



Orbis Tertius, vol. XXXI, núm. 43, e348, mayo - octubre 2026. ISSN 1851-7811
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 IdIHCS (UNLP-CONICET)
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Vacío y memoria. Surrealismos desplazados

Emptiness and Memory. Displaced surrealisms

 Raúl Antelo

Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil
 antelo@iaccess.com.br

Recepción: 10 diciembre 2025

Aprobación: 20 marzo 2026

Publicación: 01 mayo 2026

Cita sugerida: Antelo, R. (2026). Vacío y memoria. Surrealismos desplazados. *Orbis Tertius*, 31(43), e348. <https://doi.org/10.24215/18517811e348>

Resumen: Las aspiraciones surrealistas al internacionalismo son contradictorias. Sin embargo, las ideas surrealistas van mucho más allá de París como marco cero del movimiento. Hay una acción enérgica y vehemente, pero también recíproca, del surrealismo y las artes plásticas latinoamericanas, debida a la habilidad que tuvo el surrealismo para atravesar y mezclar fronteras culturales, históricas y políticas, como nos muestran Gómez de la Serna, Sabato, Sgarbi y Calasso.

Palabras clave: Surrealismo, Museos infantiles de la inocencia, Internacionalismo.

Abstract: Surrealism's aspirations to internationalism are contradictory. Nevertheless surrealist ideas are well beyond Paris as starting point of the movement. There is a reciprocal reinvigoration of surrealism and the Latin American fine arts scene due to surrealism's ability to cross cultural, historical, and political borders as Gomez de la Serna, Sabato, Sgarbi and Calasso show us.

Keywords: Surrealism, Childhood museums of innocence, Internationalism.



En un mundo donde Dios está definitivamente muerto y donde, pese a todas las promesas, de un extremo a otro, de la derecha y de la izquierda, sabemos que no seremos felices, el lenguaje es nuestro único recurso, nuestra única fuente. Lo que él nos revela en la oquedad misma de nuestra memoria, y debajo de cada una de nuestras palabras, de esas palabras que nos atraviesan al galope la cabeza, es la majestuosa libertad de estar loco. Y quizá sea por eso que la experiencia de la locura, en nuestra civilización, es singularmente aguda y constituye, en cierta forma, el límite inextricable de nuestra literatura.

Michel Foucault (2015, p. 53)

Sabemos que la vanguardia no designa un objeto, sino una posición frente a los objetos, frente a la tradición.¹ Posición ambivalente, pues la negaría, como herencia impositiva, aunque también la reivindicaría, como elección deliberada. No obstante, seguimos pensando a la vanguardia, internacionalista por definición, como negación de la nación, aun cuando ésta misma tampoco sea un dato transmitido mecánicamente, sino una construcción en constante movimiento (Foucault, 1994, p. 383), lo cual genera no pocas turbulencias. Pensemos todavía en la permanencia, en el Agamben tardío de *El uso de los cuerpos* (2014), de la noción de *revolución*, definida como interrupción del *continuum* temporal, pero asimilada a la de *rebelión* de Furio Jesi, conceptualizada como suspensión del tiempo. La fusión entre ambos conceptos contrasta sin embargo con la explosiva separación entre ambos, realizada por Enzo Traverso y Georges Didi-Huberman. Para Traverso, menoscabar la carga tormentosa y febril de las vanguardias revolucionarias es malinterpretarlas, pero, más grave aún, reducirlas a estallidos de pasiones y odios, a simples rebeliones, lo cual es igualmente falaz. Didi-Huberman, a su vez, le echa en cara el mecanicismo de oponer vanguardia a tradición, como se opone esperanza a desesperanza o enemigo central a adversario circunstancial, lo cual supone contrastar el *proyecto* de toda auténtica vanguardia a las visiones parciales de una dada rebelión o performance. Para Didi-Huberman, lo relevante es el deseo y, en particular, el deseo de desobedecer, que introduce la cuestión de la pasión. Siguiendo a Hannah Arendt, el historiador francés argumenta que la ausencia de emoción no equivale a racionalidad. La sensibilidad plantea una redistribución de lo sensible, tal como era argumentada por Jacques Rancière, de tal suerte que no existe auténtica historia cultural que no sea, al mismo tiempo, tan precisa en cuanto historia, como sensible, en términos de cultura (Didi-Huberman et al., 2025).

En el debate cultural, precisamente, esa tensión entre vanguardia y rebelión adquirió, en años recientes, otra traducción no menos problemática. La historia académica sería vanguardista mientras el revisionismo no pasaría de rebelión conservadora. Beatriz Sarlo argumentó, por ejemplo, que la historia masiva de alto impacto público recurre a una fórmula explicativa, teleológica, que asegura origen y causalidad, aplicables a todos los fragmentos del pasado, cuando la historia académica considera esos mismos fragmentos determinados por principios múltiples. Apela al “relato” e impone unidad a las discontinuidades, sin alejarse demasiado, estratégicamente, de las hegemonías otrora dinamizadas por el sistema escolar.

Son versiones que se sostienen en la esfera pública porque parecen responder plenamente las preguntas sobre el pasado. Aseguran un sentido, y por eso pueden ofrecer consuelo o sostener la acción. Sus principios simples reduplican modos de percepción de lo social y no plantean contradicciones con el sentido común de sus lectores, sino que lo sostienen y se sostienen en él. A diferencia de la buena historia académica, no ofrecen un sistema de hipótesis, sino certezas. Estos modos de la historia corresponden a la inseguridad perturbadora que causa el pasado en ausencia de un principio explicativo fuerte y con capacidad incluyente (Sarlo, 2006, pp. 15-17).

De allí en más, no cesan de proliferar interrogantes. ¿Una identidad nacional? ¿Un sentido común? ¿Una promesa o fidelidad? ¿Ante qué tribunal? ¿Hasta qué punto?

Un caso ejemplar es el del surrealismo. Desde la emergencia de las vanguardias, de todos los objetos conocidos, el objeto artístico se vuelve el único en mostrarnos una laceración efectiva entre ser un objeto ofrecido a nuestra apreciación o ser simplemente una *cosa*, presente aquí y ahora, con este aspecto y no con otro. Atrapada pues en este dilema, la obra de arte trata, desesperadamente, de *representarse* como objeto y, al mismo tiempo, *presentarse* como cosa. Pero, en consecuencia, a partir de dada y el surrealismo, la vanguardia rompe con el concepto de modernidad y sus convencionales referencias: una ideología del progreso y la evolución, un iluminismo civilizatorio, el control y dominio del pacto natural, el humanismo etnocéntrico y, en su lugar, se impone, por el contrario, una contramodernidad antimodernista que aporta no sólo una nueva concepción de la historia, sino el rescate de la metafísica y el desarrollo de la biopolítica.

Obsérvese que, a diferencia del dadaísmo, que nació, simultáneamente, en varios espacios (Zürich, Berlín, Fráncfort), el surrealismo es de neta raigambre parisiense, muy a pesar de André Breton, que siempre quiso adjudicarle internacionalismo. El anarquismo de base responde, en efecto, por tres aspectos de su estética: el antiestatismo, el rechazo a toda jerarquía de poder y la insumisión como ética de autogobierno. Benjamin Péret, admirado por Carl Einstein y admirador él mismo de la rebelión negra del quilombo de Palmares, en Brasil, creía que el escritor no debía alimentar esperanzas ilusorias en terceros, a los que erigir como padres o jefes y contra los cuales toda crítica sonaría profanadora. Para Michel Leiris, el surrealismo era en verdad una máquina de guerra opuesta a las ideas admitidas en Europa y, basándose además en el inconsciente como medio de olvidar las lecciones aprendidas para poder bajar hasta lo más hondo de sí mismo, daba, a los escritores extra-europeos, más que un surtido de trivialidades que copiar, un método que ante todo sería una tabla rasa y, sin marcar de antemano los carriles, les permitiría liquidar la enajenación colonial. Georges Bataille siempre reivindicó la subversión de la cultura, que sólo podía existir, como heterogénesis diseminada, al precio de una inversión de los valores consolidados, como deja claro en *La experiencia interior* (1943). Son sinónimos pues para el surrealismo el rechazo a los patriotismos y la rebelión contra las guerras coloniales, como las del Caribe o Argelia.

Por otro lado, sin embargo, las vanguardias latinoamericanas (martinfierismo en Buenos Aires, antropofagia en São Paulo) son nacionalistas. Entienden que, para afirmar lo propio, es necesario rescatar una fonética o una dieta, es decir, manifestaciones del *cuero*, y no necesariamente de la razón occidental. Admiten la existencia de una tradición, que la metafísica del ser trata de reivindicar como propia, como lacerado linde que guarda la memoria del desgarramiento originario; pero buscan, alternativamente, la reapropiación de lo mejor de esa cultura, para enrostrarla activamente contra lo peor de ella misma, activándola desde una situación ambivalente, la de un umbral resbaladizo, en que Occidente se contemplaría, a partir de los maestros de la sospecha, Marx, Nietzsche, Freud, como Otro de sí mismo. Está allí planteada pues una tensión entre surrealismo y vanguardias, en América Latina, que se traduce como conflictos entre aspiraciones cosmopolitas y disputas nacionales; antagonismos entre centros y periferias o dinámicas agónicas de tradición y modernidad.

Mucho más allá de Aldo Pellegrini y *Qué*,² un precursor de toda forma de surrealismo en el Río de la Plata ha sido Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), cuya proyección internacional remonta al fin de la Gran Guerra. En efecto, las primeras traducciones al francés de su prosa, las *greguerías* (término que alude al vocerío o gritería confusa), dicción mezclada de estructura barroca y experiencia vanguardista, impregnada sin embargo de impresionismo, a medio camino entre el ensayo y el pensamiento, entre el aforismo y el poema en prosa, pero no muy distante, por lo demás, de Baudelaire o Rimbaud, aparecen, al terminar la guerra, en la revista *Hispania* (1918-1922), con una introducción de Alfonso Reyes, gracias al trabajo de varios mediadores: Valery Larbaud, que supervisó la traducción francesa del *Ulises* y vivió en España, justamente, durante la guerra, el señor Latour-Maubergeon, la señora B. Moreno y el escritor peruano Ventura García Calderón, editor de la revista. En septiembre de 1919, circula nuevamente Gómez de la Serna, pero ahora en traducciones exclusivas de Valery Larbaud, con un estudio introductorio a sus greguerías, traducidas como *criailleries*,³ nada menos que en la revista de Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault, *Littérature*, un claro antecedente de los campos magnéticos bretonianos (Chénieux-Gendron et al., 2020).

Pero cabría pensar además que esos incipientes campos magnéticos son asimismo espacios privilegiados de la imagen dialéctica. No sólo Walter Benjamin pensó el surrealismo como la más alta expresión de la inteligencia europea, sino que reseñó *Le Cirque*, de Ramón, para una revista holandesa, y leyó además sus greguerías, traducidas ahora por Larbaud con Mathilde Pomès, con el título de *Echantillons* (1923), así como otros volúmenes de Ramón, como *Seins* (1924); *La Veuve blanche et noire* (1924), este prologado por Larbaud; *Le Docteur invresaimblable* (1925), traducido por Marcelle Auclair, con prefacio de Jean Cassou; y conoció asimismo el proemio de Ramón a *Il y a* (1925), de Guillaume Apollinaire. No es fortuito entonces que la escritura en greguería se reconozca en *Calle de dirección única* (1928), *Infancia en Berlín hacia 1900* (1928-1938) o incluso en el *Libro de los pasajes* (1927-1940). En una de sus primeras notas para este último, Benjamin observa:

Fuerzas del reposo (de la tradición), cuyos efectos rebasan el siglo XIX. Fuerzas históricas de la tradición, bloqueadas. ¿Qué sería el siglo XIX para nosotros si la tradición nos ligara a él? ¿Qué aspecto tendría como religión o mitología? Carecemos de una relación táctica con él. Esto quiere decir que se nos ha educado en historia con una perspectiva romántica. Es importante rendir cuentas de la herencia directamente recibida. Pero aún es demasiado pronto, p. ej., para reunirla. Lo que hace falta es una reflexión concreta, materialista, sobre lo más cercano, la mitología, como dice Aragon, vuelve a alejar las cosas. Sólo es importante exponer lo que nos es afín, lo que nos condiciona. El siglo diecinueve, por hablar con los surrealistas: los ruidos que se mezclan con nuestros sueños son los que, al despertar, interpretamos (C, 5) (Benjamin, 2005, p. 829).

El siglo XIX fue el siglo de los nacionalismos, de la nación como lugar común, tras la Revolución Francesa, de las fragmentaciones del poder. Por ello, en vísperas de la II Guerra, Ramón Gómez de la Serna mezcla nuevamente ruidos y sueños para decir que

La ortodoxia y las leyes de la escuela surrealista son lo de menos, pues el deber de la revolución incesante del arte hace que sean rebasadas inmediatamente después de fijadas hasta por sus mismos secuaces. ¿Es el reflejo de lo onírico –ese pajarraco que ahora da nombre a los sueños– o la escritura automática el caudal del surrealismo? Sería inocente creerlo. El mismo retoque de sueños y automatismos es lo más genial de lo que les va saliendo. Es más un estado de inspiración que un credo. Es lo arbitrario en plena gloria y peor para los que no lo comprenden, esos razonadores vulgares incapaces de elevarse a la lógica de lo absurdo, según aconsejaba Baudelaire. La Venus de la Perturbación, la mujer de cien cabezas, anda siempre entre los surrealistas. A veces encuentran una *greguería* estupenda como esta: ‘el agua fría tiene las piernas desnudas’. ¿Qué es entonces el surrealismo? En el *Diccionario*,⁴ en la S hay una especie de definición de André Breton que dice: ‘Todo lleva a creer que existe cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesan de ser percibidos contradictoriamente. Es en vano que se busque a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de poder determinar ese punto’ (De la Serna, 1939, p. 77).⁵

Para los surrealistas, lo posible es ya real, una simple proyección en el pasado, en que lo sublime y lo abyecto se generan conjunta y recíprocamente, o sea que el desvío no reside tanto en su mutua distinción, sino en pensar que lo imaginario pueda preceder a lo real.

¿Que no es real ese mundo? Si lo real es lo real interior puede haber muchas realidades diversas y nadie tiene derecho a querer que sea la única la suya. ¿Qué vamos a hacer si el tono divertido del tiempo presente es por lo menos algo surrealista? Tan es del tiempo, que acaba de aparecer en estos días aquí, sin prólogos ni trompeterías, un libro mágico escrito y dibujado por una bella joven y elegante argentina –*El próximo pueblo*, de Mercedes Leloir– y tiene palidez surrealista, línea surrealista y vagoroso deseo de decir algo indecible, vagoroso deseo surrealista. ¿Que alguien no entiende ese libro u otro libro por el estilo? Pues adquiera el diccionario para la intelección del prematuro y ultradicente de nuestra época, porque como ha dicho Von Der Gabelentz "el lenguaje no sirve solamente al hombre para expresar alguna cosa, sino también para expresarse él mismo" (De la Serna, 1939, p. 80).⁶

Ramón nos propone así pensar la coincidencia entre la posibilidad y la realidad, lo cual supone asimismo admitir el tránsito de una a lo otro (Benjamin lo llamará *pasajes*). Sólo podemos afirmar la existencia de una relación entre lo posible y lo real; pero admitirla, postular campos magnéticos, es dar por sentado que hay una fractura entre esos dos polos, que por lo demás no se mezclan, aunque se atraigan (Agamben, 2016).⁷ Para que la máquina coercitiva del poder funcione, los dos extremos deben estar articulados, de tal suerte que su armonioso conflicto o su consonancia discordante funcione siempre como motor de cotidianidad (Agamben, 2022, p. 60). Lo posible no es un peldaño previo a lo real; tiene, al contrario, un plus en relación a este. Es el efecto combinado de la realidad mensurable y del dispositivo que la retroproyecta. Lo posible no es algo que, en su pasaje al acto, se realiza, sino aquello absolutamente irrealizable, cuando no, insoportable. Es, en otras palabras, lo Real, lo que no cesa de no inscribirse en el lenguaje, algo, por lo demás, que no sirve solamente al hombre para expresar alguna cosa, sino también para expresarse él mismo.

Esa realidad, en sí misma preservada, actúa así sobre la historia, petrificada en los hechos, aniquilándola, de allí que su método, como pensaba Benjamin, fuera, básicamente, el nihilismo. De allí deriva una peculiar ontología de la operatividad, ya que una realidad escindida en una posibilidad irreal y una efectividad enmascarada sólo puede trabajar para el control y la dominación, como ya había dejado clara la lectura de dibujos y poemas de Mercedes Leloir firmada por María Rosa Oliver.⁸ Los surrealistas pensaron, en última instancia, que la realidad no era consecuencia de realización efectiva (Jolas, 1929), sino un atributo modal del ser, como testimonia una encuesta entre escritores ingleses y norteamericanos, "Inquiry into the spirit and language of night", emprendida por Eugene Jolas en su revista *transition* y que *Sur* acoge, más que probablemente, por la mediación de la misma Oliver y, seguramente, porque uno de los entrevistados era su amigo Waldo Frank. Transcribo el análisis del internacionalista y trilingüe Jolas, muy al estilo taoísta de Chuang Tzu:

Durante toda mi vida me ha perseguido la idea de la noche. Durante toda mi vida he soñado y he tenido ensueños diurnos. En la pequeña aldea fronteriza de Lorena, donde las civilizaciones francesa y alemana se buscaban y esquivaban mutuamente en una incesante tensión, pasé mi infancia, antes de la guerra mundial, soñando con escapar a la lucha milenaria de lenguas y razas. Allí pasé mi niñez soñando con el fantasma de una América utópica, en la cual nací, y que mis padres inmigrantes abandonaron por el suelo ancestral cuando yo solo contaba dos años. Pasaba mis días soñando, al trabajar como inmigrante en mi tierra nativa –paradójicamente mi tierra nativa– y luchar con la realidad de Columbia, con el idioma inglés, con el ambiente de un continente en el que se operaba una revolución industrial. Pasaba mis días soñando, periodista vagabundo; pasaba mis días errando cual un gitano por las ciudades norteamericanas, mientras procuraba resolver mi problema intercontinental como ser humano, como lingüista, como poeta. Siempre me perseguía esta pregunta: ¿Soy yo el que sueño o es que soy soñado? ¿Soy el escenario donde algunas fuerzas místicas o cósmicas están representando sus dramas aparentemente irracionales? ¿Estaban en lo cierto los románticos al suponer que en el sueño vemos la tierra, las potencias demoníacas y las de un mundo invisible o celestial? ¿Revelaban mis sueños las perspectivas angelicales y satánicas que mi catolicismo innato me

había inculcado? ¿Cómo podría expresarse esto? La psicología moderna y los descubrimientos de J. W. Dunne (*An experiment with time*) abrió nuevos horizontes en este proceso exploratorio. La concepción romántica del espíritu nocturno halló su prolongación y elaboración en Freud y Jung. La idea de Jung del ‘inconsciente colectivo’, la demostración de que continuamos llevando en nuestro espíritu nocturno la herencia de la masa ancestral, ha sido fijada definitivamente por mi propia experiencia. Lo que Jung llama ‘el hombre arcaico’ es aún parte de nuestra psiquis. Dunne, el ingeniero, estudió sus propios sueños durante muchos años y estableció, para satisfacción suya, la existencia de un mundo multidimensional que nuestro ser tridimensional –según afirma– es aún incapaz de abarcar y (yo añadiría) de expresar. En mis sueños más característicos he visto a menudo una analogía con los mitos seculares de la humanidad. El mundo mitológico se me reveló en reconstrucciones definidas de las siguientes imágenes: *Muerte y Resurrección*; *El Miedo Cósmico* (*Begriff der Angst*, de Kierkegaard; *la grande peur de l’an mil*); la hipótesis de Heidegger acerca de la aprensión ante la nada como base de la metafísica; la demostración de Lévy Bruhl del miedo al trueno entre los primitivos y su descubrimiento de las consecuentes apariciones de los mitos naturales, etc.); *el motivo bíblico del conflicto entre Satanás y Miguel: la nostalgia de un Paraíso*; *la Torre de Babel*; *el Nacimiento de los Planetas*; *la Leyenda del Vuelo, o la conquista de la gravedad, etc.* Objetivamente, siempre usé el concepto de ‘noche’ en un sentido romántico-místico. Se aproximaba a la representación que parece haber sido la de Novalis en sus *Himnos de la noche*, o la de San Juan de la Cruz en su visión del universo nocturno. Dinámica interior del tiempo cósmico, La noche, como el conjunto del pensamiento inconsciente, como una emanación de la memoria racial y de la memoria privada, y como una revelación trascendental. En un principio, al intentar expresar este mundo del espíritu nocturno, he usado mi lengua nativa (el alemán), ya que continuaba siendo el idioma de mi inconsciente. Descubrí una gramática desracionalizada en la cual la palabra y la sintaxis seguían las leyes orgánicas de la metamorfosis contenida en la psiquis. Gradualmente he usado esta nueva gramática en inglés y también en francés, y a veces he intentado una aleación inter-lingüística que parecía ser la réplica exacta de mis experiencias conscientes trilingües. Las imágenes se traducían en voces alemanas que me conducían a un lenguaje de los sueños, de matices irracionalistas. Sigo dedicado a la búsqueda de este *lenguaje de la noche* (Jolas, 1938, pp. 96-97).

Pues, al mismo tiempo que salen la encuesta de Jolas o los artículos de Oliver y Ramón en *Sur*, la Fédération internationale pour un Art Révolutionnaire Indépendant (FIARI), última intervención política del grupo surrealista antes de la guerra, publicaba, en su primer boletín, *Clé*, un texto redactado por André Breton, en noviembre del 38, distanciándose tanto del internacionalismo estalinista de la Tercera Internacional, como de la ascendente retaguardia nacionalista. “L’art n’a plus de patrie que les travailleurs” (1939, p. 1).⁹ Allí se denunciaba, por ejemplo, la represión del gobierno de Daladier a inmigrantes extranjeros y su internación disciplinadora en campos (como los ocupados por los republicanos españoles, por ejemplo). Poco después, en mayo de 1939, el último número de la revista *Minotaure*, amén de analizar, a través de un artículo del mismo Breton, “Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste”, trataba de ordenar las huestes con un texto programático, firmado por la redacción, acerca del nacionalismo en el arte.

Partiendo de la idea de que, en Alemania, en Italia y en la Unión Soviética, los artistas obedecían a consignas impuestas por sus jefes políticos, servían a la propaganda y consolidaban la gloria del amo, el texto que podemos atribuir a Breton declaraba la muerte del arte en esos países. Pero echando la vista alrededor, atacaba, en seguida, a la revista más relevante del período, *Beaux-Arts*, dirigida por Georges Wildenstein y cuyo redactor jefe era Raymond Cogniat, por una vehemente campaña contra la libertad artística. No sólo el crítico Waldemar George sino otras plumas menos notables, con el asentimiento de Jean Cassou, habrían decidido que, como existía la gripe española y el azul de Prusia, debía también haber un arte francés. Así, en un número de *Beaux-Arts*, Waldemar George (1939), en un ejercicio de regresión histórica, como lo llamaba Breton, atacaba furiosamente (“¿Estamos todos locos?”) lo que veía en el salón de los Independientes. Poco

después de Munich,¹⁰ decía, "l'Uruguayen Sgarbi vient à Paris pour exhiber ses monstres. Le photographe Man Ray étale son impuissance avec désinvolture" (Rédaction, 1939, pp. 70-71).¹¹ Pero, al mismo tiempo que la redacción de *Minotaure* o los surrealistas de la FIARI se indignaban por el reaccionarismo de Waldemar George, se promulgaba, el 31 de marzo de 1939, una ley que autorizaba a las asociaciones en defensa de la moral a salvaguardar el arte nacional de sus detractores.¹² No era nada despreciable por tanto esa avasallante ascensión xenófoba.

Pero, ¿quién era ese "Uruguayen Sgarbi" que exhibía, como Man Ray, su activa impotencia en el salón independiente? Héctor Sgarbi (Montevideo, 1905-1982) fue un pintor y escultor formado en el Círculo de Bellas Artes con José Luis Zorrilla de San Martín, Guillermo Laborde, Vicente Puig y Antonio Pena. Sus primeros trabajos, como el *Autorretrato* (1924), sintoniza con la corriente planista por entonces hegemónica en las obras de Cuneo, Arzadun o Pesce Castro. A esa tendencia responden también las ilustraciones para *Ladrillos rojos* (1931), de Hugo L. Ricaldoni, alineadas con los trabajos de artistas más jóvenes, como Costigliolo o Aguerre. En 1937, con una beca del Ministerio de Instrucción Pública, se instala en París, compartiendo taller, en la rue Brezin, con Nicolas de Staël y el español Oscar Domínguez. Ese mismo año, ganó una distinción en la Exposición Internacional de las artes y de las técnicas aplicadas a la vida moderna, la exposición del *Guernica*. Allí mismo, en París, completó su formación en la Escuela de Bellas Artes y con dos fauvistas recatados, Othon Friesz y André Lhote, en *La Grande Chaumière*. Jaume Sabartés, íntimo de Picasso, y Felisberto Hernández fueron sus amigos. Torres-García, que lo consideraba la más provechosa inversión entre los becarios a Europa, no dejaba de señalar sin embargo que "Lhote ha sido el puerto de salvación de los sudamericanos. Y allí también cayó Sgarbi" (Torres-García, 1946, pp. 2-4). Elogiado por José Pedro Argul,¹³ en 1946, Sgarbi expuso, inicialmente en la Comisión Nacional de Bellas Artes de Montevideo, pero luego también en Buenos Aires, un total de doscientas obras, entre pinturas y dibujos, paisajes, desnudos, naturalezas, campos de concentración, víctimas y bombardeos de la guerra, es decir, su producción europea, muy superior a la media local, según Torres-García. George Besson lo consideraba, después de Figari, el artista latinoamericano más relevante en la París de entreguerras (y conste que Besson había reseñado la exposición de Wifredo Lam de 1939). El poeta Sarandy Cabrera, sin embargo, traza una evaluación extremadamente restrictiva, donde más que el eje cosmopolitismo/nacionalismo pesa la tensión centro/periferia.

No es nada raro que al pintor Héctor Sgarbi, recién venido de París, se le haya recibido con pompa y en cierta manera, escándalo. El prurito pueblerino, arraigado entre nuestro público (en el que envolvemos a los jurados de exposiciones y componentes de la Comisión Nacional de Bellas Artes) ha tenido entonces ocasión de manifestarse. Y la aureola que trae lo que llega de Europa y más si es de París, ha favorecido esta vez a Héctor Sgarbi, quien pese a traer gran cantidad y escasa calidad se ve envuelto entre el halago y el elogio de los intelectuales de la pintura del mundo oficial. Nosotros, por nuestra parte trataremos de puntualizar las críticas a que se hace acreedor Héctor Sgarbi. Críticas que pretenden ser constructivas y no de destrucción.

Pese al elogio tejido por el Arqto. Herrera Mac Lean en el catálogo de su exposición, pese a los elogios que circulan entre los visitantes a la muestra y en algunos diarios, pese a todos los peses, es indudable que el pintor Sgarbi, como tal, no existe. No existe una pintura que lo diferencie, no hay en lo exterior, que recorre en verdad, los hallazgos de muchos sino en lo que sea fondo, cosa básica y estable, personalidad.

Héctor Sgarbi, ha sido golpeado duramente por la personalidad de otros y no ha hecho sino moverse pisándolos y deformándolos. Hay de esa manera un Sgarbi cubista o picassista, otro Sgarbi Utrillo, otro Sgarbi Lothe, otro y otro Sgarbi, y entre todos ellos escamotean al Sgarbi Sgarbi, al único que hubiésemos querido hallar en la exposición.

Picasso dijo una vez, o dicen que dijo: “Yo no busco; encuentro”. Sgarbi ahora por su lado, parece no buscar sino a tientas y no encontrar en todo, sino nonada. Nada que no sea “maneras”, y de ninguna manera esencias.

Veamos por ejemplo qué es el cubismo o pseudo cubismo que practica o practicó Sgarbi. Su origen es evidente. Picasso, Lothe, y el resultado, un cubismo fácil, sensatizado, puesto al alcance de todos por un método, una repetición y el uso de los trucos del cubismo degenerado, que en promiscuidad con el Surrealismo es el pan de los pintores jóvenes (y algunos viejos) del París actual. De la misma manera atendamos al Surrealismo o Expresionismo de Sgarbi. Veremos pues que está dominado por el efecto surrealista, por la facilidad.

Es un surrealismo publicitario, de reclame, de escaparate, hecho en base a los “maestros” del Surrealismo (Picasso otra vez). Pero todavía hay algo más grave aún en Héctor Sgarbi. Este joven pintor no ha podido librarse de los objetos: imita. Sus desnudos, las naturalezas muertas de flores, etc., muestran una sujeción absoluta del pintor a las cosas. Penosamente Sgarbi ha abordado, a sus modelos y los ha repetido monótonamente, sin orden, es decir sin pintura sin arte y los ha seguido en sus estridencias y los ha mentido para descomponer peor todavía su obra. En resumen, que Héctor Sgarbi, pese a los elogios de críticos franceses que pretenden hacerle una firme portada y de los nuestros que usan a aquellos como trampolín, no ha traído de París para el Uruguay, sino la certeza de que no se ha manifestado todavía como pintor. Y que de un París regido por Picasso, no ha podido sacar sino la vacuidad de ideas que domina a aquello.

Al pintor Sgarbi le será necesario empezar desde muy abajo es decir desde sí mismo y sobre todo desde “ideas” claras, desde propósitos, si es que pretende conseguir una obra estable y firme. Por ahora su actividad ha sido la divagación; pero es indudable que ninguna experiencia se pierde y que aún empezando de nuevo, Sgarbi debe tener en cuenta lo visto, pero no para imitarlo sino para entenderlo y sacar de ello solamente lo estimable y lo que le permita estructurar una forma sana de arte (Cabrera, 1946, p. 9).¹⁴

Cabrera partía de una evidente desvalorización del surrealismo, a su juicio, “un rebrote, *espasmo frenético* de lo romántico” (Cabrera, 1949a, p. 222), expresión desdeñosa que, asociada a las que usa en relación a Sgarbi, la de un “cubismo *degenerado* (...) en promiscuidad con el surrealismo”, le hacían añorar “una forma *sana* de arte” (Cabrera, 1946, p. 9). Son los mismos argumentos con los que, un mes después, señala que, en la poesía de Vallejo, pesa menos la palabra (humana) que los gestos y el grito (animales) (Cabrera, 1949b). En otros términos, el duro embate antimodernista que veníamos oyendo en Alemania desde 1937. Sin embargo, el ataque no se dirigía tanto desde la regresión conservadora, sino desde la orientación general de la revista, mucho más interesada en descubrir el mundo anglo-americano que en resucitar caducas hegemonías francesas. Nueva York ya había confiscado a las vanguardias, como señaló Serge Guilbaut (1983). No nos olvidemos, además, que el mentor de la revista, Emir Rodríguez Monegal, había estudiado en Cambridge, en 1949, donde profundizó sus lecturas sobre la influencia del romanticismo inglés en América Latina, lo cual se plasmaría en su biografía literaria de Andrés Bello. Quizás así se encuadre mejor la crítica de Cabrera:

[l]os jóvenes pintores franceses, que, sin duda, para un exigente juicio no lo son, han recibido de sus antecesores más próximos, una pesada herencia de libertad que no han sabido administrar. Sin comprender de una manera vital las libertades emanadas de los movimientos de la pintura y la labor de sus maestros, desde el impresionismo como primera fecha, y más radicalmente desde el cubismo como fecha de la mayor heroicidad, los jóvenes pintores evidencian su confusión en medio de un gigante aparato sostenido, como puede verse, por pintores de segundo orden, sin atender al problema que escamotean continuamente y que se titula la pintura (Cabrera, 1950, p. 446).

Es decir que las restricciones de Sarandy Cabrera se discriminan de las más convencionales de la *Entartete Kunst*, es decir, pintar a los brochazos, mediante “aquellos reparos de rarismo consciente o de desvío *insano*” (subrayo), las cuales, aplicadas “sin razón de luego, a cubistas, *fauves* y otros cultivadores de ismos”, ahora sí cabría aplicar “con lúcida precisión a estos jóvenes” (Cabrera, 1950, pp. 445-446).¹⁵ Pero la posición más articulada (hasta cierto punto, conciliatoria, porque ya había sido más duro contra el movimiento) llegaría, también en *Número*, al mes siguiente. En “Trascendencia y trivialidad del surrealismo”, Ernesto Sabato afirmaba que, como genuino movimiento romántico, el surrealismo era una mera defensa del hombre concreto y, por lo tanto, radicalmente contrario a toda concepción abstracta del mundo, concepción que caracterizaba no sólo a la sociedad burguesa sino también a la soviética.¹⁶ En otras palabras, un internacionalismo a la FIARI. Es por eso equivocado, decía, casi en respuesta a cierto linaje que se construía en los periódicos del movimiento,¹⁷ vincular el surrealismo a movimientos como el futurismo, el vorticismo, el simultaneísmo y hasta el cubismo, no sólo porque el surrealismo es un movimiento colocado más allá del arte, como una actitud general del hombre frente a la vida, sino porque “esos movimientos puramente artísticos son la expresión última de una sociedad dominada por el cálculo, la máquina y la abstracción” (Sabato, 1950, p. 468).

Sabato atribuía a la ingenuidad teórica de Breton y a las meras contingencias históricas, “esa extraña fusión de Nerval y de Marx a que se asiste en sus manifiestos y a esa singular mescolanza de materialismo dialéctico y Lautréamont, de cuarta dimensión y videncia, de manicomio y proletariado” (Sabato, 1950, p. 469). No obstante, rescataba la adhesión surrealista a la Revolución Rusa y a la dialéctica porque esa revolución significaba “la revuelta contra ese mundo burgués que tanto detestaban los surrealistas; era también la barbarie asiática que muchos de ellos habían invocado contra el Occidente putrefacto; era el alzamiento de los negados, los desposeídos; era la liquidación de la patria, el nacionalismo, la riqueza, el acomodo burgués, la beatería” (Sabato, 1950, pp. 469-470). Todo lo cual, lejos de llevarlo a condenar la sublevación, le hacía admirar aún más la apertura hacia lo otro, lo imposible.

Era necesario el terrorismo surrealista para emprender luego cualquier empresa de reconstrucción; era necesario minar, echar abajo las posiciones de la burguesía y de su arte caduco, para examinar las raíces mismas de nuestro destino. Había que acabar de una vez con los pequeños dioses de la sociedad burguesa, con su falsa moral, con su filisteísmo, con su acomodo y su progreso y su optimismo, para abrir las puertas del hombre. Nuestro tiempo es el de la desesperación y de la angustia, pero, paradójicamente solamente así puede abrirse las puertas de una nueva y auténtica esperanza (Sabato, 1950, p. 473).¹⁸

No deberíamos esperar mucho tiempo, sin embargo, para recoger una nueva evaluación del surrealismo, que le abriría las puertas, en efecto, al pensamiento contemporáneo. En 1962, año de *El ángel exterminador* y *La jetée*, cuando los acuerdos de Évian ponen fin a la guerra argelina, pero también cae Frondizi (el peronismo, tras la proscripción, había ganado las elecciones provinciales), el mismo año de la *Obra abierta* de Eco y un año después de *Los condenados de la tierra* de Franz Fanon, en vez de un balance neoadadémico al uso (Bernárdez, 1962), un escritor cosmopolita como el italiano Elémire Zolla, interesado por las metafísicas amerindias y las tradiciones afroasiáticas, así como por la vida religiosa hebrea y musulmana, japonesa e hindú, pero no menos por el folklore, la literatura y la filosofía, tanto modernas como contemporáneas, de la vieja Europa, intermedió la publicación, en *Paragone* (1950-), la revista de Roberto Longhi, de un ensayo, fuertemente impregnado por el pensamiento de Adorno, a quien su autor, un casi adolescente de veinte años, había conocido personalmente en Roma: “Th. W. Adorno, el surrealismo e il mana” (Calasso, 1961). El joven autor, Roberto Calasso (1941-2021), el futuro editor de Adelphi, de quien leeríamos más tarde *Las bodas de Cadmo y Harmonía* (1988), *K* (2002), *La Folie Baudelaire* (2008), *La literatura y los dioses* (2001) o la antología de ensayos *Los cuarenta y nueve peldaños* (1991), fue inmediatamente traducido, en la revista *Sur*,

por el sacerdote Eugenio Guasta y la profesora María Luisa Bastos, en el otoño de ese mismo año. Quizás haya sido puente Juan Rodolfo Wilcock, quien era muy amigo de Calasso, quien se doctoró, con Mario Praz, con una tesis sobre los jeroglifos de Thomas Browne, pasión filosófica que dividía con Borges. Partiendo de una de las premisas de *Minima moralia*, en el sentido de que el arte es la magia liberada de la mentira de ser verdad, lo cual lo aproxima a otros contemporáneos como Massimo Cacciari, igualmente atraído por “los grandes vieneses del lenguaje” (Cacciari y Amendolagine, 1975),¹⁹ Roberto Calasso creía, con Adorno, que el surrealismo traiciona la *promesse du bonheur*, en cuanto sacrifica la apariencia de la felicidad, inherente a toda forma integral, al pensamiento de su verdad. Por eso, argumentaba, en ese su ensayo juvenil, a partir del análisis, no sólo de Adorno y Benjamin, sino de Bataille, Caillois, Leiris, Lévi-Strauss o Barthes, que el surrealismo está siempre, simultáneamente, más acá y más allá del arte nuevo más consciente.

Aquende por las razones que exponía Hans Hoffmann en una conferencia, en la que niega que el surrealismo pueda ser válido como ejemplo de arte moderno porque le es extraña la reflexión sobre el propio medio, y por el contrario ha proclamado ‘la -non-spécialisation a priori de son effort’, como escribió Breton en *Les vases communicants*. Pero está allende porque el verdadero principio del surrealismo no es la realización del arte sino su destrucción en la realización de la vida: esta es su grandeza, demasiado débilmente defendida: tender hacia ‘aquello que es más que simple forma’, el furor utopístico. Pero ese furor rápidamente llega a transacciones, cuando afirmaba por boca de su pontífice Breton: ‘*Transformer le monde*, ha dicho Marx. *Changer la vie*, a dit Rimbaud: ces deux mots d’ordre pour nous n’en font qu’un’,²⁰ no temblaba lo suficiente por la impotencia absoluta de la palabra frente a una praxis que estaba criando a los verdugos para los maestros del Verbo. En este sentido la fría ironía de Nizan y Sartre está plenamente justificada. Por cierto, la palabra *révolution* estaba continuamente en la boca de los surrealistas. Se sentían encantados con ella; pero la traicionaron porque, con sensibilidad de literatos pequeños-burgueses, olvidaron pronto su peso monstruoso y se la intercambiaron entre ellos como un estremecimiento exquisito. Hoy resulta demasiado claro que verdaderamente los surrealistas lograron realizar su programa en muy pequeña medida: nadie puede comprender como antífrasis, como se debería, el título de su primera revista: *Littérature*.

M. Blanchot, como defensa y emblema del surrealismo, cita a Ponge: ‘Mes poésies sont écrites au lendemain de la revolution’. Pero no es justo hacer valer solo para el surrealismo una frase tan bella: toda gran poesía habla con la prodigiosa virginidad del que ha salido incólume y renovado de una catástrofe; como ha dicho Adorno de la música ‘su idea es la del nombre divino... la siempre vana tentativa de los hombres de nombrar a las cosas mismas’; y presupone por eso que la prehistoria haya terminado, que el lenguaje no lleve más la señal del dominio (Calasso, 1962, pp. 53 y 54).

Aun cuando se pueda leer a Calasso como un desconstruccionista de mitologías (Fiorani, 2009),²¹ alguien que, como Warburg, obedecía a olas mnemónicas (Manguel, 2002),²² y aunque cabe además comprender su obsesión por Ulises-lector absoluto como materialización de un Hermes diseminado, Alfonso Berardinelli lo describió como rehén de lo sublime (Berardinelli, 2022),²³ mientras Gianni Vattimo lo acusó de alimentar prevenciones hacia la cultura académica y la de masas, como defensor de un “nihilismo pasivo” característico de los “filisteos de la cultura” (Vattimo, 1991). En esa línea, Italo Calvino subrayó que su enfoque era menos histórico que metafísico (Calvino, 1995).

En un momento de fuerte descrédito hacia lo moderno, marcado por *La condición postmoderna* (1979) de Jean-François Lyotard y *El discurso filosófico de la modernidad* (1985) de Jürgen Habermas, Vattimo ya había postulado, en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* (1985), que al no tomar en cuenta la perspectiva histórica, la absolutización del valor de cambio, en nuestra sociedad, es una mera desacralización de lo humano.

La resistencia a esa desacralización, como crítica de la cultura de masas, aunque no al totalitarismo, entiéndase bien, planteada por la escuela de Fráncfort, no dejaba de ser una nostalgia de la reapropiación, nostalgia de Dios, nostalgia del *ontos on* y, en términos analíticos, una simple nostalgia por un yo imaginario que se resista a la movilidad, inseguridad y permutabilidad de lo simbólico. Ciertas escrituras radicales (Joyce, Proust), a las que podríamos agregar la misma escritura surrealista, mostrarían, en cambio, una posición positiva, y no puramente disolutiva, en la cual se mueve la pos-historia, sin cualquier nostalgia por ocasos y decadencias, todo lo cual representa un posible, aunque problemático, rebasamiento de la metafísica.

César Aira ha observado que, al crear, en su ardor proselitista, la tradición retrospectiva de los “locos literarios”, Breton cayó en la trampa de tener que reconocer que el verdadero surrealismo era indeseado, no deliberado, “*malgré lui*”. Lo hacían aquellos que ignoraban qué era el surrealismo y a los que ni les interesaba saberlo; por eso, de todas las vanguardias del siglo XX, fue la hipoteca más pesada. Algunos críticos han visto al surrealismo como antecedente de la “literatura global” y la mundialización de los intercambios (Ungureanu, 2018).²⁴ Otros han problematizado el gran vacío bibliográfico post 68 (Heimonet, 1989; Penot-Lacassagne, 2022). Pero para la mayoría se ha ido redefiniendo, en un momento en que la problemática del arte de vanguardia, debatida hasta muy recientemente bajo el influjo de Peter Bürger, cede paulatinamente su lugar al “sueño histórico”, señalado por Rolf Tiedemann, Susan Buck-Morss o Ricardo Ibarlucía (2020), interesados, gracias a Benjamin, por la injerencia del pasado en lo onírico, y consecuentemente, viendo, en la sintaxis surrealista, una actitud metodológica, un experimento de tiempo retrospectivo, tan presente en Gómez de la Serna, como en el *Libro de los pasajes*.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (1978). *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Einaudi.
- Agamben, G. (2016). Che cos'è reale? *La scomparsa de Majorana*. Neri Pozza.
- Agamben, G. (2022). L'irrealizable. *Per una politica dell'ontologia*. Einaudi.
- Agosti, H. (1949). *Cuaderno de Bitácora*. Lautaro.
- Antelo, R. (2013). La lectura poslógica de Ciclo. En E. Becerra (Coord.), *El Surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos* (pp. 177-198). Abada.
- Antelo, R. (2020). La metafísica inmortalista. *El hilo de la fábula*, (20), 70-82.
- Apter, E. (2006). *The Translation Zone: A New Comparative Literature*. Princeton University Press.
- Apter, E. (2013). *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. Verso.
- Argul, J. P. (1975). *Proceso de las artes plásticas del Uruguay. Desde la época indígena al momento contemporáneo*. Barreiro y Ramos.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. [R. Tiedeman, ed.]. Akal.
- Berardinelli, A. (2011). *Non incoraggiate il romanzo*. Sulla narrativa italiana. Marsilio.
- Berardinelli, A. (12 de febrero de 2022). Qualcosa di più su Roberto Calasso, che si nascondeva nel sublime. *Il Foglio*.
- Bernárdez, F. L. (13 mayo de 1962). Balance del gran sueño surrealista. *La Nación*.
- Breton, A. y Éluard, P. (1938). *Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*. Galerie Beaux-Arts.
- Breton, A. (1939). L'art n'a plus de patrie que les travailleurs. *Clé*, (1), 1.
- Cabrera, S. (1946). Héctor Sgarbi. *Removedor. Revista del Taller Torres García*, (13), 9.
- Cabrera, S. (1949a). Joaquín Torres García (1874-1949). *Número*, (3), 221-222.
- Cabrera, S. (1949b). La poesía de César Vallejo. *Número*, (4), 340-344.
- Cabrera, S. (1950). Inexistencia de la 'jeune peinture'. *Número*, (9), 445-446.
- Cacciari, M. y Amendolagine, F. (1975). Loos-Wien. En *Oikos: da Loos a Wittgenstein* (pp. 11-61). Officina.
- Calasso, R. (1961). Th. W. Adorno, il surrealismo e il mana. *Paragone*, (138), 9-24.
- Calasso, R. (1962). Th. W. Adorno, el surrealismo y el mana. *Sur*, (275), 39-54.
- Calasso, R. (1996). *Ka*. Adelphi.
- Calvino, I. (1995). Roberto Calasso, La rovina di Kasch. En *Saggi* (pp. 1016-1022). Mondadori.
- Chénieux-Gendron, J., Diu, I., Stoll, B. y Wagner, O. (Eds.). (2020). *L'invention du surréalisme; des Champs magnétiques à Nadja*. Bibliothèque National de France.
- Cushing, D. C. (2018). Version of Surrealism: *transition* and its Romantic Legacy. *Space Between: Literature & Culture, 1914-1945*, (4), 5-26.

- De la Serna, R. G. (1939). Diccionario abreviado del surrealismo. *Sur*, (55), 77-80.
- Didi-Huberman, G., Blanc-Marianne, G. & Traverso, E. (2025). *Images de la politique, politique des images*. EHESS.
- F.I.A.R.I. (1939). Pas de Patrie. *Clé*, (1).
- Fiorani, L. (2009). *Deconstructing Mythology: A reading of "Le nozze di Cadmo e Armonia"* [Tesis de doctorado]. University College London. <http://discovery.ucl.ac.uk/18522/>
- Foucault, M. (1994). Michel Foucault: la sécurité et l'État. En *Dits et écrits (1954-1988)* (pp. 383-388). Gallimard.
- Foucault, M. (2015). *La gran extranjera: Para pensar la literatura*. (trad. Horacio Pons). Siglo XXI.
- George, W. (17 de marzo de 1939). Le Salon des Indépendants. *Beaux-Arts. Le Journal des arts*.
- Giunta, A. (2008). El arte moderno en los márgenes del peronismo. En *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (pp. 37-64). Siglo XX.
- Guilbaut, S. (1983). *How New York stole the idea of modern art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* [trad. A. Goldhammer]. The University of Chicago Press.
- Heimonet, J. M. (1989). *Politiques de l'écriture, Bataille / Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*. Jean-Michel Place.
- Herrera Mac Lean, C. (1946). El drama del pintor moderno. Héctor Sgarbi. *Marcha*, 21-6.
- Ibarlucía, R. (2020). *Belleza sin aura. Surrealismo y teoría del arte en Walter Benjamin*. Miño & Dávila.
- Jolas, E. (1929). Notes on Reality. *Transition: An International Quarterly for Creative Experiment*, (18), 15-20.
- Jolas, E. (1938). Documentos: Encuesta sobre el espíritu y el lenguaje de la noche. *Sur*, (51), 96-97.
- Larbaud, V. (1919). Ramón Gómez de la Serna. *Littérature*, (7), 1-10.
- Manguel, A. (2002). Mnemonic waves. *Times Literary Supplement*, 6-7.
- Manguel, A. (29 de julio de 2021). Roberto Calasso, el testigo supremo. *La Nación, Cultura*.
- Mansanti, C. (2012). Between Modernisms: *transition* (1927-1938). En P. Brooker & A. Thacker (Eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines* (Vol. II North America 1894-1960, pp. 718-736). Oxford University Press.
- Mantovani, F. S. de. (1949). Mercedes Leloir: *Polino* (Kraft, Buenos Aires, 1948). *Sur*, (176), 83-85.
- Mendes, M. (1937). Breton, Rimbaud e Baudelaire. *Dom Casmurro*, I(16), 2.
- Oliver, M. R. (1939). Dibujo y poesía. *Sur*, (52), 74-75.
- Payrò, J. E. (1949a). De Manet a nuestros días. *Sur*, (177), 82-85.
- Payrò, J. E. (1949b). *Juan Batlle Planas. Pinturas y dibujos 1935-1949*. Catálogo, 4. Instituto de Arte Moderno.
- Pellegrini, A. (1928). Justificación colectiva; e Introducción. *Qué*, (1), 1.
- Pellegrini, A. (1949). La conquista de lo maravilloso. *Ciclo*, (2), 51-70.
- Pellegrini, A. (1950). El movimiento surrealista. *Cursos y Conferencias*,(222), 297.

- Pellegrini, A. (1952). El huevo filosófico. *A partir de cero*, (2), 3.
- Pellegrini, A. (1955). Respuesta a Osiris Troiani. *Capricornio*, (7), 5-15.
- Pellegrini, A. (1961). La poesía surrealista. En *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa* (pp. 13-42). Fabril.
- Penot-Lacassagne, O. (Ed.). (2022). (in)actualités du surréalisme. Les presses du réel.
- Perloff, M. (2004). Logocinema of the Frontiersman. Eugene Jolas's Multilingual Poetics and its Legacies. En *Differentials: Poetry, Poetics, Pedagogy* (pp. 82-101). The University of Alabama Press.
- Piddo, C. B. (2020). De Manet a nuestros días: derivas de una exposición anacrónica. *Revista 180. Arquitectura, arte, diseño*, (46), 38-48, [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-46.\(2020\).art-764](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-46.(2020).art-764).
- Rédaction (1939). Le nationalisme dans l'art. *Minotaure*, (12-13), 70-71.
- Rumold, R. (2000). Archeo-Logies of Modernity in 'transition' and 'Documents,' 1929/30. *Comparative Literature Studies*, 37(1), 45-67.
- Sabato, E. (1950). Trascendencia y trivialidad del surrealismo. *Número*, (10-11), 468-474.
- Sabato, E. (1951). *Hombre y engranajes*. Emecé.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Sbrojavacca, E. (2021). *Letteratura assoluta Le opere e il pensiero di Roberto Calasso*. Feltrinelli.
- Torres-García, J. (1946). Del desconcierto actual del arte. *Removedor*, (13), 2-4.
- Ungureanu, D. (2018). *From Paris to Tlön. Surrealism as World Literature*. Bloomsbury.
- Vattimo, G. (1991). Si confonde nihilismo con nostalgia. *Tuttolibri*, (779).
- Vendryes, J. (1921). Le langage. En *Introduction linguistique à l'histoire*. La renaissance du livre.
- Wasensteiner, L. (2019). *The Twentieth Century German Art Exhibition. Answering Degenerate Art in 1930s London*. Routledge.

NOTAS

- 1 “L'avanguardia, quando è cosciente, non è mai rivolta al futuro, ma è un estremo sforzo di ritrovare un rapporto col passato” (Agamben, 1978, p. 144).
- 2 Cfr. Pellegrini (1928; 1949; 1950; 1952; 1955 y 1961) y Antelo (2013). Es muy útil consultar la reproducción facsimilar de publicaciones surrealistas de Surhi. Caracterización del surrealismo hispánico. Recuperación digitalización y estudio de las revistas surrealistas, en <https://surhi.es/>
- 3 Larbaud trabaja alternativamente con *bavardage*, *jacasserie*, *ramage*, *piailerie* o *algarabe*, pero se decanta, finalmente, por *criallerie* que tiene además el mismo número de sílabas que greguería. “Nous avons provisoirement choisi *criailerie*, mais il y a une idée de bruit confus et désagréable dans ce mot, tandis que la *gregueria* n'est pas forcément désagréable –au contraire. Dans une note à quelques morceaux traduits para Mme. B. Moreno, l'éditeur de la revue *Hispania* [Ventura Calderón] proposait le mot *algarabe*. Mais l'idée de discorde y est encore plus sensible que dans *criallerie*”. La greguería, resume Larbaud, es “spontanée, inarticulée, irrépressible, plus physiologique peut-être qu'intellectuelle, ineffablement intime. L'important, la seule chose nécessaire, c'est de savoir l'accueillir, c'est de ne pas

la refouler, de ne pas la mépriser, et de l'exprimer aussi complètement, d'aussi près que possible, avec tout ce qu'elle contient d'expérience, de prescience, de rappels, d'échos, de prolongements, de vie fragile et passagère" (Larbaud, 1919, p. 4). En el mismo número, Breton publica su poema "Usina" ("La grande légende des voies ferrées et des réservoirs, la fatigue des bêtes de trait trouvent bien le cœur de certains hommes") que, en la edición de *Les Champs magnétiques*, de André Breton y Philippe Soupault (Paris, Au Sans Pareil, 1920) estaría dedicado a Marcel Proust. Para una discusión sobre el papel de la memoria en Ramón, ver Antelo (2020).

4 Se refiere al *Dictionnaire Abregé du Surréalisme* (Breton y Éluard, 1938).

5 Uno de los lectores de esa reseña, el muy joven artista plástico español Jorge Oteiza, que vivió en Buenos Aires en 1939, creó una especie de historieta, "El Arte marcha", del que derivaron los *Minutogramas*, descendientes de las greguerías, muy tocados por los ecos del surrealismo y del ramonismo. En "Lucubraciones sobre la muerte", Ramón anticipa, en el séptimo número de *Sur*, en abril de 1933, la idea de que la muerte es hora de entrar en la virtud de la nada, en la neutralidad absoluta, texto que figurará como exergo de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935). Inútil subrayar la afinidad de ese texto con ideas de Breton, Bataille y Blanchot.

6 Es posible que la cita no sea directa. No provendría de *Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse* (Leipzig, Weigel, 1891) y sí de Joseph Vendryes (1921, p. 163). Georg von der Gabelentz (1840-1893) fue un lingüista y sinólogo alemán, autor de la *Chinesische Grammatik*. Creía que cada lengua es un objeto existente, un ente concreto, y a cada instante de su existencia, está completa en sí misma. La consideraba, alegóricamente, un organismo porque cada expresión del habla es simultáneamente una expresión del todo en relación con la lengua que se está hablando. Destacó el relieve de las falsas analogías, de las que Ramón echó partido en sus *disparates*. La *Sprachwissenschaft* de Gabelentz tuvo fuerte influencia sobre las ideas de Saussure. Spitzer, por ejemplo, veía un paralelo entre la oposición *Sprache/Rede* de Gabelentz y la de Saussure, entre *langue/parole*.

7 Por lo demás, "il primo effetto della scissione della cosa del pensiero è che tutta la realtà si trasforma in una realizzazione, l'essere stesso non è che un processo in cui un possibile viene incessantemente realizzato" (Agamben, 2022, p. 33).

8 "Cuando vi por primera vez los dibujos de Mercedes Leloir le dije que ella podría ilustrar los libros de Franz Kafka. Me contestó que había leído solamente un libro de ese autor y esto después de haber hecho los dibujos. Al año siguiente me leyó los relatos, o poemas en prosa, sugeridos por sus propios dibujos. Creo, sin embargo, que fueron esos poemas quienes, aún inexpresados, inspiraron los dibujos de trazos nítidos y casi esquemáticos que sugieren un ambiente angustioso, donde los hechos, como líneas, aunque parecen terminar en sí mismos, tienen idéntico significado alusivo al que tienen las cosas y los acontecimientos vistos en los sueños. ¿Hay mayor nitidez que la de las imágenes oníricas? Lo inexplicable, lo vago, lo amenazador e inquietante es aquello a lo cual esas imágenes aluden; es la angustia que ellas, por decirlo así, materializan. Las imágenes nos hablan del encierro en que vivimos. De la caja hermética en cuyo interior golpean las grandes y palpitantes alas de nuestro anhelo de evasión. Porque solo mediante los símbolos que el subconsciente nos permite entrever sabemos del mundo que nos oprime: del mundo o de la vida que ocultan ese otro mundo, esa otra vida que conscientemente no nos atrevemos a habitar o a vivir; de ese pueblo cercano al que nunca llegamos. Y cuando Mercedes Leloir expresa esa angustia en los poemas que completan armoniosamente los dibujos, recordamos la frase de Julien Green en su *Diario*: 'El niño dicta y el hombre escribe'. Pues en estos relatos breves, llenos de una poesía conmovedora a fuerza de estar contenida, honda a fuerza de ser sincera, la prosa es transparente, concisa y fluida como debería ser la de los cuentos infantiles, y sus personajes son también aquellos que nos gustaba encontrar en las narraciones de la niñez: el payaso

inesperado, todo lentejuelas; el Rey omnipotente; el sabio y el maestro capaces de explicar el misterio; el albañil, constructor de casas y ciudades. Todos aquellos, en fin, que para el niño encarnan lo imprevisto, lo maravilloso, lo afirmativo, y que luego la vida nos reduce a símbolos de la promesa no cumplida, del planteo sin solución. La obsesión de lo inalcanzable que persiguió a Franz Kafka en la Europa convulsionada por la guerra, y que dio forma y contenido a su obra incomparable, la siente ahora en esta Argentina tranquila una mujer joven, y la expresa con una naturalidad absoluta en las imágenes plásticas y literarias de su primer libro. Kafka vivió la existencia monótona y pobre del burócrata miserable. A Mercedes Leloir le ha tocado vivir en un medio que materialmente podría brindar todas las posibilidades de evasión. Sin embargo, ambos nos hablan de idéntica opresión; de una igual imposibilidad de convertir el ‘casi’ en lo absoluto. Es difícil y audaz trazar paralelos, y me cuidaría bien de hacerlo si no existiera un hecho que me autoriza plenamente a ello: hace pocos días cayó en mis manos el último número de la revista *Transition*, en ella están reproducidos unos dibujos encontrados entre los papeles de Franz Kafka: tienen los mismos ángulos agudos, la misma sobriedad y densidad de trazo, el mismo sentido macabro del misterio que los de la autora de *El pueblo cercano*” (Oliver, 1939). Sobre la escritura de Leloir, cf. Mantovani (1949). En su texto, María Rosa Oliver se refiere a los grafos trazados por Kafka que ilustran la carta a su padre que la revista publica en su número 27 (abr.-mayo 1938). *Transition* era un periódico que pretendía realizar el proyecto de su director, Eugene Jolas, de “revolución de la palabra”, a través de paramitos e hipnólogos, mezclando textos de Joyce, Beckett, Kafka, Williams, Crane, Breton, Aragon, los disidentes del *Grand Jeu*, Dylan Thomas, Xavier Abril, Alfonso Reyes, Asturias, Matisse, Tzara, Henry Miller o Anaïs Nin, con imágenes de Hans Arp, Kandinsky, Lothe, Leger, Siqueiros, Miró o Duchamp. Cf. Mansanti (2012), Cushing (2018), Perloff (2004), Apter (2006, pp. 112-119); Rumold (2000). Roberto Calasso usará los dibujos de Kafka como ilustración de *Ka* (1996).

- 9 Editado por Maurice Nadeau y secretariado por Breton, el boletín expresaba la posición de intelectuales como Yves Allégret, Jean Giono, Maurice Heine, Pierre Mabile, André Masson o Victor Serge.
- 10 En julio de 1937, se inaugura en esa ciudad alemana la Exposición de Arte Degenerado, organizada por el nazismo para descalificar el arte moderno. Para contrarrestarla, al año siguiente, las New Burlington Galleries de Londres exhiben *Twentieth Century German Art* (1938), una muestra patrocinada por Picasso, Thomas Mann y Virginia Woolf (Wasensteiner, 2019).
- 11 La cita original se encuentra en George (1939, p. 7).
- 12 “Nous savons ce que sont ces associations, nous connaissons leur esprit réactionnaire, leurs buts confessionnels, la sottise haineuse qui les dresse contre une expression libre. Les procès scandaleux dont ont été victimes Flaubert, Baudelaire, Després et d'autres sont encore présents à notre mémoire. Ils recommenceront demain si l'on n'y prend garde. Le texte législatif nouveau - la façon dont il a été discuté et voté le prouve - constitue une arme dangereuse qui servira, on peut en être sûr. Les associations artistiques se sont tues comme d'habitude. En conséquence, nous demandons à tous les amis d'un art libre de dresser avec nous leur véhémence protestation” (Rédaction, 1939, p. 71).
- 13 “Era la obra constante de muchos años de trabajo, de investigación y estudios a conciencia; allí estaban captadas en su teoría el neocubismo, el expresionismo, el surrealismo; en síntesis, eran documentos de un artista alerta y preocupado, bien activo del ambiente más creador de los mejores artistas de París pero que, sin embargo, no había borrado ni perdido la primera luminosidad cantarina y optimista que Laborde enseñara a sus alumnos y donde se hallaban los nuevos cuadros de mayor interés” (Argul, 1975, p. 190).

- 14 El arquitecto Herrera Mac Lean, estudioso de Figari, fue más contemporizador. “No siempre se une la carne y el sueño en este drama dual. (...) En Héctor Sgarbi –y ese es su gran triunfo– se une. Drama de la vida a drama del arte. Aquel drama pasó ya por su momento álgido y sin estar terminado (...) seguirá su curso. El drama de su arte está recién iniciado. La duda muerde su espíritu. Oscila de un polo de realidad, cálido y pujante, a un polo de abstracción, complicada y difícil” (Herrera Mac Lean, 1946).
- 15 La reseña retoma los argumentos de Julio Payró en el sentido de que sus organizadores no disponían de “un concepto muy claro de lo que ha ocurrido en los últimos ochenta años en el campo de la pintura” y supusieron, ingenuamente, que esa falta de claridad pasaría desapercibida en la periferia, pues “en Buenos Aires *on n’y verrait que du feu*” (Payró, 1949a, pp. 82-85 y 1949b). La hesitación axiológica sólo confirmaba la ineficacia de críticos como Jean Cassou para detectar el arte entonces emergente en la escena de París. Cf. Giunta (2008); Piddo (2020).
- 16 El referente es Agosti (1949).
- 17 *Qué*. Buenos Aires, núm.1, 1928; núm. 2, dic. 1930. Dirigida por Adolfo Este (seud. de Aldo Pellegrini) y con textos de Elías Piterbarg, Mariano Casano, Ismael H. Piterbarg y David J. Sussman. *Ciclo*. Buenos Aires, núm. 1, 1948; núm. 2, mar.-abril 1949. Dirigida también por Aldo Pellegrini, Elías Piterbarg y Enrique Pichon-Rivière, con colaboraciones de los directores, Mario Trejo, así como de autores europeos y americanos. *A partir de cero*. Buenos Aires, núm. 1, 1952; núm. 2, 1953, dirigida por Enrique Molina. En ella colaboran Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, Julio Llinás, Antonio Porchia y Juan Antonio Vasco. La segunda época, núm. 3 obedecía a Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco Madariaga. Enrique Molina, Aldo Pellegrini. *Letra y línea*. Buenos Aires, núm. 1 oct. 1953; núm. 4, julio 1954, también de Aldo Pellegrini, con textos de Osvaldo Svancini, Mario Trejo, Miguel Brascó, Carlos Latorre, Julio Llinás, Enrique Molina, Alberto Vanasco, Ernesto B. Rodríguez, Juan Esteban Fassio, Francisco José Madariaga y Juan José Ceselli. *Boa*. Buenos Aires, núm. 1, mayo 1958; núm. 2, jul. 1958; núm. 3, jul. 1960, dirigida por Julio Llinás, con colaboraciones, entre otros, de Francisco Madariaga, Antonio Porchia, Mario Trejo, Luis E. Massa, Edgar Bayley, Rodolfo Alonso, Oliverio Gironde, Aldo Pellegrini, Carlos Latorre, Alberto Vanasco y Raúl Gustavo Aguirre.
- 18 Sabato incorporaría ese ensayo, con muchas modificaciones, a su libro *Hombres y engranajes* (1951).
- 19 La expresión es de Calasso.
- 20 En 1937, discutiendo la *Position politique du surrealisme* (1935) de André Breton, el poeta brasileño Murilo Mendes, futuro colaborador de la revista *Arturo*, no admite que Baudelaire y Rimbaud sean simples sublevados inconformistas, y propone, en su lugar, el tópico del “hombre nuevo”, porque “as palavras famosas – *changer la vie* – são as que São Paulo aplica ao cristão que deve deixar o homem velho – o homem formalista, o fariseu, que Rimbaud justamente detestava – para se revestir do homem novo, que enxergava todas as coisas à luz de Cristo, e assim transformar a sua vida e a do seu próximo” (Mendes, 1937, p. 2).
- 21 Ver también Sbrojavacca (2021).
- 22 “Más allá de las convenciones banales de las nacionalidades, escuelas, épocas, Calasso logró que los espectros que invocaba hablaran entre ellos como antepasados a los que podemos formularles las preguntas esenciales: ¿quiénes somos?, ¿qué hacemos aquí?, ¿qué podemos aprender? En días como estos de activa degradación de la cultura y perversa censura académica, voces como las de Calasso son de lectura obligatoria” (Manguel, 2021).

23 Potente y soberbio, pero al mismo tiempo jupiteriano y plutónico, marcial y mercurial, Calasso se sentía atraído, según Berardinelli, por los hombres débiles, angélicos, como Walzer, Roth y Kafka (Berardinelli, 2011, pp. 137-143).

24 Para una crítica de ese enfoque, Cf. Apter (2013).