoanálisis había revelado que lo fundamental y auténtico del hombre residía en lo inconsciente, verdadero motor de toda expresión y acto humano. Esa fuerza de lo inconsciente se manifiesta en toda su pureza en los sueños y en las expresiones y actos automáticos. La vida, de acuerdo con ese principio, resultaba una solemne farsa y un total absurdo. La vida aparecía regida por convenciones, cuya única misión era anular lo más auténticamente humano, los impulsos vitales de lo inconsciente. Entonces los surrealistas comprendieron profundamente el sentido de la frase de Rimbaud: “hay que transformar la vida”[\[11\]](#). Comprendieron también lo que instintivamente había realizado durante su período dadaísta: la lucha contra el mundo de convenciones y su estructura de valores falsos. El arte tal como se consideraba hasta entonces era, en su mayor parte, falso, y representaba ese sistema arbitrario de convenciones.[\[12\]](#)

Por eso mismo, para Bataille también, el ordenamiento riguroso impuesto a lo rígido no era sino la culminación de una evolución de las formas biológicas, un sistema arbitrario de convenciones según el cual se pasaba de la forma simiesca a la forma humana, aunque presentara ya todos los elementos de la arquitectura, lo cual se sintetizaba en una fórmula chocante: en el proceso morfológico, los hombres son una etapa intermedia entre los monos y los grandes edificios y no es por otro motivo que, para Pellegrini, éstos no pasaban de “sucesión de espejos muertos y paisajes flotando en el miedo”[\[13\]](#).

Pero, aunque tributario de la materia, a ese misticismo de la nada sólo se lo alcanzaba, a su juicio, por medio de los secretos del lenguaje, es decir, de los acertijos, de las criptografías, de las cábalas, de los mitos, de los presagios que son, “las fuentes más puras de desconocimiento que tiene el hombre”. En su conferencia de 1950, agregaría:

En el místico como en el poeta, el éxtasis representa la liberación de lo finito, lo limitado, lo individual, para confundirse con lo infinito, lo universal, para alcanzar la síntesis suprema donde dejan de oponerse los contrarios. Por el camino de la exaltación mística se llega al mismo resultado que por el de iniciación mágica. Los surrealistas han optado por este último camino, considerándolo el más natural, apoyados además en la autoridad de Frazer.[\[14\]](#)

A ese misticismo de la nada, que sugiere, en última instancia, una antropología de las imágenes, como fruto de montaje azaroso, se le imponía, por lo demás, la antifilosofía, el no-saber. El círculo bataillano también creía que el saber nos esclaviza y que, en la base de todo saber, hay una servidumbre, o sea, la aceptación acrítica de una forma de vida en que cada momento sólo tiene sentido en relación con uno o muchos otros que le seguirán. Por eso Bataille proponía un no-saber, motivado, justamente, por la tozudez de argumentos que una vez le presentó un estudiante de medicina. Contra esa certeza y torpeza material, el ateólogo Bataille oponía un bajo materialismo según el cual todo es juego, el ser es juego, el universo es juego, la idea de Dios está fuera de lugar y se vuelve insoportable en la medida en que la idea de Dios (que no puede ser fuera del tiempo por ser éste, en principio, un avatar más del mismo juego), legitima la creación y todas las implicaciones de la creación que son contrarias al juego. En el fondo de esa filosofía del juego, aparece pues la verdad indiscutible por la que sufrimos y morimos: “vivir es sólo una parte de las posibilidades infinitas del hombre”, nos dice Pellegrini. Por eso, acotará Bataille, la muerte es aún una posibilidad. Una potencia. Aldo Pellegrini se explaya:

El poeta surrealista se sirve frecuentemente del azar en sus creaciones. El azar nos enfrenta con la excepción, con lo que está fuera de las normas. Al utilizar mecanismos de azar se ponen en juego ciertas afinidades ocultas entre el hombre y

el mundo que entrarían en el dominio de los mecanismos mágicos. Aquello que la casualidad, lo accidental, y más que nada la coincidencia, aportan al hombre, puede de pronto adquirir un significado y una importancia excepcional. Todo ello no sería, en definitiva, más que el índice de la reconciliación de los fines de la naturaleza y los fines del hombre. En el terreno de la poesía, nada pone más en evidencia la importancia del azar que el juego surrealista denominado “Cadáver exquisito”. De un modo general, el poeta aprovecha la incidencia del azar para hacer surgir imágenes que existían latentes en su propio espíritu.

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 inmovibles, 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.[\[15\]](#)

Es decir que, ante la “ferocidad y crudeza” de lo insostenible, ante lo Real, en fin, podemos resignarnos a la muerte o podemos entrar en la provocación y ser el juego, a condición de desafiar el sufrimiento y la muerte. Nos aproximamos así al juego mayor: la dialéctica del amo que desafía a la muerte. Pero los surrealistas franceses, como Breton, Leiris, Caillois, Queneau, que acompañaban los cursos de Kojève sobre Hegel, sabían que el amo finalmente se equivoca y es el esclavo quien lo derrota. Aunque el esclavo, a pesar de todo, es también vencido y, después de haber derrotado al amo, le es necesario vencerse a sí mismo. Necesita no actuar más como amo, sino como rebelde. Y esto genera no pocos problemas porque si, en primer lugar, el rebelde quiere suprimir al amo, trayendo el caos al mundo, luego se comporta como amo, en claro desafío a la muerte.

Hay un poema de Maurice Blanchard, traducido por Aldo Pellegrini en su antología de la poesía surrealista, que capta agudamente ese vértigo del poder en el poeta-aviador de guerra:

La conquista de Argelia

En esa noche de diciembre, quise penetrar en la ciudad extrajera. Cuchillos lanzados recortaron mi silueta en los muros con sonidos de clavicordio y chispas amarillas. Peces transparentes, atravesando mis ojos atentos se posaban; sonrisas sobre las mandíbulas fosforescentes, los tiburones de la alegría se deslizaban por la nieve; mujeres de cristal reían en el espesor de las murallas.

Me volví a encontrar, cabiro, en las entrañas de la ciudad y construí caminos en las rocas ardientes. Vencedor de Teseo, mi hambre descubrió los establos soleados de las profundidades, y reuní mis caballos para arrasarse el dominio de los fantasmas.

Brotamos en cascada sobre la tierra fría de los muertos – los dientes de los muertos, trituradores de olivas, sólo son calientes los que vierten el aceite del verano –. Las llamas danzantes de nuestros vivaques sobre las fuentes heladas, la corona real de las fieras del Atlas, el círculo de sus ojos, afirmo, fueron constelaciones sobre nuestro sueño. Porque hemos dormido, ¡sí! hemos dormido, ¡ah!, ¡sobre qué plumón de espanto!

Los ramajes se balanceaban como abanicos en las manos del desierto; la última humareda agonizante se mantuvo inmóvil y rosada como una estatua del alba, y los tigres, titubeando, volvieron a guarecerse en las grietas de su soledad[16].

Maurice Blanchard anticipa así, en ese fragmento de *Les pelouses fendues d'Aphrodite* (1943), lo que Jean-Luc Nancy llamaría la dehiscencia de la presencia a sí, en que coinciden el tiempo objetivo (la independencia de Argelia) y el subjetivo (la independencia de un argelino como Derrida), cuyo pensamiento, además, muy marcado por la apertura, se descubre siempre otro en su identidad consigo mismo, como un *Derridartaud* que dice yo[17]. Por eso arriesgaríamos decir, retomando así la argumentación de Bataille, que el problema central de la rebeldía es librar al hombre del compromiso de ser esclavo. Para el amo, el juego no era nada, una mera pérdida de tiempo y capital; pero el rebelde, es rebelde contra el juego establecido. Está obligado a serlo, porque se le impuso aceptar la muerte y debe ir ahora hasta el fin en su rebeldía. No puede ser rebelde a medias, sólo para perfeccionar la sumisión. Aunque, en ese movimiento, al salir de la

filosofía del juego, el rebelde se encuentre en un lugar incierto donde el propio saber cede y lo que se pone en evidencia en cambio es que el juego mayor es el no-saber. El juego, en suma, es lo indefinible, lo que el pensamiento no puede saber: “por eso el Imposible veda cazar a los seres submarinos”—dice Pellegrini.

Ese viaje a “las fuentes más puras de desconocimiento”, o sea al no-saber, nos deja situados, según sus palabras, “en el umbral del único comienzo”. No estamos ante el límite inequívoco de una construcción creacionista, sino en la ambigua franja liminar del tiempo que, siendo por un lado muy arcaico, señala, sin embargo, simultáneamente, en dirección a la posthistoria. Y el no-saber, si de un lado apunta a las falencias de la dialéctica (porque lo que los une al amo y al esclavo es el deseo, un deseo de ser reconocido, y el mismo Pellegrini recordaba la definición de Nicolás Calas de que la ética del surrealismo era la ética del deseo), por otra parte, igualmente, el no-saber marca una paradoja del lenguaje. Su opacidad, que es la experiencia negativa de una presencia, no difiere, básicamente, de una total y efectiva ausencia, una metafísica de la nada, en sus palabras, pero ella ya no expresa una *teofanía* sino una *teo-alogía*, una auténtica y bizarra *logología*. Por eso a Pellegrini, en el fondo, le atraen más los sofistas que los filósofos.

Tanto Picabia como Duchamp utilizan un curioso mecanismo de desplazamiento de las significaciones para crear una perturbación en el sistema de valoraciones del espectador-lector. El humor de Duchamp representa todo un sistema filosófico a través del cual hace una crítica a los ritos de la ciencia, a la falsa seguridad del mundo que nos rodea. Duchamp, aunque escribió poco, ejerció una gran influencia que todavía se mantiene. Inicia un tipo de humor que se complace en lo absurdo al que llama: “ironismo de afirmación”, por oposición al ironismo negador que sólo intenta provocar risa. Para Duchamp la cuestión de la realidad en sus relaciones con la posibilidad es gran fuente de angustias, lo que resuelve en su conocida frase: “La realidad posible se obtiene distendiendo un poco las leyes físicas y químicas”.[\[18\]](#)

El *ironismo* de Duchamp hay que entenderlo en *más de una lengua*. Puede ser una acción de planchado (*iron*) a contrapelo de la tradición, impulsada por un instrumento como

el *Cadeau* de Man Ray (una plancha cuya superficie está cruzada de clavos) y que permitiría un *ready made* reversible: usar un cuadro (*tableau*) de Rembrandt como tabla (*tableau*) de planchar, lo cual revierte la acción del pintor que, previamente, transformó una mesa de trabajo en tablero, *archéobliterada* por la autonomía moderna. Es de una acción como éstas, de transformar el cuadro (*tableau*) en mesa (*table*) de operaciones estratégicas, de las que Georges Didi-Huberman se vale para proponer el atlas o la sobrevida del arte como un despliegue sintomático, a través del lenguaje, o sea, como un *ironismo* de afirmación. De eso da cuenta la obra de Aldo Pellegrini como poeta[19].

Para extender esas mismas leyes de ironismo afirmativo, Jacques Lacan se comportaría asimismo como un *atolondradito*, que escucha aquello del lenguaje que no se escribió en lo que se oye; pero para atravesar ese terreno pantanoso, se pautaba, sin embargo, por algunas certezas precisas. La primera, la de la existencia, en la algarabía logológica, de una verdad; la segunda, la de que esa verdad, separada del discurso, opera diferida, *en retard* (y no *en regard*) y, por último, la de que no hay un criterio inequívoco de verdad porque, sin poder ser nunca un juicio moral, lo cual sería una estrategia del amo, la verdad del rebelde es sólo una operación con el lenguaje, una actividad no sólo transgresora sino efectivamente destructiva. *Construcción de la destrucción*. Alejada pues una metafísica de la presencia, ser y verdad quedan apareados y, al mismo tiempo, confrontados con lo Real y el deseo.

En el tercer número de la revista *A partir de cero* (en rigor de verdad, el único de la segunda época de la revista), en septiembre de 1956, cuando el comité de redacción estaba formado no sólo por Pellegrini, sino por Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco J. Madariaga, Juan Antonio Vasco y el antiguo director de la publicación, Enrique Molina, Pellegrini desmonta de manera hilariante la más trivial de las frases atribuidas a Jorge Luis Borges, “Buenos días, señora”, y junto a otras de Eliot y Faulkner, nos dice:

El sufrimiento, en su aspecto anecdótico y pintoresco, nada tiene que ver con la verdadera vida, es sólo un motivo para excelentes ejercicios literarios. El diálogo interior, la confusión del tiempo, la imbricación de temas, la confusión mental, son todas pequeñas técnicas que están a disposición del literato hábil. Manejadas con buen gusto y equilibrio y mezcladas con una razonable dosis de realismo, se logra

hacer perder al sufrimiento su carácter, obteniendo exquisitos e incitantes platos literarios, llenos de ambiente y rutilantes de color para placer y regocijo de los snobs. Entonces las narices sangrantes y los abortos, las piernas gangrenadas y las taras mentales son especias estimulantes que producen un delicado cosquilleo en los sentidos adormecidos de esos sutiles señores (los snobs). Los críticos se entusiasman, los novelistas avanzados de todos los países imitan, y el sufrimiento gesticula cada vez más distante.

La vida auténtica es peligrosa, pero la literatura (¡pamplinas!) la encierra detrás de sólidas rejas y entonces resulta un espectáculo divertido como el de los leones en el circo.

Para luego concluir:

Del análisis de las frases de estos escritores célebres se desprende el incalculable poder de la literatura. Mediante ella los hombres pueden alcanzar un estado de complaciente embeleso y refinada imbecilidad que de generalizarse, puede llegar a la supresión de las guerras y al aniquilamiento total del sufrimiento. Tal es el objeto de la llamada cultura del siglo XX. Gracias al poder de tales escritores, la vida misma puede desaparecer asfixiada por un cúmulo de minúsculas y bien dosificadas sensaciones literarias. Desgraciadamente, las masas, brutalmente vitales, sienten repulsión por la cultura; rechazan el vacío y prefieren, por encima de todo, simplemente vivir.[\[20\]](#)

Es innegable que la gran matriz del surrealismo de Pellegrini era, hasta los años 50, bretoniana. Su conferencia retrospectiva sobre el movimiento, en el Colegio Libre de Estudios Superiores, concluía con una comprensión todavía bastante lírica y mágica del fenómeno surrealista, que proponía

Como concepción del mundo, la unidad dialéctica de la naturaleza expresada en la fusión de los contrarios, y revelada por el azar objetivo.

Como forma de conocimiento, la valoración de la intuición en su matiz de intuición poética y, consecuentemente, la estimación del conocimiento mágico y de los mitos.
Como ética, ética del deseo y de lo maravilloso.
Como conducta frente al mundo, disconformismo y revuelta contra lo convencional, y exigencia de la posibilidad de realizarse auténticamente.
Como programa, la libertad total.
Como máxima razón de vivir, el amor.[\[21\]](#)

Pero ese amor, aún cuando loco, el *amour fou* bretoniano, que Starobinski supo denunciar como más heredero de Myers que de Freud, ya no bastaba para explicar las relaciones entre arte y vida[\[22\]](#). Aunque el éxtasis amoroso no se tradujo, en el caso de Pellegrini, en iluminación profana, a la manera de Benjamin, a finales de la década, nuestro autor desconfiaría más sistemáticamente de la fusión de los contrarios, la simple intuición y la libertad total, que tal vez sólo fueran cómplices de que “la celebridad es la conciencia del horror”, subtítulo del análisis gramatológico que le dedica a la frase de Borges en el 56.

Pellegrini, sintomáticamente, nunca escribió un artículo para *Sur*[\[23\]](#), donde André Malraux[\[24\]](#), por el contrario, pontificaba en nombre del arte como absoluto (frente al relativismo de las imágenes) y el arte como eternidad (frente a los relativismos de la historia[\[25\]](#)). Por eso, al presentar la muestra informalista de arte destructivo, de la que participaron Kenneth Kemble, Luis Alberto Wells, Enrique Barilari, Silvia Torrás, Jorge López Anaya, Jorge Roiger y Antonio Seguí, en la galería y librería Lirolay (Esmeralda 869), del 20 al 30 de noviembre de 1961, Aldo Pellegrini consigue una síntesis mucho más explosiva. Recordemos que, sólo dos años antes, Jacques Derrida había abordado la cuestión de las relaciones entre génesis y estructura por medio del análisis fenomenológico, como una contribución a la obra de Edmund Husserl, conferencia que recién leeríamos en *La escritura y la diferencia*, en 1967, y donde Derrida sostenía que el rechazo del sistema y de la clausura especulativa, lo llevó a Husserl a prestar más atención a la historicidad del sentido, a la posibilidad de su devenir, es decir, lo volvió más respetuoso de lo que se mantiene abierto en la estructura. Cuando pensamos, incluso, que la apertura de la estructura es *estructural*, vale decir, inexorable, se ha pasado ya, auguraba Derrida, a un orden heterogéneo del sentido: la *diferencia* entre la estructura menor, necesariamente cerrada, y la estructuralidad de una

abertura, que es quizás el lugar imposible donde se encajaría toda desconstrucción de la metafísica, toda temporalización del tiempo. En esa misma línea, Aldo Pellegrini nos proponía una sublime y banal exhibición de la apariencia, que dejaba así expuesta la crudeza del poder[26].

Todo cambio implica destrucción, y la naturaleza es esencialmente cambio. Este cambio se nos revela como tiempo. Así el tiempo resulta el gran destructor. A la materia que consideramos inmóvil la recorre una lenta ola de destrucción. El tiempo corroe la materia y en el transcurso de esa corrosión surge la belleza. La belleza es el rostro del tiempo, es la luz del cambio que nos hechiza. ¿En qué medida el arte antiguo nos seduce por el hecho de que conservamos de él sólo ruinas? La corrosión del tiempo ha agregado a las estatuas antiguas la imagen del gran cambio. Ellas nos atraen vestidas con la pátina deslumbradora del tiempo.

Y el tiempo se apodera de la obra de los hombres. Entonces actúa como destructor y juez a la par: destruye la obra de los mediocres así como los mediocres tienden a destruir la obra de los verdaderos creadores. El tiempo es el gran crítico: terrible e implacable, aniquila lo que no tiene valor y saca de la oscuridad lo que realmente vale.

Toda destrucción libera una enorme cantidad de energía. Es por este efecto dinámico, por esta acción impulsora, que la destrucción sienta las bases de toda futura creación.

Los objetos se rompen o destruyen siguiendo leyes internas de la materia que los componen: su destrucción revela el secreto de su estructura esencial. Al actuar sobre las cosas el hombre utiliza un material prefabricado, y al destruir, se subordina a las leyes secretas de ese material. En el objeto que se destruye se libera su virtualidad material. Por eso todo acto de destrucción tiene el sentido de un atentado al pudor en cuanto nos ofrece la desnudez total de la materia.[27]

NOTAS

[1] Para una puesta a punto de estas cuestiones, ver BECERRA, Eduardo (coord.) – *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. Madrid, Abada, 2013. Como apoyo,

consultar NADEAU, Maurice - *Historia del surrealismo*. Barcelona, Ariel, 1972 ; CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (ed.) – “*Il y aura une fois*”. *Une anthologie du Surréalisme*. Pref. Werner Spies. Paris, Gallimard, 2002 ; SPIES, Werner (dir.) – *La révolution surréaliste*. Paris, Centre Pompidou, 2002; ADES, Dawn - *Surrealist Art: The Lindy and Edwin Bergman Collection at the Art Institute of Chicago*. Art Institute of Chicago y Thames & Hudson, 1997; MARTINEZ SARRIÓN, Antonio - *Sueños que no compra el dinero (balance y nombres del surrealismo)*. Valencia, Pre-Textos, 2008; SEBBAG, Georges - *El surrealismo: hay un hombre cortado en dos en la ventana, 1918-1968*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003; CONSTANTIN, María Teresa; WECHSLER, Diana B. – *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires, Longseller, 2005.

[2] PELLEGRINI, Aldo – “El movimiento surrealista 1”. *Cursos y Conferencias*. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Buenos Aires, Año XIX, vol. XXXVII, n°. 222, set. 1950, p. 297-298.

[3] IDEM – *ibidem*, p. 304-305.

[4] FERNÁNDEZ, Macedonio – *Relato. Cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires, Corregidor, 1987, p.106 (Obras Completas, VII).

[5] ESTE, Adolfo y LAGOS, Filidor (pseudónimos de Aldo Pellegrini) - “Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas”. *Qué*. Buenos Aires, n° 2, diciembre 1930, p.1.

[6] DERRIDA, Jacques - *Artaud le Moma: interjections d'appel*. Paris, Galilée, 2002.

[7] PELLEGRINI, Aldo – “El movimiento surrealista 1”, *op.cit.*, p. 301.

[8] IDEM – *ibidem*, p. 306-307. El libro de Heine sobre Sade fue recién publicado, póstumamente, ese mismo año 1950 (*Le Marquis de Sade . Essais et études réunis et préfacés par Gilbert Lély*. Paris, Gallimard, 1950), pero Pellegrini seguramente conocía, otros artículos de Maurice Heine publicados en la revista de Albert Skira, *Minotaure*, donde además colaboraban Man Ray, Miró, André Masson, Dali, Raoul Ubac, Magritte, Max Ernst, Marcel Duchamp, Picasso, De Chirico o Matisse. De Heine podemos recordar “Dramaturgie de Sade”, donde se ofrecía en primicia el argumento de *Zélonide*, en el número inicial de la revista (jun. 1933, p.53-6); y en la misma publicación, “Notes sur un classement psychobiologique des paréthésies sexuelles” (n° 3-4, 1933, p.36); “Promenade à travers le roman

noir” (nº 5, 1934, p.1-4); “Rétif de la Bretonne et la femme féi que” (nº 6, 1935, p.53-6); “Regards sur l’ enfer anthropoclasique” (nº 8, 1936, p.41-5), “Martyres en taille douce” (nº 9, 1936, p.51-3); “Prodiges” (nº10, 1937, p.45-8); “Eritis sicut dii” (nº 11, 1938, p.51-3) o “Maldoror et la belle dame” (nº 12-3, 1939, p.87-8). Heine moriría al año siguiente.

[9] FOSTER, Hal – “Dada Mime”. *October*, nº 105, verano 2003, p. 166-176.

[10] BALL, Hugo – *La huida del tiempo*. Trad. Roberto Bravo de la Varga. Barcelona, Acantilado, 2005, p.130.

[11] En ese punto, Pellegrini pondera que los surrealistas parecen haber ignorado, o por lo menos, según él dice, nunca la mencionan, una frase fundamental de Marx, coincidente con la de Rimbaud: “el arte no debe explicar la vida sino modificarla”, que Pellegrini recoge de un libro del arquitecto y teórico del expresionismo Adolf Behne, *Von Kunst zur Gestaltung* (Berlín, Arbeiterjugend-Verlag,1925, p. 86). Sobre el autor, ver BEHNE, Adolf - 1923, *la construcción funcional moderna*. Ed. y prefacio José Ángel Sanz Esquide. Trad. Josep Giner i Olcina. Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, Ed. del Serbal, 1994; IDEM - *The modern functional building*. Introd. Rosemarie Haag Bletter. Trad. Michael Robinson. Los Angeles, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1996. Para la confluencia Marx-Rimbaud, ver OTTINGER, Didier – *Surréalisme et mythologie moderne*. Les voies du labyrinthe d’ Ariane à Fantômas. Paris, Gallimard, 2002.

[12] PELLEGRINI, Aldo – “Nacimiento y evolución del movimiento surrealista”. *Cursos y Conferencias*. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Buenos Aires, Año XIX, V. XXXVIII, nos. 226-228, ene.-mar. 1951, p. 644.

[13] BATAILLE, Georges – “Arquitectura” *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Ed. Silvio Mattoni. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003, p. 19-20

[14] PELLEGRINI, Aldo – “Nacimiento y evolución del movimiento surrealista”, *op.cit.*, p. 649-650.

[15] IDEM – *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961, p.25-26.

[16] IDEM – *Ibidem*, p. 265.

[17] LISSE, Michel – “Derridartaud” in MAJOR, René (ed.) - *Derrida para los tiempos por venir*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires, Waldhuter, 2013, p. 256. En septiembre de 1956,

Aldo Pellegrini traduce un texto emblemático de Artaud, “La taba tóxica”, para el último número de *A partir de cero* (p. 7-8): “Evoco el mordisco de inexistencia y de imperceptibles cohabitaciones. Venid, psiquiatras, os llamo a la cabecera de este hombre abotagado pero que todavía respira. Reuníos con vuestros equipos de abominables mercaderías en torno de ese cuerpo extendido cuan largo es y acostado sobre vuestros sarcasmos. No tiene salvación, os digo que está INTOXICADO, y harto de vuestros derrumbamientos de barreras, de vuestros fantasmas vacíos, de vuestros gorjeos de desollados. Está harto. Pisotead, pues, ese cuerpo vacío, ese cuerpo transparente que ha desafiado lo prohibido. Está MUERTO. Ha atravesado aquel infierno que le prometáis más allá de la licuefacción ósea, y de una extraña liberación espiritual que significaba para vosotros el mayor de todos los peligros. ¡Y he aquí que una maraña de nervios lo domina! Ah medicina, aquí tenéis al hombre que ha TOCADO el peligro. Has triunfado, psiquiatra, has TRIUNFADO, pero él te sobrepasa. El hormigueo del sueño irrita sus miembros embotados. Un conjunto de voluntades adversas lo afloja, elevándose en él como bruscas murallas. El ciclo se derrumba estrepitosamente. ¿Qué siente? Ha dejado atrás el sentimiento de sí mismo. Se te escapa por miles y miles de aberturas. Crees haberlo atrapado y es libre. No te pertenece. No te pertenece. DENOMINACIÓN. ¿Hacia dónde apunta tu pobre sensibilidad? ¿A devolverlo a las manos de su madre, a convertirlo en el canal, en el desagadero de la más ínfima confraternidad mental posible, del común denominador consciente más pequeño? Puedes estar tranquilo: ÉL ES CONSCIENTE. Pero es el Consciente Máximo. Pero es el pedestal de un soplo que agobia tu cráneo de torpe demente pues él ha ganado por lo menos el hecho de haber derribado la Demencia. Y ahora, legiblemente, conscientemente, claramente, universalmente, ella sopla sobre tu castillo de mezquino delirio, te señala, temblorcillo atemorizado que retrocede delante de la Vida-Plena. Pues flotar merced a miembros grandilocuentes, merced a gruesas manos de nadador, tener un corazón cuya claridades la medida del miedo, percibir la eternidad de un zumbido de insecto sobre el entarimado, entrever las mil y una comezones de la soledad nocturna, el perdón de hallarse abandonado, golpear contra murallas sin fin una cabeza que se entreabre y se rompe en llanto, extender sobre una mesa temblorosa un sexo inutilizable y completamente falseado, surgir al fin, surgir con la más temible de las cabezas frente a las mil abruptas rupturas de una existencia sin arraigo; vaciar por un lado la existencia y por el otro retomar el vacío de una libertad cristalina. En el fondo, pues, de ese verbalismo tóxico,

está el espasmo flotante de un cuerpo libre, de un cuerpo que retorna a sus orígenes, pues está clara la muralla de muerte cortada al ras y volcada. Porque así procede la muerte, mediante el hilo de una angustia que el cuerpo no puede dejar de atravesar. La muralla bullente de la angustia exige primero un atroz encogimiento, un abandono primero de los órganos tal como puede soñarlo la desolación de un niño. A esa reunión de padres sube en un sueño la memoria, rostros de abuelos olvidados. Toda una reunión de razas humanas a las que pertenecen estos y los otros.^[18]Primera aclaración de una rabia tóxica. He aquí el extraño resplandor de los tóxicos que aplasta el espacio siniestramente familiar. En la palpitación de la noche solitaria, aquí está ese rumor de hormigas que producen los descubrimientos, las revelaciones, las apariciones, aquí están esos grandes cuerpos varados que recobran viento y vuelo, aquí está el inmenso zarandeo de la Supervivencia. A esa convocatoria de cadáveres, el estupefaciente llega con su rostro sanioso. Disposiciones inmemoriales comienzan. La muerte tiene al principio el rostro de lo que no pudo ser. Una desolación soberana da la clave a esa multitud de sueños que sólo piden despertar. ¿Qué decís vosotros? ¡Y todavía pretendéis negar a importancia de esos Reinos, por los cuales apenas comienzo a marchar!”.

[18] PELLEGRINI, Aldo – *Antología de la poesía surrealista, op.cit.*, p. 36.

[19] Ver *El muro secreto*. Buenos Aires, Argonauta, 1949; *La valija de fuego*. Buenos Aires, Americalee, 1953; *Construcción de la destrucción*. Buenos Aires, A partir de O, 1957; *Distribución del silencio*. Buenos Aires, Argonauta, 1966. Su poesía completa sería reunida con el título de *La valija de fuego* por Argonauta en 2001.

[20] IDEM – “Comentarios a tres frases de autores célebres”. *Para contribuir a la confusión general*. Una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneo. Buenos Aires, Leviatan, 1987, p. 110-111.

[21] PELLEGRINI, Aldo – “Nacimiento y evolución del movimiento surrealista”. *Cursos y Conferencias*. Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores. Buenos Aires, Año XIX, V. XXXVIII, nos. 226-228, ene.-mar. 1951, p. 663.

[22] La gran aporía bretoniana es someter a juicio *moral* una disciplina de revolución *radical*. Rosalind Krauss ensayaría, años más tarde, una nueva vuelta de tuerca, por la vía imagética, en *L'Amour fou: Photography & Surrealism*. Londres, Arts Council, 1986.

[23] A pesar de una contribución destacada en el campo de las artes plásticas, que incluyó, por ejemplo, su participación en la III Bienal de Arte Kaiser, en 1966. Ver su *Artistas abstractos argentinos*. París / Buenos Aires, Cercle d'art, 1956; *Nuevas tendencias de la pintura*. Buenos Aires, Muchnik, 1967; *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Paidós, 1967 y *Surrealismo en la Argentina*. Buenos Aires, Instituto Torquato Di Tella, 1967. Sobre el particular, ver GIUNTA, Andrea – *Vanguardia, internacionalismo y política*. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires, Paidós, 2001.

[24] MALRAUX, André – “Esbozo de una psicología del cinematógrafo”. *Sur*, n° 137, mar 1946, p. 60-72.

[25] DIDI-HUBERMAN, Georges - *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*. Paris, Hazan; Musée du Louvre, 2013, p.85.

[26] Es lo que Pasolini expondrá en *Salò* (1975) y Agamben desarrollará en *Desnudez* (Trad. Mercedes Ruvituro y María Teresa D'Meza. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011)

[27] PELLEGRINI, Aldo – "Fundamentos de una estética de la Destrucción." In *Arte destructivo*: Barilari, Kemble, López Anaya, Roiger, Seguí, Torrás, Wells. Buenos Aires, Galería Lirolay, 1961, reproducido en su libro *Para contribuir a la confusión general*. Una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneo. Buenos Aires, Nueva Visión 1965, y luego *Leviatán*, 1987, p. 135-136.

Raúl Antelo es profesor titular de Literatura Brasileña en la Universidad Federal de Santa Catarina. Ha sido profesor visitante en las universidades de Yale, Duke, Texas, y Leiden. Presidió la Asociación Brasileña de Literatura Comparada (ABRALIC), y ha obtenido la beca Guggenheim. Entre sus numerosas publicaciones, se pueden mencionar *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*, *Crítica acefala*, y *Potências da imagem*.

RESEÑA

De qué hablamos cuando hablamos de poesía surreal

Isabel Cadenas Cañón

"Estaba en llamas cuando me acosté"
CH. G

I

Se ha escrito tanto sobre Aldo Pellegrini. Sobre su labor de agitador cultural, sobre sus traducciones, sus antologías, sus revistas, el incansable apoyo a sus compañeros. Y, ante todo, la fundación, en 1926, de ese ya mítico primer círculo surrealista fuera de Francia. La historia es ya conocidísima y de ella hablan, brillantemente, los dos textos que acompañan esta reseña, así que no me voy a detener en ella acá.

Quiero, sí, detenerme en algo sin duda menos extraordinario, quizá más sutil, como son las palabras que indefectiblemente acompañan a su nombre. Abra una enciclopedia por la letra P o haga el equivalente digital de googlear su nombre; busque artículos sobre él en publicaciones académicas. En cualquiera de las entradas que mencionan a Pellegrini leerá, junto a su nombre, como mínimo y en orden aleatorio, las ocupaciones de traductor, ensayista, crítico de arte, médico y, por supuesto, poeta. Este *por supuesto* debe leerse con un tono un tanto irónico. Porque lo cierto es que si algo sorprende al revisar lo que se ha escrito sobre Pellegrini, es que sobre su poesía no se ha dicho prácticamente nada. Con la excepción de un artículo en el que Gustavo Sánchez realiza un análisis de dos poemas de *El muro secreto*, la mayoría de textos mencionan su obra poética *en passant*, después de haber dedicado párrafos y párrafos, ahí sí, a citar sus artículos programáticos. La referencia suele ser algo así como "y todo esto que se desprende de sus textos sobre la escritura y la vida surrealista se refleja, claro está, en sus composiciones poéticas". Como mucho, algunos textos se dignan a citar un poema, quizá dos. Y ahí termina todo.

Bien pensado, esto no debería extrañar a nadie: es ya costumbre que a la poesía – sobre todo en el campo académico y sobre todo en este país desde el que escribo– se le preste una atención residual. Lo que es más sorprendente es que, en *La valija de fuego* -ese cuidado volumen publicado por la editorial Argonauta en 2002 y dedicado, exclusivamente, a su obra poética- los textos de otros autores que la acompañan perpetúen esa costumbre de pasar por alto su poesía. Es paradigmático el texto de Rodolfo Alonso: la clara admiración por Pellegrini -su "misteriosa capacidad de intuir a fondo nuevas voces", la "nitidez y la honestidad de su inteligencia"- parece nublarse cuando se trata de hablar de su poesía. Así zanja Alonso la posibilidad de referirse a su labor poética: "Ese mismo espíritu insubordinado e insobornable con el cual se asomó a (y que se nos asoma en) su poesía. Y que sería pretenciosamente inútil imaginar posible de ser iluminado, aquí, por vía de análisis. Algo que no está ni en mis capacidades ni en mi ánimo y que, lo que es mucho más importante, *él no se merece.*"

La cursiva es del propio texto, pero me viene muy bien para apoyar mi argumento: ¿por qué Pellegrini no merecería que su poesía sea analizada? ¿Y por qué sería pretenciosamente inútil imaginar que es posible iluminar cualquier aspecto referente a un poeta por medio de análisis? No es mi intención poner en cuestión el texto de Alonso, sin duda una de las personas más acreditadas para escribir sobre Pellegrini, tanto en lo personal como en lo intelectual, pero el pasaje me parece paradigmático de ese silencio ante su poesía del que vengo hablando.

Tengo varias hipótesis acerca de este silencio. Enumerarlas sería una buena manera de seguir en los arrabales de la poesía de Pellegrini y añadir así este texto a la lista de aquellos que la circundan, pero nunca la asaltan. Por eso quiero centrarme sólo en una de las posibles razones del silencio, acaso la única que me atañe a mí, directamente, en mi condición de crítica. ¿Qué posición adoptar a la hora de leer la obra de un autor cuya poética parece ya haberlo dicho todo sobre el resto de su producción literaria? Si esta pregunta se impone a la hora de abordar la obra de cualquier escritor, en el caso de Pellegrini se vuelve más problemática debido a su declaradísima adhesión al surrealismo. La cuestión no se reduce a cómo incorporar -o cómo no hacerlo- los elementos críticos que el propio surrealismo aportó en sus textos programáticos, sino a cómo tratar con su propia esencia negadora de cualquier distinción entre obra y vida -es decir, entre el autor empírico y su texto. Es obvio que estas

cuestiones no son exclusivas del surrealismo, sino que son inherentes, para empezar, a los movimientos de vanguardia en general. Lo cierto es que, ante un movimiento cuyo mayor aporte fue situar al sujeto en el centro del proceso creador -con la atención al inconsciente como punta de lanza-, la pregunta pasa a ser más apremiante: ¿es posible leer poesía surrealista fuera del surrealismo? Y en caso afirmativo, ¿por qué y para qué?

Una posible respuesta, quizá la más evidente, sea la de atender a la forma. Pero un mero análisis formalista nos situaría, una vez más, en el campo de la paradoja: el rigor de una metodología formalista choca con violencia con un movimiento que se presenta como un desborde de la literatura en la vida. Creo que, si el surrealismo se planteó a sí mismo como un rebasar de la literatura en la vida y viceversa, una lectura apropiada de la obra de un poeta como Pellegrini se encuentra precisamente ahí, en esa vía de desbordamiento. Ese desbordamiento, traducido a una terminología crítica, sería el de la forma en el contenido. Para emprender esa vía de análisis, me parece necesario rescatar el concepto de crítica inmanente de aquel joven Benjamin que leía a Hölderlin: la inmanencia como base de la tarea crítica le hacía ver el poema como el lugar en el que se originaba la crítica, y no al revés. Y esta inmanencia de la forma era la que le permitía, en última instancia, una lectura histórica del poema.

II

La voz de los poemas de Pellegrini es similar en sus cuatro libros de madurez: construcciones sintácticas sencillas, lenguaje elevado –pero nunca barroco–, un tono de objetividad y neutralidad que lo tiñe todo y que, veremos, es bastante paradójico si tenemos en cuenta el contenido de los poemas. Hay sin embargo una especie de patrón que se repite en cada libro y que parece atender a una cuestión formal determinada, como si el autor quisiera experimentar con cada una de esas cuestiones hasta agotarla, y entonces pasar a la siguiente. O como si los poemas estuvieran arrojando la propia clave de su interpretación, encarnada en esas cuestiones formales.

Por razones de espacio y de eficiencia, me quiero centrar acá especialmente en *La valija de fuego*, el poemario de 1952 que da título a la obra completa. Pero antes quiero detenerme, solo un poco, en los primeros versos de los poemas de *El muro secreto* (1949): la

gran mayoría son sustantivos, o sintagmas nominales que funcionan como complementos circunstanciales. Lo más notable de estas estructuras es que la mayoría parece responder al título de los poemas. Algunos versos los explican o sitúan, como en el poema "El muro secreto", donde el primer verso precisa que está "En el extremo de la calle más angosta", o en "Sobre el sentido del deleite": "en el amanecer de los deleites"; en la composición "En voz baja", el título se corrige a sí mismo para precisar, en su primer verso, "En voz muy baja". Otras veces, esos primeros versos parecen describir el título. Así "Telaraña": "Las finas hebras del viento". Otras veces esos primeros versos establecen un equilibrio precario con los títulos, de manera que siempre complementan la información, pero renuncian a dar una clave para interpretarla. Estos son, claro, los inicios más sugerentes:

Interrogación

En el fondo de la probabilidad

La alegría de vivir

Más allá de las carcajadas

Paisaje rojo

No hay claridad que ilumine

En *La valija de fuego*, su libro posterior, estos inicios casi no se dan. Las estrofas se vuelven más complejas, y en los versos iniciales comienzan a proliferar los verbos conjugados. Y eso imprime a gran parte de las composiciones del poemario una estructura en progresión: si en el libro anterior la mayoría de los textos se centraban en la idea que vehiculaba el título, en *La valija de fuego* los poemas empiezan a hacerse más complejos. Esto se refleja en la disposición del texto en la página: mientras que en el libro anterior los poemas eran en general monoestróficos, aquí abundan las divisiones en múltiples estrofas, y cada una de ellas toma

una idea, la agota y pasa a la siguiente. Pellegrini ya no abandonará esta estructura en sus libros posteriores.

Hay otros recursos de este libro que se darán también, en mayor o en menor medida, en los siguientes poemarios: la presencia de un tú que muchas veces sobrepasa a la del yo; la persistencia de las formas anafóricas; la inclusión de reflexiones programáticas sobre el quehacer poético. Pero, ante todo, quiero señalar la presencia rasgada del yo, que pocas veces se explicita, y prefiere mostrarse a través de los verbos y, aun más, a través de las preguntas. Porque las preguntas son, quiero creer, las que articulan el poemario. Una va leyendo los poemas de *La valija de fuego* y empieza a tener la sensación de que, si se destilara el libro hasta su esencia última, quedarían ahí las preguntas, como prueba de quien estuvo para plantearlas. Y también como condensación del libro. Excepto en dos ocasiones, esas preguntas tienen siempre la misma estructura: abre un adverbio interrogativo seguido de verbo, en la forma más común de la interrogación. La reiteración casi monótona de esa estructura se hace evidente enseguida. Como si lo único que importara fueran las preguntas, como si Pellegrini estuviera envolviéndolas entre pedazos de poemas para codificar algo parecido a un mensaje secreto. Así que decidí colocarlas en orden de aparición, hacer yo misma esa destilación que el texto parecía estar proponiendo.

El resultado es éste:

*¿hasta cuándo creer que la muerte es bella
más bella que la vida?
¿hasta cuándo creer en alguna presencia
oculta detrás de la piel del hombre?
¿desde qué día señalado por la ausencia de horas
has dejado de creer en la noche?
¿Ah sí, te has despertado?
¿adónde vas ahora?
¿Adónde vas sin mí?
¿Desde qué abismos de destemplanza
surgió tu mano para aferrarse a este mundo?*

*¿qué dedo señaló su presencia
a todos los ausentes?
¿dónde está la multitud que busca
a una mujer?
¿Quién ha despertado tus monstruos y tus salvajes
caballos en la lluvia?
¿adónde van tus monstruos?
¿Por qué amo tu voz fruto de tumultos, embriaguez
de cocinas y templos,
de muslos habitados por tortugas,
de botellas suspendidas en las naves de las bocas?
¿Es de día o de noche?
¿Quién salvará a Eva
encerrada en su círculo de profanadores?
¿quién va?
¿Quién va?
¿y a quién llama entonces el niño?*

Como ya he dicho antes, no me interesa tanto leer estas preguntas respecto a su contenido, sino en su valor formal. Así, creo que, además de atravesar y articular el poemario, estas preguntas son capaces de dar sentido a los aspectos formales que antes he señalado. La preeminencia del tú, por ejemplo, apunta más hacia lo impersonal que hacia un interlocutor definido explícito en el poemario, de manera que las preguntas adquieren cierto tono retórico. Ese tono retórico alcanza también a la primera persona, que, como ya he dicho antes, se hace explícita muy pocas veces, pero se materializa en la propia estructura de la pregunta. La cualidad retórica hace que esta estructura funcione como un eco, como un gesto en el que la pregunta vale, sobre todo, como señal de que alguien estuvo ahí para plantearla. Así se resignifican también las anáforas, en clave de reiteración, de eco cuya tarea más importante es la de suceder.

Me he referido también a la inclusión de reflexiones sobre el quehacer poético; es tentador ver en ellas señales que vengán a confirmar lo que formalmente parece estar

sucediendo. Así por ejemplo comienza el poema "Sin tema", aludiendo a la necesidad de hablar –cantar, escribir– para *buscar un tema*:

*El que canta por no saber
el que saturado de ignorancia
recorre el vientre de los viernes oscuros
el que arroja las uñas a la calle
y oculta su vida en los rincones
el que mastica enfurecido el silencio
busca su tema.* ("Sin tema", p.134)

Más significativo aún es el caso de "Yo, el que camina", única vez en que el pronombre de primera persona singular aparece en el título, y que de nuevo hace hincapié en la necesidad de seguir hablando, siempre como repetición:

*en el borde de un sopor pegajoso
yo simplemente marchó
realizo el canto sordo de las pisadas
un ritmo remoto
que repite, repite la misma canción* ("Yo, el que camina", p. 158)

Pero, ¿hasta qué punto hacer alusión al contenido de los poemas para confirmar sus rasgos formales no sería similar al gesto que he señalado al inicio de esta reseña, en el que los textos programáticos de Pellegrini suplantaban al ejercicio crítico?

Una vez más decido quedarme, oh sorpresa, en el plano de la forma. Si la estructura interrogativa –y, más aun, la interrogación retórica– articula el texto de *La valija de fuego* y da sentido al resto de figuras formales, ¿en qué clave leerla? ¿Cómo convertir entonces este análisis formal en verdadera crítica? Es decir, ¿cómo interpretar ese desbordarse de la forma en el contenido, cómo poner a circular esta lectura del poema en el mundo?

III

En un plano histórico, sería difícil no relacionar estos aspectos formales con una lectura acorde con los postulados surrealistas. La reiteración, el vagar mediante la escritura y, ante todo, entender estas figuras a la luz de la construcción del yo, responden a un claro ejercicio de ahondar en el inconsciente tal y como se promulgó desde el primer manifiesto del surrealismo.

Quiero entender esta alusión al inconsciente en un plano doble: el de la indagación individual, pero también el de la centralidad de ese mismo proceso. Y, más aún, quiero subrayar la importancia del proceso en general para el surrealismo. Comenzando por la escritura automática, claro, pero empapando gran parte de los textos programáticos, tanto del grupo de Breton como del de Pellegrini, hallamos el énfasis en la creación como experiencia y no como producto: el poema como elemento sin valor de cambio inmediato, dice Breton en *L'amour fou*.

La estructura interrogativa que atraviesa el libro adquiere así un significado nuevo: lo que en el plano formal se había manifestado como cualidad retórica se puede reinterpretar ahora como cualidad monológica. No es que las preguntas queden sin responder, no es que las preguntas se planteen sin esperar respuesta, es que las preguntas forman parte de una estrategia de comunicación con uno mismo.

Creo que la expresión de Michel de Certeau para la lírica mística es extensible a gran parte de la poesía, sobre todo la amorosa: un yo y un tú se buscan por medio del lenguaje, y de esa búsqueda emerge el sujeto de la enunciación. Sin embargo, no es aplicable aquí, en el caso de Pellegrini: el sujeto está solo, y se busca, solo, a sí mismo. De nuevo, Breton, en *L'amour fou*: "Es imposible equivocarse. Es realmente como si me hubiera perdido y alguien, de pronto, viniera a darme noticias sobre mí mismo".

La poesía sería entonces una manera de "restablecer el diálogo en su verdad absoluta, liberando a ambos interlocutores de las obligaciones de la cortesía. Cada uno se ocupa simplemente de su soliloquio, sin tratar de extraer ningún placer dialéctico". Aquí, claro, en este Primer Manifiesto, tan temprano como 1924, llegan los problemas de la lectura histórica, aunque en realidad no se materialicen hasta esa famosa ruptura del grupo con el PCF.

Porque otra manera de leer la estructura interrogativa, otra manera de leer el soliloquio, la centralidad de la expresión individual, la introspección, es como la alegoría de estar cercando un vacío. Ahí está la gran paradoja del segundo grupo surrealista argentino: la radical despolitización de un lenguaje que se proclamaba revolucionario, su conversión en humanismo, en reformismo individual.

No estoy diciendo nada nuevo: ahí está la polémica entre Pellegrini y Osiris Troiani en las páginas de varias revistas entre 1954 y 1955:

¿Cómo van a hacer ustedes algo vivo, perdurable, cargado de calor y de temblor, si sólo piensan en su tertulia de café? ¿Cómo van a incorporarse a una comunidad histórica, a derramarse en su sistema circulatorio, si no empiezan por descrifrar – y por quebrantar, desde luego – las tablas de valores de su comunidad y de su tiempo? (Troiani, p. 25)

Pero también, ahí están los testimonios de Elías Piterbag y Juan Llinás, ambos participantes del grupo surrealista argentino en algún momento, el primero refiriéndose al grupo francés y el segundo argentino:

Es innegable, como dijo Tzara, que el surrealismo ya no es combativo. Ya no escandaliza. No provoca remolinos ni en las calles ni en los espíritus. Y si hay una tentativa en el grupo de Breton para mantener la persecución de valores espectrales y para imponer una actitud surrealista en la vida, los resultados de esta tentativa solo aparecen en manifestaciones que no conmueven hasta la raíz ni a las masas ni a la flor de la juventud de París. [...] La única influencia que el surrealismo puede ejercer se opera a través del contacto individual. Creo que permanecerá siendo un movimiento restringido a un pequeño grupo de individuos, entre los más interesantes de esta época, pero no los más efectivos" (Piterbag, p. 72).

El surrealismo francés institucionalizó el escándalo... veinticinco años después, el surrealismo argentino persistía en el escándalo, aunque, claro está, bajo su forma más doméstica: la literaria. Todo se hacía en la penumbra y el susurro, sobre el

papel, con una máquina de escribir y, en el mejor de los casos, con una tirada de quinientos ejemplares(Llinás, p. 112).

Pero, de nuevo, ni siquiera estos autores decían nada nuevo: todo lo habían dejado dicho Pellegrini y compañía en aquel "Pequeño esfuerzo de justificación colectiva", en el primer número de *Que*, ya en 1928:

Miramos con simpatía todos esos aspectos de una liberación voluntaria o involuntaria: enfermedad, locura, suicidio, crimen, revolución. En realidad, estamos decididos a no intentar nada fundamental fuera de nosotros. Cada uno busca en sí mismo.

Algunos autores han hablado del surrealismo latinoamericano como la vertiente más radical del movimiento -en el sentido social, no político, se apresura a aclarar Neil Larsen. El surrealismo del Pellegrini maduro habría permanecido más cerca del grupo de Breton de los 50. Y, como tal, es capaz de encarnar las mismas críticas que recibió el grupo francés. Cito, entre la multitud, sólo una: la del Debord que llama a los surrealistas “revolucionarios del espíritu”, en una de las polémicas más célebres en que se vieron envueltos los surrealistas tardíos. Para Debord, claro está, la perpetuación de las formas defendidas por el surrealismo desde sus inicios sólo puede ser leída en clave de defensa de los intereses de la clase dominante que representaban Breton y cía:

El desprecio que esos descubridores anticuados profesan por los valores precisos que ellos mismos viven [...] se convierte en una actitud bastante adulterada: la prolongación indefinida de una agonía estética que no consiste más que en repeticiones formales, y que sólo consigue congrega a jóvenes universitarios rezagados. Su desprecio, además, presupone, de manera contradictoria pero explicable por la solidaridad de clase, la defensa apasionada de los mismos valores estéticos que condenan la fealdad, por ejemplo, de un cuadro realista-socialista o de una poesía comprometida. La generación de Freud y del movimiento dadá ha contribuido al desmoronamiento de una psicología y de una moral que las

contradicciones del momento condenaban. Sólo ha dejado tras ella manierismos que algunos querrían creer definitivos.

El texto de Debord es de 1954, dos años después de la publicación de *La valija de fuego*. En este sentido, el contenido histórico que desborda a la forma de los poemas de Pellegrini es, precisamente, su ahistoricidad. Creo también que esta ahistoricidad es otra de las razones para el silencio crítico sobre la poesía de Pellegrini al que me he referido al principio de esta reseña. Pero, lejos de alejarnos del análisis, esa cualidad ahistórica debe invitarnos a seguir hurgando en la forma de los poemas de Pellegrini: en las contradicciones que de ahí emergen se encuentra su insertarse en el tiempo que le circundaba, en su contorno.

Visto así, leer a Pellegrini hoy puede ser penetrar en un mundo cerrado al que se nos da una llave. Pero una llave que quizá no abra una puerta sino, tal vez, quién sabe, una ventana; o una valija. Ahí es donde debemos andarnos con cuidado: hay quien dice que estuvo en llamas.

Obras mencionadas / sugeridas / citadas / muy libremente traducidas

Walter Benjamin, "Two Poems by Friedrich Hölderlin," in Walter Benjamin, *Selected Writings*, Vol I: 1913 - 1926, Cambridge, Harvard University Press, 1996, pp. 18 - 36.

André Breton, *L'amour fou*, París, Gallimard, 1937

-----, "Premier Manifeste du Surréalisme", in *Œuvres complètes I*, París, Gallimard, 1988

Michel de Certeau, *La fable mystique I*, París, Gallimard, 1982

Guy Debord, "Le grand sommeil et ses clients", in *Potlatch*, número 16, París, 1955

Neil Larsen, "Preselective Affinities: Surrealism (and Marxism) in Latin America", in *Determinations*, Nueva York, Verso, 2001, pp. 127- 136

Julián Llinás, *Fiat Lux. La batalla del hombre transparente*, Buenos Aires, Atlántida, 1994

Aldo Pellegrini y cia, "Pequeño esfuerzo de justificación colectiva", in *Que*, Buenos Aires, 1928, pp. 1-2

Aldo Pellegrini, *La valija de fuego*, Buenos Aires, Argonauta, 2002

Elías Piterbag, "Surrealismo y surrealistas en 1948", *Ciclo*, número 1, pp. 65-73

Gustavo Sánchez, “El surrealismo europeo en la poesía de Aldo Pellegrini”, in Jorge Dubatti, *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, Buenos Aires, Biblos, 1992, pp. 147-171

Osiris Troiani, “Epístola a los surrealistas”, *Capricornio* número 5, 1954, pp. 19–25.

Isabel Cadenas Cañón es autora de los poemarios *Irse* (2010), *Irse + bonus* (2013) y *También eso era el verano* (2014). Es antóloga de *El tejedor: Nueva poesía iberoamericana en Nueva York* (2011). Su tesis doctoral (work in progress, New York University), analiza representaciones de la ausencia durante el capitalismo tardío en España y el Río de la Plata.

POESÍA

Aldo Pellegrini

(traducción al portugués Paloma Vidal)

TEIA DE ARANHA

As finas fibras do vento
aprimonam a personagem central
a paranoia espreita
através de sua prisão de papelão
quem se voltar rapidamente
poderá escutar o canto da multidão arrebatada
na loja mais próxima
as esperanças se vendem a um preço irrisório
a multidão se lança
atrás de uma natureza sonora e alegre
são as fibras musicais do vento
é a maranha das repartições que despencam
os empregados saem cambaleando
com um clamor azul, com mãos que cantam
tumultuosas
a um preço irrisório
se compra a própria desapareição
os calafrios se deslizam
como aranhas no espaço
arrastando os pequenos seres nus
nascidos da claridade de pensamento

senhores
um bom remédio para a vida
é ignorar-se a si mesmo
para completar o espetáculo
há também uma mulher ou uma sombra de costas
frágil, tão frágil como o amor é esta enorme fadiga que
nos circunda.

PRESENTE

Um suor de fogo
brota das cidades
calma das tempestades assustadas
calma dos delírios inúteis
os gritos amordaçados pelo silêncio
até quando acreditar que a morte é bela
mais bela do que a vida?
até quando acreditar em alguma presença
oculta detrás da pele do homem?
um invisível marechal de trevas
um rebanho de olhares que não veem
a noite invadiu o dia
a noite sem noite, a noite de sombras de fogo.

NAVEGANTE NOTURNO

Afundados no fundo das formas, a escuridão nos
dissolve,
o mármore das testas, a luz fracionada nos olhos,
amplas fendas de sonho nos separam
partidas ao mistério último do sangue,

viaja em tuas veias um pensamento que não descansa
agitando o oceano quieto de tuas imagens,
navegante noturno, quero chegar até o país de tua
espera
atravessando terrores, muralhas, grandes pontes de
solidão,
quando tendo a mão te afastas para além da
neblina,
navegante noturno, trago-te o milagre das
palavras luminosas
o grito da árvore que desperta, o néctar da
melancolia
o humor dos telefones quebrados
e o destino de um país ainda não nascido.

SOBRE A CONTRADIÇÃO

I

Se estendo a mão encontro uma porta
se abro a porta há uma mulher
então afirmo que existe a realidade
no fundo da mulher habitam fantasmas monótonos
que ocupam o lugar das contradições
para além da porta existe a rua
e na rua pó, excrementos e céu
e também essa é a realidade
e nessa realidade também existe o amor
buscar o amor é buscar-se a si mesmo
buscar-se a si mesmo é a profissão mais triste

monotonia das contradições
ali onde as leis não bastam
no coração mesmo da contradição
imperceptivelmente
estendo a mão
e vivo.

II

Quando uma personagem vestida de preto se joga num
abismo
outra vestida de vermelho sobe numa carruagem
eis aí o mistério que não se solucionará jamais
uma ação alternativa cheia de malignidade
quando florescem as oliveiras
frutificam os novos sistemas filosóficos
a senhora Vitória mandava pintar seu cabelo
e os desocupados comentam a frequência dos
suicídios entre matemáticos
ninguém deve ignorar as belezas da vida
a tocha dos cálculos bancários
ilumina apenas a ideia da grandeza humana
atropelando um senhor com uma flor na lapela
um casal de namorados cobertos de piolhos
deliciosos bosques incendiados, rios transbordantes de
orgulho
atropelando meu amor meu ódio minha alegria meu desgosto
correndo desesperadamente
de trás de nada
eu vivo.

A MALA DE FOGO

Quer se viva, sonhe ou fale
quer se procure ou se agradeça
nada evita que no mais oculto
existam pequenas, deliciosas imundices
sempre lugares secretos, objetos invisíveis, o
desprezível que se ama
borra de café, pós, escarros, remela, insetos, sujeira
um palito de dente usado, pústulas
fluxos, náuseas, fetidez, diarreias
a embriaguez que vomita
a cômica felicidade com cáries dentárias e calos
oh nada disso aterroriza os ociosos
nem os comediantes que fazem prudentes imitações
da vida
água de rosas, betume e baba
as baratas nos perseguem de noite e as moscas de dia
tudo fechado na famosa mala de fogo
rodeada de admiráveis bolhas de ar irrespirável.

Meditemos na mala de fogo
ela é usada nos invernos impiedosos
contra a neve, contra o lirismo, contra o ódio dos
amigos
só fracassa com o frio da morte
procuremos na nossa mala de fogo as suculentas
podridões
para misturá-las com os sombrios desejos celestes.

Retornemos à mala de fogo

à mala de fogo de
à mala de fogo de mãe que dá à luz no instante
imprevisto
e, mais tarde, quando a criança se perde e pede pela sua
mãe, todos a recriminam duramente, e se dá o
caso de alguns que – no cúmulo da exasperação –
cortam os extremos dos ternos dedos infantis
e cometem outros atos de piedosa crueldade em
nome do mais puro dos amores: o amor à
humanidade, ante o qual o amor de mãe deve
se reservar para a mala de fogo.

Retornemos ao canto de fogo repleto dos cochichos
dos sábios que abraçam cheios de paixão as
prostitutas
e dos outros sábios que simulam dormir
e daqueles que mastigam a toda hora do dia
e pensam ao compasso das mandíbulas
(delicioso jogo das mandíbulas que oculta todos
os outros jogos).

Retornemos ao soluço de fogo da criança
a criança que chora perdida na rua
e lhe perguntam: “Não procuras, linda criança, tua mãe?”
e responde: “Não, procuro meu pai, o sábio, no interior
da baleia
atravessado por relâmpagos que parecem formigas
devorado por formigas que parecem catedrais.”
oh linda criança, te levarei ao teu cálido berço atravessando
os séculos
e mediante a ciência dos pontapés

te arrancarei do teu sono
para ir ao encontro da sabedoria parricida
ali onde Édipo e seus filhos dançam de cabeça para baixo.

Retornemos ao canto de gelo dos santos de cócoras
 cumprimentando respeitosamente as cadenciosas
 fricções elétricas
as chispas elétricas surgidas do roçar de virgens
 acetinadas
ao compasso da inocência que circula pelas vetustas
 morais
o canto do gelo, o canto que congela
as velhas maritacas que penetram rebolando
em seu túnel de esquecimento
onde pais ferozes arrastam os castelos de fadas
para arrebatam sua pilhagem de peles e tartarugas
onde farrapos de pedra pendem do ventre de Deus
e multidões de arqueólogos se agitam incansavelmente
mastigando a felpa cinza claro dos pensamentos
 vegetais.

Retornemos à vida fugaz do homem inventor do
 fogo da melancolia
os argumentos da morte se encerram também na
 mala de fogo
quando os generosos, os justos, os tenebrosos, os
 tristes
lançam sua timidez bastarda
e fazem estourar os ventres estéreis
com filtros mágicos
com invenções saturadas de doçura que oprimem o

peito, sobre o qual caem mechas de cabelo
negativo da indescritível altura das ideias
incomovível diante de toda humana razão
torrentes de lágrimas desfazendo as inexperientes rochas
do egoísmo
e todos vão embora
e fica um grande vazio circular
e quem então chama a criança?
sua mãe, a portadora da mala de fogo, a primeira
e última
a que mostra seu perene sorriso triunfal
a que sempre retorna
a que afronta todos os imensos perigos da
moralidade
a que vibra preenchida da mais pura sabedoria
zoológica.

Retornemos à criança que procura brinquedos multiangulares
no centro de espaços extintos
à beira de noites emboscadas, arrastando pesadelos
betuminosos
alimentada com leite de cadelas violadas
para alcançar assim a maturidade da inocência
esse é o filho terrível, o filho impródigo, o filho não
desejado
que percorre o fio das conversas até fazer
estourar sua sensatez
que incendia as posições corretas dos visitantes
ocasionais
audaz explorados de selvas de amendoins.

Retornemos à mala de fogo de nada
onde se consomem os sensíveis ao fogo do tédio
mortal
onde se trancam as cinzas de todas as emoções
onde se amontoam os triunfadores destripados
retornemos ao fogo de afastar-nos
ao fogo de aproximar-nos
enquanto Deus caminha incansavelmente ao teu lado por
toda a eternidade
sem pensar em ti
heroicamente só
humanamente só
marchando sobre areias siderais
onde mundos exasperados se deserdam
alternativamente.

Eis aqui o grande espetáculo que a mala de fogo não
pode conter
o espetáculo da solidão de Deus e de sua criança o
homem
sozinhos na multiplicidade do criado
na infinita multiplicidade
todos heroicamente sozinhos
Deus e os homens
irritantemente heroicos.

Simulando um sorriso
recolhe tua mala de fogo extinto
tua mala de noite abandonada por teus fantasmas
brinquedo inesquecível
revelador do grande segredo

com os argumentos da morte se pode triunfar na
vida.

FRAGILIDADE

Uma voz pulverizada
a lentidão se quebra ninguém fala
a fragilidade penetra na estrutura das coisas
a fragilidade pende do frio
e um vagabundo a recolhe

Os prisioneiros da tábula rasa buscam um resplendor oculto
a fragilidade
um silêncio secreto se rompe
no centro da veneração do ideal um cachorro uiva
uma mulher dá à luz
frágil
o ser oscila de um limite a outro a vida fica para trás
a vida é frágil os que a amam a acompanham
muito seriamente
em silêncio
os objetos frágeis estão preparados
para a grande dança da destruição
há algo que resista que não seja pranto gemido tremor
humilhação desalento ódio?

A vida é frágil o cristal do silêncio se rompe
mas eles
os objetos
não gemem.

PÁSSARO DE PESADELO

Voltam os dormentes o ponteiro do relógio defende o
instante
os costumes mudam os credores da vida reúnem
o pó dos afetos
sobre a carniça se derretem os abutres
os exploradores vacilam a armadilha de veludo o mirante
vermelho a avareza aplacada os sedutores perseguem seus
nomes

Um esforço incrível para despertar os relâmpagos de
silêncio
as línguas percorrem o muro da cegueira uma marca vermelha
distingue os satisfeitos
a plenitude da vida repousa no ventre materno
um esforço incrível para a entrega total

Os poderosos angustiados a hora reveladora o instante
que precede e o que segue
a crueldade das mendigas a festa dos farrapos as
línguas lúgubres
a cena brilhante dos paralíticos se recapitulam as
circunstâncias obscuras
os namorados as unhas os ressuscitados

Esvazia-se o receptáculo da vida monumento impassível
das famílias estrelares

despertam os chapéus o desejo cede ao cansaço
de trás do grito ensurdecedor os seres cantam

detrás do canto a densidade do silêncio
de novo surge o desejo estou muito alto sobre a terra
a terra foge sob meus pés
carriça pássaro de pesadelo êxtase de presídio
estou livre entre todos e reparto meus adeuses.

DETENÇÃO

Não se deve nascer não se deve estar não se deve fugir não se
deve morrer
o movimento se acende
longa viagem ida e volta o movimento se apaga
estou quieto minha mão olha teu olho meu sangue está detido
só uma paisagem acode a vestir a última lembrança
de que lado da vida estive?
o movimento se apaga
tudo é igual treme
dou um descanso dourado ao que flui
fecham-se os olhos do deslocamento e se aclara a
desordem
o que minha mão arranca a tarde volta e o repõe

Em uma ou outra forma
um dia ou outro
prossequirei.