



Síntesis, depuración y restos espectrales: la imagen surrealista e invencionista en las revistas argentinas de mediados de siglo

Verónica Stedile¹

Recibido: 31 de marzo de 2020 / Aceptado: 16 de septiembre de 2020

Resumen. En un ensayo de 1929, Walter Benjamin postuló la necesidad de terminar con la metáfora y la comparación para que la imagen alcanzara una potencia revolucionaria, y señaló al surrealismo como el movimiento que se había dado esa tarea. Esto nos invita a pensar el problema de la imagen en otras experiencias de vanguardia, como el invencionismo y surrealismo argentino de mediados de siglo. Ambas experiencias se caracterizaron por el rechazo a las lógicas de representación metafórica en el arte y la literatura; y aunque diferían en los procedimientos, coincidieron en el deseo de alcanzar una imagen total, una imagen sin resquicios. Asimismo, es posible finalmente dar cuenta de un momento de suspensión de la totalidad. La noción de “realidad increada”, urdida por Maurice Blanchot en un ensayo de la revista *poesía buenos aires*, donde imaginaba una totalidad de la falta, entra en relación con las reflexiones del poeta invencionista Edgar Bayley acerca de lo *común* en el arte. Se trata, en ambos casos, de modos alternativos de convivir con las spectralidades del arte que las imágenes de aspiración total buscaban conjurar.

Palabras clave: surrealismo; invencionismo; iluminación profana; vanguardias; Walter Benjamin; Maurice Blanchot; Edgar Bayley; arte común.

[en] Synthesis, purification and spectral remains: the surrealist and inventionist image in mid-century Argentine magazines

Abstract. In a 1929 essay, Walter Benjamin postulated the need to end metaphor and comparison in order for the image to reach a revolutionary power, and pointed to surrealism as the movement that had been given that task. This invites us to think about the image problem in other avant-garde experiences, such as mid-century Argentine invention and surrealism. Both experiences were characterized by the rejection of the logic of metaphorical representation in art and literature; and although they differed in procedures, they agreed on the desire to achieve a total image, an image without gaps. Likewise, it is finally possible to account for a moment of suspension of the totality. The notion of “uncreated reality”, devised by Maurice Blanchot in an essay in the Buenos Aires poetry magazine, where he imagined a totality of the lack, is related to the reflections of the inventor poet Edgar Bayley about the *common* in art. In both cases, it is about alternative ways of living with the spectralities of art that the images of total aspiration sought to conjure up.

Keywords: surrealism; inventionism; profane illumination; avant-garde; Walter Benjamin; Maurice Blanchot; Edgar Bayley; common art.

Sumario: 1. La imagen; 2. Iluminaciones; 3. Síntesis y depuración: formas de lo total; 4. Del espectro a la realidad increada: o utopías de la diferencia; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Stedile, V. (2020) “Síntesis, depuración y restos espectrales: la imagen surrealista e invencionista en las revistas argentinas de mediados de siglo”, en *Escritura e Imagen* 16, 173-189.

¹ Universidad Nacional de La Plata
veronica.stedileluna@gmail.com

1. La imagen

Entre las discusiones que se suscitaron en Argentina en torno a los efectos de la Segunda Guerra Mundial, una de las que cobró mayor relevancia a mediados del siglo XX fue el cuestionamiento a las vanguardias como impulsoras de una práctica artística que no se correspondía con la gravedad de pensamiento que exigía la constatación del exterminio. El rechazo a la abstracción, al exceso lúdico y a la desfachatez formó parte de una perspectiva compartida por espacios diversos; el Partido Comunista Argentino, la revista *Contorno*² o la revista *Sur*;³ con propuestas estético-políticas diferentes entre sí, miraban con desconfianza las manifestaciones que se identificaban con las vanguardias históricas.⁴ En ese marco, pequeños grupos artístico-poéticos se dispusieron a pensar, en publicaciones culturales, las posibilidades de invención y reformulación del legado vanguardista. Del mítico número de la revista *Arturo*⁵ en 1944 a la longeva *poesía buenos aires*⁶ (1950-1960), pasando por las revistas vinculadas al surrealismo en virtud de la presencia de Aldo Pellegrini⁷ (*Ciclo*,⁸ *A partir de cero*⁹

² Para un análisis de la revista *Contorno*, publicada entre 1953 y 1959, ver: Croce, M., *Contorno: izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996; Rosa, N., «Introducción. Hipótesis sobre la relación entre la historia y la literatura argentina», «Veinte años después o la “novela familiar” de la crítica literaria», en Rosa, N. (dir.) *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999, pp. 9-20, pp. 321-348; Mangone, C. y J. Warley, «La modernización de la crítica: la revista *Contorno*», en Zanetti, S. (dir.), *Capítulo. Historia de la literatura argentina. Tomo 5*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982; Avaro, N. y A. Capdevilla, *Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, 2004.

³ Para un estudio de la revista *Sur*, ver Gramuglio, M. T., *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2013; también de la misma autora, «Dossier: la revista *Sur*», *Punto de Vista*, Buenos Aires, 17 (1983), pp 7-14; Podlubne, J., *Los escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2012; y de la misma autora, «Sur en los '60. Hacia una nueva sensibilidad crítica», *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 2 (1), Rosario, Universidad de Rosario, 2012.

⁴ Este trabajo se desprende de la tesis doctoral titulada *Tempo y morales de la crítica. Las revistas del surrealismo e invencionismo en Argentina entre 1948 y 1956*, donde abordé especialmente las discusiones en torno a la contemporaneidad de las vanguardias, cuestionadas desde distintos espacios culturales. Tesis disponible en Memoria Académica de la FaHCE-UNLP.

⁵ Después del número único de *Arturo. Revista de artes abstractas* en 1944, el proyecto del invencionismo derivó en tres espacios de investigación visual: la Asociación Arte Concreto-Invención, Arte Madí, y Perceptismo. *Arturo* estuvo integrada por Camilo Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Edgar Bayley, Tomás Maldonado y Lidi Pratty.

⁶ *poesía buenos aires* se publicó a lo largo de diez años, sin interrupciones, entre 1950 y 1960. Fue tal vez la más emblemática de las revistas en relación con las renovaciones poéticas en Buenos Aires a mediados de siglo XX, recordada especialmente por haber publicado a Francisco Urondo, Leónidas Lamborghini, Alejandra Pizarnik, Hugo Gola y Juan L. Ortiz. Raúl Gustavo Aguirre fue el único director que se mantuvo desde el primero hasta el último número (un total de treinta), mientras que Jorge Enrique Mobili, Wolf Roitman, Nicolás Espiro y Edgar Bayley fueron sucediéndose como codirectores. Se trató de una revista exclusivamente dedicada al género poético.

⁷ Aldo Pellegrini (1903-1973) es conocido como uno de los mayores impulsores del surrealismo en el Río de la Plata; médico de profesión, fue poeta, crítico de arte y literario, y director de numerosas revistas literarias donde buscó difundir el surrealismo francés a lo largo del siglo XX en Argentina.

⁸ *Ciclo. Arte, literatura y pensamiento modernos* publicó dos números durante los años 1948 y 1949, con un “comité directivo” integrado por Aldo Pellegrini, Elías Piterabarg y Enrique Pichon-Rivière. El noventa y cinco por ciento de las páginas de *Ciclo* fueron dedicadas a textos críticos y documentos teóricos. Las traducciones de autores extranjeros —como André Breton, Max Bill, Piet Mondrian, Lázló Moholy-Nagy, también René Char, Jean Cassou, Sebastián Salazar Bondy, el italiano radicado en Buenos Aires Ernesto Nathan Rogers y Georges Bataille— se intercalaban con ensayos críticos de los integrantes de la revista, y algunas colaboraciones externas solicitadas para el espacio de reseñas, titulado «Notas y comentarios».

⁹ *A partir de cero. Revista de poesía y antipoesía* tuvo dos etapas, en 1952 y 1956. Durante la primera publicó dos números bajo la dirección de Enrique Molina; mientras que para la segunda etapa, la revista señalaba una “redacción”, integrada por Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Aldo Pellegrini

y *Letra y Línea*¹⁰), la llamada “segunda vanguardia”¹¹ en Argentina interrogó las relaciones entre imagen y representación, así como también pensó alternativas a cierta concepción del realismo asociada a la figuración o relato de la historia. Cuestionaron la metáfora y la comparación como formas poéticas de aproximación parcial al espesor de lo real. No obstante esa perspectiva compartida, estas publicaciones fueron asimismo heterogéneas en su modo de pensar la imagen. Aldo Pellegrini y Enrique Molina, en la revista *A partir de cero* (1952), propusieron una imagen que fuera la fusión completa de los opuestos, una imagen “en combustión” o “iluminadora” capaz de eliminar las parcialidades que la razón impone a un real que es continuo y no se deja asir. Las formulaciones expuestas en esa revista subyacen a sus intervenciones en *Ciclo* (1948) y *Letra y Línea* (1953-1954), donde veían la liberación del hombre a través del poder de la intuición –la entrega a “ninguna determinación preliminar” según Breton–¹² según las exaltaciones del automatismo surrealista al que suscribían Pellegrini, Molina y Carlos Latorre. Simultáneamente, el surgimiento del movimiento concreto-inventiva en Argentina produjo reflexiones estéticas que polemizaron con ese modo de pensar la imagen; desde la revista *Arturo* (1944) a *Inventiva Arte-Concreto* (1946) y los inicios de *poesía buenos aires* (1950), Edgar Bayley, Camilo Ardén Quin, Alfredo Hlito, Wolf Roitman y Raúl Gustavo Aguirre¹³ afirmaban que era necesario “liberar la inocencia y la fluidez poética a través de una sostenida inteligencia”¹⁴, y postulaban el uso de la razón, en tanto medio para emancipar al arte de las representaciones, las alegorías, las significaciones ocultas y simbolismos¹⁵. Los preceptos más radicales con respecto a una imagen fundada en el poder de la razón, que eliminara los restos de “ilusión” realista / figurativo se conformaron en el ala plástica del movimiento inventivista,

y Juan Antonio Vasco. *A partir de cero* es, de las revistas mencionadas, la única que mantiene una relación de reconocimiento con el surrealismo como movimiento estético. Entre los contenidos, se publicaron textos poéticos de los integrantes de la revista, y otros autores como Benjamin Péret, Giselle Prassinos, André Breton, Paul Eluard, Antonin Artaud, Leonora Carrington, Olga Orozco, Blanca Varela, Antonio Porchia, César Moro, y Georges Schehadém.

¹⁰ *Letra y Línea* se publicó en octubre de 1953 con el subtítulo “Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica”, y se extendió hasta julio de 1954, con cuatro números en formato tabloide, de dieciséis páginas cada uno. El director fue Aldo Pellegrini, con un “comité de redacción” conformado por Osvaldo Svanascini, Mario Trejo, Miguel Brascó, Carlos Latorre, Julio Llinás, Enrique Molina, Alberto Vasanos y Ernesto B. Rodríguez, al que se sumó Juan Antonio Vasco en el tercero, y Juan José Ceselli, Juan Esteban Fassio y Francisco Madariaga en el cuarto. Una de las características del comité consistió en la diversidad de trayectorias e intereses estéticos que articuló, ya que sus integrantes se identificaron con el surrealismo solo parcialmente.

¹¹ Esa expresión y periodización ha adquirido consenso entre distintos investigadores, ver al respecto: Cristóbal, A., «La metafísica en la poesía de los ‘50», en Korn, G. (coord.), *Historia social de la literatura argentina. El peronismo clásico (1945-1955)*, Buenos Aires, Paradiso, 2007; Espejo, M., «Los meandros surrealistas», en Manzoni, C. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina Tomo VII: Rupturas*, Buenos Aires, EMECÉ, 2009, pp.12-47; Freidemberg, D., «La poesía del cincuenta», en Zanetti, S. (dir.), *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Tomo 5, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, pp.553-573; Giordano, C., «Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina», *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, 125 (1983), pp.783-796; Del Gizzo, L., *Volver a la vanguardia. El inventivismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*, Buenos Aires, Ediciones en Danza; Madrid, Aluvión Editorial, 2017.

¹² Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2012, p.37. Traducción y notas: Aldo Pellegrini.

¹³ Ver sobre los miembros del movimiento poesía buenos aires y el inventivismo en Argentina, Del Gizzo, L., *Volver a la vanguardia. El inventivismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*, op. cit.

¹⁴ La referencia se corresponde con la presentación que hace la revista *poesía buenos aires* sobre el poeta Edgar Bayley en el número antológico dedicado a «Poetas de hoy» y no cuenta con una firma individual. «Poetas del espíritu nuevo I», *poesía buenos aires*, 13-14 (4), Buenos Aires, 1953 p.2

¹⁵ Ver Bayley, E., «La batalla por la inventiva: manifiesto», *Inventiva*, 2 (1), Buenos Aires, 1945, p.4. Ver también del mismo autor, «inventivismo», *poesía buenos aires*, 1 (1), Buenos Aires, 1953, p.4.

el que se definió como “concreto-invencción”. La revista *poesía buenos aires* tomó parte de esos intereses, y si bien buscó distanciarse del sesgo restringido que podía otorgarle la identificación con un “ismo” particular, su impronta estuvo marcada por las reflexiones de Edgar Bayley quien en el primer número de la revista publicó un texto donde buscaba definir la idea de “invencionismo”¹⁶.

En ambos casos, la imagen surrealista e invencionista buscó combatir un sentido establecido de “representación”, entendiendo por ello la “ilusión mimética”, a lo que Bayley oponía el hecho de que “nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera, exterior a ella”.¹⁷ En «El huevo filosófico», Aldo Pellegrini refutaba ese principio de acuerdo mimético como cuestionamiento a los escritores realistas: “admitir como real solo las apariencias sensibles equivale a reducir el mundo y limitar las posibilidades del hombre. [...] Al tratar de transformar esta realidad empírica, de mero aspecto efímero de lo real en una realidad en sí, lo único que se logra es un fenómeno espectral”¹⁸.

Como veremos a lo largo de este trabajo, la lucha contra la representación mimética se da por dos vías diferentes: el borramiento de las diferencias entre términos opuestos (vigilia / sueño, consciente / inconsciente, realidad / irrealdad) en el caso de la imagen surrealista o por la depuración de figuras que engañan la ilusión, la imagen blanca del invencionismo. La síntesis total, o la depuración indeterminada, se encontraron con un límite problemático en los modos de intervención crítica: el deseo de totalidad (depuración total o síntesis total) no podía sino producir un resto insuprimible, el de espectralidades indeseadas. Se trata, en parte, de lo que Alain Badiou pensó como la “pasión de lo real” que mueve la constante de depuración del semblante para que emerja lo real.¹⁹ La operación de la sospecha sobre la imagen nunca puede detenerse porque “nada puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual representará el papel de real”, en consecuencia “siempre es preciso *depurar* públicamente la correlación entre una categoría y su referente, lo cual significa depurar a ciertos sujetos entre aquellos que reivindican su pertenencia a la categoría en cuestión”²⁰.

Para pensar los límites con los que se encontraron los artistas y poetas que debatieron acerca del problema de la imagen, me interesa partir de la figura de “iluminación profana” que Walter Benjamin elaboró como formulación crítica cuando leyó los (entonces recientes) avatares del surrealismo en Europa a fines de la década del veinte. Esta figura da cuenta de una política imaginal, la que busca oponer la imagen-símbolo a la imagen-acción, y abre la pregunta acerca de cómo constituir una imagen corpórea, de acción, que destruya la dialéctica trascendental. Por otro lado, esa figura nos permite señalar cuáles son los componentes de la imagen surrealista que identifica Benjamin en relación con una “inspiración antropológica, materialista”, a partir de lo cual es posible establecer contrapuntos entre ese surrealismo y la apropiación local que hacen principalmente Aldo Pellegrini y Enrique Molina, así como también con la imagen del constructivismo devenido invencionismo poético que propone una revista como *poesía buenos aires*. De la imagen-símbolo, entendida como metáfora o comparación, a la imagen-acción, liberada de las cargas representacionales, el

¹⁶ Bayley, E., «invencionismo», *op. cit.*, p.4.

¹⁷ Bayley, E., texto sin título, *Arturo*, 1 (1), Buenos Aires, 1944, pp.9-10.

¹⁸ Pellegrini, A., «El huevo filosófico», *A partir de cero*, 2 (1), Buenos Aires, 1952, p.3.

¹⁹ Badiou, A., *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2011, 74. Traducción: Horacio Pons.

²⁰ *Ibidem*, p.75.

problema de la totalidad se presenta como una controversia que pasa inadvertida para poetas y artistas argentinos, en un signo común al problema de las vanguardias.²¹ Sin embargo, una de las claves de suspensión de ese problema –como respuesta a la fuerza totalizante que lo sustenta– lo podemos encontrar en un ensayo de Maurice Blanchot sobre René Char publicado en la revista *poesía buenos aires* en 1953, y en un breve manifiesto de Edgar Bayley sobre la fuerza de lo común. Las nociones de *distancia íntima*, *realidad increada* y *común impropio* se presentan como posibilidad de alojar, en la imagen, la indeterminación de lo abierto, que es también la posibilidad de una intervención política. Interesa pensar, a continuación, el trayecto de interrogantes a través los cuales los deseos de totalidad pueden ser suspendidos por un pensamiento de lo inacabado.

2. Iluminaciones

En «El surrealismo: la última instantánea de los intelectuales europeos», Walter Benjamin postuló un desacople entre “imagen” y “comparación” –“nunca se encuentran ambas tan drástica, tan irreconciliablemente separadas como en la política”²² afirmaba–, sustrayendo a la primera del conjunto de formas retóricas posibles. La diferencia radicaría en que mientras la imagen o “iluminación profana” interviene sobre lo sensible, la comparación solo deviene “iluminación simbólica” ya que se produce sobre la base de la representación. Como señaló Ana Porrúa, esta distinción es propia de las vanguardias, ya que “deja de hablarse de metáfora y se habla de imagen, otra configuración del lenguaje”, cuando “Breton, Soupault o Aragon conocen *Les chants de Maldoror* de Lautréamont, alrededor de 1917/1918”²³. Metáfora y comparación adquieren, en el ensayo de Walter Benjamin, un peso que si no es sinonímico, sí gravita sobre lo mismo que busca rechazarse, ya que el “mal canto a la primavera colmado de metáforas”²⁴ de los poetas social-demócratas se opone a la revuelta, al “camino del surrealismo, transitado por tejados, pararrayos, goteras, barandas, veletas, artesonados”²⁵.

Walter Benjamin lee a partir de los cruces entre la comparación y la “iluminación profana” del surrealismo una conquista de las vanguardias para pensar la política, y en ese sentido, esta última no se constituye como el parámetro de aquello que las poéticas deben acatar, sino como una forma de intervención cuyo vínculo con lo real tendría tanto para cuestionarse sobre el lenguaje y las imágenes como la literatura. Según Benjamin, el “tesoro imaginero” de los poetas de “la inteligencia burguesa bienpensante de izquierda” –cuya “función propositiva se asienta por entero en un sentido del deber no para con la revolución sino con la cultura tradicional”²⁶ son la

²¹ Badiou advirtió al respecto que para las vanguardias “era mejor sacrificar el arte que ceder en cuanto a lo real”, pues “[s]e trata siempre de ir más lejos en la erradicación de la semejanza, lo representativo, lo narrativo o lo natural. Digamos que una lógica antirrealista sitúa la fuerza del arte sea del lado del gesto expresivo y la subjetividad pura, sea del lado de la abstracción y las idealidades geométricas” (Badiou, A., *El siglo*, op. cit., p. 167).

²² Benjamin, W. «El surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos», *El surrealismo*, Madrid, Casimiro, 2014, p.52. Traducción de Paul Laidon.

²³ Porrúa, A., *Bello como la flor de cactus*, La Plata, Barba de Abejas, 2019, p.39.

²⁴ Benjamin, W. «El surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos», op. cit., p.51.

²⁵ *Ibidem*, p.35.

²⁶ *Ibidem*, p.45.

comparación, el “como si” y el optimismo; como contraparte es necesario entonces recurrir a la política materialista que se manifiesta en el tipo de imagen que inventaron los surrealistas, para eliminar la “metáfora moral”, “organizar el pesimismo”. Sigrid Weigel ha leído este ensayo sobre el surrealismo poniéndolo en relación con otras zonas de su obra donde aborda la distinción entre metáfora e imagen,²⁷ y afirma que el centro de la discusión pasa por la idea de que la memoria y la acción no se articulan por codificación como sugería Habermas, sino en imágenes.²⁸ A partir de esta observación es que me interesa detenerme en el concepto o figura de “iluminación profana”, ya que esta aloja el punto de encuentro entre imagen y acción, del que se desprenden otros aspectos largamente discutidos por las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Tomo entonces una cita extensa, muy conocida, pero igualmente difícil aún hoy:

En realidad, de lo que se trata es mucho menos de convertir al artista de procedencia burguesa en maestro del “arte proletario” como de conseguir que opere, aun a costa de su actividad artística, en las zonas importantes de ese ámbito de imágenes. [...] ahí cuando una acción genere una imagen y se encarne en ella, absorbiéndola y devorándola, ahí donde la cercanía se aleje de sí misma para verse mejor, podrá abrirse ese ámbito de imágenes que andamos buscando: un mundo de actualidad universal y total en el que ya no haya “apuesto noble”, es decir, un ámbito en el que el materialismo político y la criatura física comparten al hombre interior, la psique, al individuo (o lo que fuere) siguiendo una justicia dialéctica que nada deje intacto. Tras esa destrucción dialéctica, ese ámbito seguirá siendo un ámbito de imágenes, pero será más concreto, más corporal. Pues hemos de reconocer que el materialismo metafísico de un Vogt o un Bujarin no se traduce fácilmente en el materialismo antropológico reflejado en la experiencia de los surrealistas o, antes, en las de Hebel, Georg Büchner, Nietzsche o Rimbaud. Siempre queda un residuo. También lo colectivo es corpóreo.²⁹

La idea de que la acción debe generar una imagen y a su vez devorarla se vincula con la conclusión final del párrafo, donde la expresión “ámbito de imágenes” se define a partir de lo corporal y no de lo simbólico o la trascendencia. En este pasaje, Benjamin propone una lectura fuertemente política de la imagen en tanto es ella desgarrar las dicotomías y opera una transformación. En oposición a “Physique”³⁰, Benjamin utiliza “Physische Kreatur”, asociado a una corporeidad no sólo no coincidente con la identidad humana, sino caída de ella; la criatura o creatura está fuera de la cultura y de la lengua. Así diferencia entre “criatura” y hombre / psique / individuo; tensiona lo que el humanismo ha asimilado en su construcción suprimiendo el residuo de su dualismo entre cuerpo y alma. En ese “ámbito de imágenes” o “espacio de imágenes” no hay aposentos nobles, ya que el materialismo político y la creatura “no dejan nada intacto” en la noción de individuo que propone

²⁷ Lo pone en relación particularmente con el concepto de “historia”, ver: Weigel, S., *Body- and image-space: re-reading Walter Benjamin*, London and New York, Routledge, 2005, p.15. Traducción al inglés: Georgina Paul with Rachel, McNicholl and Jeremy Gaines.

²⁸ *Ibidem*, p.8.

²⁹ Benjamin, W., «El surrealismo», *op. cit.*, pp.52-53.

³⁰ Agradezco especialmente al Profesor Juan Ennis de la FaHCE-UNLP por la generosidad con la que me ayudó a indagar en este pasaje compartiendo sus conocimientos sobre el alemán, la filología y la filosofía benjaminiana. Ennis advirtió particularmente el espesor materialista de este pasaje, en relación con la noción de “creatura”, y la presencia de una palabra como “Leibraum” que alude al espacio de una manera más concreta que la de ámbito.

el humanismo. El verbo “desgarrar” o “partir”, “no dejar nada intacto que aparezca nos da la idea de la imagen como fuerza performática, como “intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas”³¹ (Didi-Huberman), que lejos de constituir un suplemento que acompaña o ilustra la reflexión, condensa tiempo y acción.

Para no convertir la imagen en un archivo de metáforas o retóricas, Benjamin emplea la figura de “iluminación profana” como el instante de la materialización de la imagen-espacio en un tiempo encarnado (Jetztzeit). Si bien las implicancias de figuras como “iluminación profana” y espacio de imágenes como espacio corporal tienen el fondo espeso del disparate surrealista³², de la mesa de montaje, los cuerpos lautreamonianos (“En mi nuca crece, como en un estercolero, un hongo enorme de pedúnculos umbelíferos”)³³ y las visiones de Rimbaud; la lucha por sortear las trampas de la representación es tal vez el horizonte compartido por todas las vanguardias del siglo XX, cuyas diferencias encontramos luego en las decisiones y énfasis sobre cuáles deben ser los procedimientos para alcanzar una imagen-acción y no una imagen-símbolo, entendiendo que en esos procedimientos se define el tipo de política del arte que cada movimiento propuso.

Ese conflicto puede ser releído a la luz de las discusiones que se dieron en el plano argentino, porteño más precisamente. La imagen como cuerpo –potencia cuestionadora de los límites entre lo orgánico y lo mecánico³⁴– está en el centro de la polémica oculta que mantuvieron las revistas vinculadas al surrealismo e invencionismo. La importancia a partir de la cual se revelan las tensiones señaladas al inicio de este trabajo radicaría en la centralidad que la noción de imagen, tanto surrealista como invencionista, le dio al problema de lo “real” como espesor incontaminado de las ilusiones figurativas o miméticas, aspecto relevante en relación con las discusiones contemporáneas sobre el realismo. En ese sentido, a pesar de las diferencias ya señaladas entre los procedimientos que caracterizaron a la imagen surrealista e invencionista, hubo puntos de contacto fundamentales: el rechazo a la representación y la búsqueda de una imagen total, sin restos del proceso creativo, lo que en ambos casos se tradujo, según criterios disímiles pero bajo un mismo horizonte político-estético, como imágenes sin restos espectrales. En los siguientes apartados analizamos esos puntos de contacto, y finalmente una instancia donde, según leemos en dos ensayos de Edgar Bayley y Maurice Blanchot publicados por las revistas locales, la ambigüedad constitutiva del arte nos permitiría leer un momento de interrupción de la totalidad, y por lo tanto recuperar una potencia política menos advertida en las manifestaciones programáticas del surrealismo e invencionismo en Argentina.

³¹ La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Ver al respecto, Didi-Huberman, G., *La supervivencia de la imagen*, Madrid, Abada, 2009.

³² Ver Antelo, R., *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Villa María, EDUVIM, 2015.

³³ Lautreamont, Conde de. *Obras completas: Los cantos de Maldoror, poesías, cartas*. Buenos Aires, Argonauta, 2014, pp. 86-7.

³⁴ Para Weigel, la noción de imagen en Benjamin instala de una huelga contra el tiempo, en tanto huelga a la oposición entre lo orgánico y lo mecánico, entre el ser humano y el dispositivo mecánico. Ver Weigel, S., *Body-and image-space: re-reading Walter Benjamin*, op. cit., p.15.

3. Síntesis y depuración: formas de lo total

El rechazo a la comparación y a la metáfora puede rastrearse en el *Primer Manifiesto Surrealista* de Breton, publicado en 1924:

[...] del acercamiento fortuito de dos términos ha brotado un fulgor particular, el *fulgor de la imagen*, a cuyo brillo somos infinitamente sensibles. El valor de la imagen depende de la belleza de la chispa obtenida, y por lo tanto es función de la diferencia de potencial entre los dos conductores. Cuando esta diferencia es mínima, como pasa en la comparación, la chispa no se produce.³⁵

Y alcanza a nociones como la de “elección objetiva” de René Char, apropiada por Edgar Bayley en *poesía buenos aires* para afirmar que el poeta no traduce imágenes en palabras (no compara ni hace metáforas), sino que las “inventa”³⁶. Se trata, como veremos, de un punto común entre la imagen surrealista e invencionista. La idea de “elección objetiva” es expandida por Maurice Blanchot en el número especial de *poesía buenos aires* dedicado al poeta de *Hojas de Hipnos*, en un ensayo que constituye la primera traducción local del autor, y en ese sentido nos permite pensar no solo la pertinencia de una lectura crítica sobre Char sino las implicancias de esa lectura en el entramado de discusiones locales en medio de las cuales este ensayo viene a dialogar. Blanchot planteaba que

las imágenes, en el poema, no son de ninguna manera una designación o una ilustración de las cosas y de los seres. No son tampoco la expresión de un recuerdo personal, de una asociación objetiva de elementos colocados juntos. Por ejemplo, viendo sobre unas tejas redondeles de luz semejantes a las aceleraciones de un plumaje, digo: “el sol, pavo real sobre el techo”; pero no se trata aquí sino de una metáfora, de un índice exterior, sumamente ajeno a los valores poéticos. [...]

La imagen, en el poema, no es la designación de una cosa, sino la manera en que se cumple la posesión de esa cosa o su destrucción [...]. La imagen es ante todo una imagen, puesto que es la ausencia de todo lo que ella nos da y nos hace alcanzar como la presencia de una ausencia. [...] En esta presencia nueva, la cosa pierde su individualidad de objeto cerrado por el uso, tiende a metamorfosearse en una cosa distinta y en todas las cosas, de manera que la imagen inicial está, ella también, llevada a cambiar y, arrastrada en el ciclo de las metamorfosis, deviene sin cesar un poder, más complejo y más fuerte, de transformar el mundo en un todo mediante la apropiación del deseo.³⁷

Nuevamente, el modo en que Blanchot expone el rechazo a la metáfora se vincula con la necesidad de pensar la imagen en términos de gesto o acción que se opone al símbolo (la imagen como designación o como *modo* en que se lleva a cabo un acto, el de posesión o destrucción de la cosa). Ahora bien, el rechazo de las vanguardias locales a la representación, y lo que en ello se aloja de gesto político, debería ser pensado a la luz de otra tensión, menos clara para las revistas. La que no puede abandonar sus aspiraciones de totalidad. En la imagen-metamorfosis de Blanchot, la

³⁵ Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, *Op Cit.*, p.57.

³⁶ Bayley, E., «Realidad interna y función de la poesía», *poesía buenos aires*, 6 (3), Buenos Aires, 1952, pp. 3-5 y 7(3), Buenos Aires, 1952, pp. 7-12.

³⁷ Blanchot, M., «René Char», *poesía buenos aires*, 11/12 (4), Buenos Aires, 1953, pp. 33-34.

“cosa” pierde su individualidad y adquiere el poder de transformar el mundo en “*un todo*”, mediante el deseo. Pero, como afirma Char en uno de los poemas recuperados por Blanchot para su lectura, “El poema es el amor realizado del deseo que sigue siendo deseo”, es decir, el todo nunca está cerrado, sino que aparece constituido por una falta que opera en el acto que mueve a la imagen. Esta tensión, entre el todo y su falta, entre la iluminación profana y aquello que destruye, se manifiesta permanentemente acechada por el fantasma de la depuración, en términos de Badiou, o de la fusión absoluta.

Aldo Pellegrini entendía que los sentidos y la ciencia aportaban datos parciales sobre la realidad en tanto solo captaban el “velo que oculta lo real”;³⁸ así, al lenguaje “rígido, inmóvil, [que] queda detrás de la realidad”, oponía el lenguaje móvil del surrealismo con el cual el surrealista persigue la “*realidad total, síntesis ilimitada de sujeto y objeto*”.³⁹ Para Pellegrini, el conocimiento es un infinito fluir que solo la poesía puede condensar: “la poesía lo da mediante la imagen que se produce y destruye a sí misma, dejándonos la luz del conocimiento. Solo cuando la imagen es combustión puede iluminar la realidad”⁴⁰.

Estos rasgos de una imagen modelada por el fluir, la combustión, la síntesis, pueden pensarse como radicalmente opuestos a la imagen invencionista que sólo se alcanzaría por el poder de la conciencia como instrumento, y no por la escritura automática, la intuición o el inconsciente surrealista. Bayley rechazaba el surrealismo en tanto este “coloca el poema en realidades que le son extrañas. No construye realidad. Se limita a describir el hecho surrealista”⁴¹. El poema invencionista, por el contrario, no buscaría “relacionar el poema con objetos determinados”, como en la “antigua estética”,⁴² sino “vivir el poema como acontecimiento de nuestra vida mental, y no como una re-presentación en la que somos meros espectadores”⁴³. No obstante esa diferencia insistentemente señalada por el grupo de los artistas-concreto invencionistas, y luego por quienes se identificaron con el invencionismo poético, la afirmación de Pellegrini sobre la ciencia y los sentidos como insuficientes para captar la “síntesis ilimitada de sujeto y objeto” se acercaba bastante al análisis de un artista concreto –marxista y materialista– como Alfredo Hlito:

La imagen percibida o representada no agota la realidad del objeto; no hace más que abstraer de él una de sus propiedades (la de ser percibido o representado), pero sin enseñarnos nada sobre la composición de su naturaleza y, menos aún, sobre la multiplicidad de sus relaciones.⁴⁴

¿Cuál es esa multiplicidad de relaciones? ¿Relaciones entre qué? Alfredo Hlito sugiere apenas que se trataría de la “actividad real”, “su proceso”, por lo cual la

³⁸ Pellegrini, A., «El huevo filosófico», *op. cit.*, p.3.

³⁹ *Ibidem*, p.3, las cursivas son nuestras.

⁴⁰ *Ibidem*, p.3.

⁴¹ Bayley, E., «Sobre invención poética», *Invención / Arte Concreto*, 1 (1), Buenos Aires, 1946, p.13.

⁴² *Ibidem*, p.13. El texto continuaba: “no queremos representar realidades ni surrealidades; no queremos publicar biografías ni autobiografías. La vivencia, en cualquiera de sus formas, tiene la recompensa en sí misma; el reemplazo de una vivencia por cualquier otro tipo de realidad es imposible, y los intentos para conseguirlo solo conducen al debilitamiento de la vivencia o, bien, a su completa anulación”, *Ibidem*, p.13.

⁴³ *Ibidem*, p.13.

⁴⁴ Hlito, A., «Representación e invención», *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, 2 (1), Buenos Aires, 1946, p.7.

representación solo puede alienar el objeto ya que no contiene *los* elementos, sino solo uno –la percepción–:

La representación no retorna de lo subjetivo a lo objetivo, como acontece en la actividad concreta, sino que duplica la subjetividad, y en el producto de la duplicación pretende ver el objeto.⁴⁵

Por este motivo, concluye Hlito: “El arte representativo entraña la alienación del hombre en tanto genérico (social)”, ya que “la alienación del objeto es la alienación del sujeto – por cuanto es la expresión artística de esa alienación”⁴⁶.

Tal como sugería Walter Benjamin, el rechazo a la metáfora y la comparación fue uno de los ejes de la búsqueda imaginal que llevaron a cabo los artistas y poetas argentinos de mediados de siglo; no obstante, la aspiración de una imagen total tuvo, entre sus efectos, la sustancialización de esas ideas, un dogmatismo que conjuró otras expectativas estéticas como la del júbilo sin signo. En «La imagen y el archivo: formas de contacto», Ana Porrúa vuelve a la imagen surrealista de la mesa de disección –donde se produce el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas– para analizar las operaciones de corte que los surrealistas franceses hacen del texto lautreamonsiano. Según Porrúa, “la imagen surrealista abandona el archivo que hizo posible el poema en prosa de Lautréamont”⁴⁷, ya que no toma lo orgánico que constituye “la arena de las metamorfosis”⁴⁸ en *Les Chants*, aunque mantiene de la lectura lautreamonsiana “la operación de desajuste [...]: el salto de una cosa a otra, que sigue haciendo pie en la diferencia, en la singularidad”⁴⁹. Porrúa repone entonces otro pasaje del *Manifiesto del surrealismo* que dialoga con el que citamos poco más arriba:

La imagen es una creación pura del espíritu.

No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos alejadas.

Cuanto más distantes y precisas sean las relaciones entre las dos realidades que se ponen en contacto, más intensa será la imagen, y tendrá más fuerza emotiva y realidad poética...⁵⁰

Lo singular es que Aldo Pellegrini, traductor de Breton y en particular de esos manifiestos –publicados por primera vez en Argentina en 1965, aunque traducidos sin éxito de edición treinta años atrás–, no reparara en la imagen por distancia, en el montaje, sino en la “fusión”, el momento de síntesis, como si la composición se borrara. Así como Breton corta “el contexto” de *Les Chants de Maldoror*, según señala Porrúa, y se queda con el desajuste, con la colección; Pellegrini ignora el montaje y privilegia la idea de “fusión”. La discusión sobre la imagen que proponen los surrealistas argentinos en la mayoría de sus ensayos⁵¹ se configura en ese intervalo

⁴⁵ *Ibidem*, p.7

⁴⁶ *Ibidem*, p.7

⁴⁷ Porrúa, A. «La imagen y el archivo: formas de contacto», 52^oF., 20 (11), Barcelona, 2019, p.153.

⁴⁸ *Ibidem*, p.155.

⁴⁹ *Ibidem*, p.153.

⁵⁰ Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p.38.

⁵¹ Especialmente Molina, E., «Vía libre», *A partir de cero*, 1(1), Buenos Aires, 1952; Molina, E., «Un golpe del sentido sobre el tambor», *A partir de cero* 2 (1), Buenos Aires, 1952; Pellegrini, A., «El poder la palabra», *A partir de cero* 1(1), Buenos Aires, 1952; Pellegrini, A., «El huevo filosófico», *A partir de cero*, 2(1), Buenos

entre la búsqueda de fusión o síntesis y lo que el instante permite aprehender. Si de *Les Chants* los surrealistas franceses se quedan con la máquina y el paraguas sobre la mesa de disección, Pellegrini escoge el “encuentro fortuito” como un fulgor, recorta esa imagen en relación con la síntesis y no con la disección. Así, una de las funciones de “la imagen que entra en combustión, la imagen iluminadora”⁵² es que “condensa la suma de los conocimientos posibles” y encuentra “el momento en que el lenguaje poético puede dar con esa síntesis”⁵³.

El invencionismo, por su parte, vacía la imagen, porque donde Benjamin ve un símbolo a destruir por los efectos de la “iluminación profana”, Maldonado, Bayley, Hlito, ven “los residuos que facilitan la aparición ficticia de cosas, que, aunque no se habían buscado representar, emergen por sí solas al ojo del espectador”⁵⁴. Así, la discusión entre las revistas se encuentra a su vez con dos límites: la cuestión de lo “humano” que permanece imperturbable en la mayoría de las conformaciones de la imagen, y la aspiración de alcanzar una imagen “total”. Breton exclamaba la “synthèse du poétique et du politique”; en continuidad con esa cita, Enrique Molina proponía la idea de síntesis como dirección hacia la cual el surrealismo se encaminaba: “día llegará en que las expresiones *movimiento continuo o movimiento celeste y MOVIMIENTO SURREALISTA* habrán de considerarse absolutamente sinónimas”⁵⁵ “Bajo la capa superficial del intelecto se encuentran en un punto único los dos conos opuestos del mundo interior y el mundo exterior”⁵⁶. A esto, y en la estela abierta por las vanguardias constructivistas, se le oponía otra imagen igualmente totalizante que es la depurativa del invencionismo, “Ni aun una supuesta belleza representativa podría justificar una traición al conocimiento”, como otra forma de no ceder a la vigilancia de la aparición de fantasmas o duplicaciones, como reclamaba Alfredo Hlito.

“El arte realista crea fantasmas de cosas” acusaba el Manifiesto Invencionista que se publica en el primer número de *Invención / Arte Concreto*⁵⁷. También la imagen en combustión de Aldo Pellegrini se propuso luchar contra los fantasmas del arte:

Los que solo pueden aprehender el mundo por lo datos de la percepción sin elaboración (la realidad nos transforma, nosotros transformamos la realidad), podrían designarse como realistas fantasmales. Los sentidos solo nos permiten captar un velo que no presenta sino que oculta lo real.

[...]

Los verdaderos realistas creen en la existencia de lazos más íntimos entre el hombre y el mundo que las meras apariencias sensoriales. Solo la presencia de tales lazos permite la

Aires, 1952; Molina, E., «Aimé Césaire», *Letra y Línea* 1 (1), Buenos Aires, 1953; Pellegrini, A., «Nuevos poemas de Oliverio Girondo», *Letra y Línea* 2 (1), Buenos Aires, 1953.

⁵² Pellegrini, A. «El huevo filosófico», *op. cit.*, p.3

⁵³ *Ibidem*, p.3. Asimismo, es imposible no ver, en la selección de Pellegrini, el peso del humanismo como horizonte de integralidad para la “liberación”, como si el montaje pusiera en riesgo la organicidad del cuerpo. Sobre el peso del humanismo y la centralidad del hombre en los debates literarios de mediados de siglo en Argentina, ver un tratamiento pormenorizado en Podlubne, J., «Un arte para el hombre. Compromiso intelectual en Contorno y Sur», *BADEBEC. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 8 (4), Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2015, pp. 487 – 511.

⁵⁴ Maldonado, T., «Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno», *Invención/ Arte Concreto*, 1 (1), Buenos Aires, 1946, p.5.

⁵⁵ Molina, E. «Línea de fuego. Presentación», *A partir de cero*, 1 (1), Buenos Aires, 1952, p. 4.

⁵⁶ Molina, E. «Un golpe del sentido sobre el tambor», *A partir de cero*, 2 (1), Buenos Aires, 1952, p.1.

⁵⁷ Editorial, «Manifiesto invencionista», *Invención / Arte Concreto*, 1 (1), Buenos Aires, 1946.

posibilidad de un conocimiento progresivo e infinito.

La presunta fotografía de la realidad que pretenden ofrecernos estos realistas ingenuos, es una fotografía espectral. Intentan obtener una instantánea de esa realidad cambiante para vendérsola como se vende un recuerdo de familia. Fotógrafos de fantasmas, sus documentos no tienen siquiera el valor de una referencia simbólica a lo real.⁵⁸

El vínculo entre imagen y conocimiento que proponía en la cita que comentamos más arriba tiene un doble matiz: por un lado da cuenta de cierta condición de fugacidad, que interrumpe la linealidad temporal, ya que se trata de una iluminación que no puede durar; y por otro lado, la “imagen que arde” o “imagen en combustión” opera como discriminadora entre los verdaderos realistas (el poeta surrealista) y los realistas fantasmales. El escritor realista que se basa en “datos de la percepción” es el que omite el velo que oculta lo real, por eso sus representaciones son fastasmáticas, porque trabajan con un velo como si fuera una materia pura; a diferencia de los “verdaderos realistas” que hacen del poema una realidad en sí, donde la síntesis y el fluir de los sentidos asume la forma de lo real que siempre huye. La pregunta que podríamos hacernos es si la representación *crea* los fantasmas o si acaso la *aparición ficticia de cosas* es una emergencia inevitable, un resto irreductible de todo proceso creativo. Ante ambas opciones advertimos que el fantasma es lo incalculado del proceso de depuración al cual los artistas concretos buscaron someter a la imagen⁵⁹. Si la materia es una maldición –“es que, como dijo Engels, el espíritu lleva la maldición de la materia”, reclamaba Hlito–, es en sí misma una forma de la excedencia, y no hay imagen que pueda retener las espectralidades que produce.

En el comienzo de *Fantasmas*, Daniel Link anota que con ese título busca nombrar el “modo en que lo real rebota sin cesar en superficies no siempre planas para producir lo deforme o lo informe”⁶⁰. Se trata de una imagen que “llega absolutamente, sin considerar las expectativas, un visitante más que un invitado”, y agrega:

Una forma misteriosa e inquietante de presencia política, hasta el punto que esta mantiene, en y a través de su llegada, un resto duro, un resto de lo que siempre ha estado ahí, más allá de la sujeción, más allá de la comprensión [...] un invisible *punctum* de materialidad ineluctable, intratable, siempre en el otro lado de la pertenencia, de cualquier pertenencia.⁶¹

El fantasma, glosa Link, es “el no-sujeto (y, por eso mismo, político)”⁶²; si la clase es un dispositivo de interpelación, el “fantasma es su resto”⁶³, como lo que estaba ya antes. Es decir que el fantasma no es ideológico. Lo espectral o ficticio como residuo involuntario de las obras ciñe una preocupación política, puesto que son los efectos de debilidad del conocimiento los que se ponen en juego cuando el fantasma

⁵⁸ Pellegrini, A., «El huevo filosófico», *op. cit.*, p.3.

⁵⁹ Lo insuprimible de esa fantasmagoría recurrente hace resonar toda una tradición de la iconofilia, posible de remontarse –según Alain Besançon– a la teoría de Platón y Aristóteles. La idea de que la imitación, y por tanto la representación, están lejos de lo verdadero es una idea convergente entre los concretos y los antiguos, aunque el horizonte de resolución sea otro. Besançon, A., *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*, Madrid, Siruela, 2003,54.

⁶⁰ Link, D., *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, p.10.

⁶¹ *Ibidem*, p.12.

⁶² *Ibidem*, p.12.

⁶³ *Ibidem*, p.12.

emerge. La imagen anti-representacional, tanto la surrealista como la invencionista, no pueden sino producir los espectros de aquello que quisieran desterrar: el espacio representativo, la ilusión idealista.

La política remite explícitamente en las publicaciones invencionistas al marxismo y su correlación en la Unión Soviética post-revolucionaria, según el deseo de generar las condiciones para una sociedad comunista en Argentina. Pero su resonancia inmediata son las políticas del primer peronismo. En ese sentido, tal vez resulte productivo pensar los cruces entre artistas concretos, peronismo y PCA, dados ya no solamente por sus encuentros o desencuentros explícitos, por los financiamientos o clausuras de las muestras, comunicados o expulsiones partidarias⁶⁴; sino por las irreductibles fantasmagorías que arroja toda imagen, toda materia, y que “emerge por sí sola al ojo del espectador”. ¿Es posible que el arte concreto sea el ojo por el cual mirar la relación entre técnica y progreso que proponía el peronismo?, ¿como si en las ficciones de las cosas emergiera, por ejemplo, la figuración del avión *I.Ae. 27 Pulqui* diseñado en 1946 y puesto en funcionamiento en agosto de 1947?, ¿puede ser el peronismo el no-pensamiento de una forma, como ha sugerido Rancière en *El inconsciente estético?*, ¿puede la figuración arrastrar consigo el *pathos* del *logos* científico-revolucionario que la Asociación Arte Concreto Invención intentó instalar con esfuerzos de distinción y depuración? Tanto el peronismo como el arte concreto pensaron que su lugar era “la plaza pública” (Bayley en «Introducción al arte concreto», y Maldonado en «Sobre Humanismo»). El fantasma del realismo –imposible de detener frente a cualquier obra– se presenta como un vínculo no-ideológico, afectivo, un horror a la realización (como ser ceñido *a*, como cristalización, comunidad organizada). Pero a su vez, es un horror al exceso, al gasto. Aparece entonces otra dimensión del arte político donde se trata de lo incalculado como una presencia-otra. Si lo anacrónico del arte consiste, muchas veces, en exceder el régimen de verdad de una época, su reverso posible también se encuentra en una contemporaneidad tal que, queriendo escapar al signo, a la “comunidad organizada” propuesta en la doctrina, produce las espectralidades de su tiempo. La contemporaneidad del arte concreto-invención es tocada por lo desconocido (monstruoso, in-nombrable), el visitante que llega sin considerar las expectativas –ni los programas, ni las diferencias manifiestas–: el realismo como forma de una imagen figurativa.

Donde Benjamin veía “descarga revolucionaria”,⁶⁵ la acción de los concretos e invencionistas persigue ese “residuo”⁶⁶ que siempre queda, para suprimirlo, hacer de la imagen no una diferencia mínima, sino depuración absoluta. En la imagen surrealista, la aspiración de totalidad está dada por la síntesis. En «El surrealismo: la última instantánea de los intelectuales europeos», Benjamin advirtió los peligros de la síntesis como ausencia de “resquicios” y por tanto amenaza de totalidad sobre el lenguaje:

⁶⁴ Ver sobre esto, Lucena, D., *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años '40*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

⁶⁵ “Solo cuando cuerpo e imagen se hayan interpenetrado tan hondamente que toda tensión revolucionaria se vuelva enervación del cuerpo colectivo y todas las enervaciones del cuerpo colectivo se vuelvan descarga revolucionaria, se habrá superado la realidad tal como lo exige el *Manifiesto comunista*” (Benjamin, W., «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea», *El surrealismo, op. cit.*, 2014, p.54).

⁶⁶ *Ibidem*, p. 53.

cuando irrumpió sobre sus fundadores como una ola cargada de sueños [...] hacía suyo cuanto tocaba. El lenguaje parecía serlo solo si sonido e imagen, imagen y sonido se interpelaban con tal automática y feliz exactitud que no dejaban resquicio alguno por donde insertar la ficha del “sentido”. Imagen y lenguaje se imponían. [...] El lenguaje tiene la precedencia.⁶⁷

Ahora bien, como anticipamos al inicio de este apartado, ese “todo” de la imagen de vanguardia, ya sea la surrealista o invencionista, puede ser interrumpido, tensionado o suspendido por su propia falta. Advertir la fuerza de esa falta es una de las posibilidades mediante la cual hacer de la vanguardia una experiencia de lo común-abierto. Es en el mismo ensayo de Maurice Blanchot sobre René Char publicado en *poesía buenos aires*, donde encontramos una respuesta a esa aspiración de totalidad. Y será asimismo Edgar Bayley quien imagine una política de lo común como diferencia.

4. Del espectro a la realidad increada: o utopías de la diferencia

En *La part du feu*, publicado en plena cruzada anti-vanguardista propuesta por el existencialismo sartreano, Blanchot haría una observación similar a la señalada por Benjamin, en torno a esa feliz exactitud entre imagen y sonido que el surrealismo perseguía como anterioridad del lenguaje, en tanto este sería ya una codificación arbitraria, representativa y parcial de la realidad. Si el surrealismo era una “máquina de guerra contra la reflexión y el lenguaje”⁶⁸ y por lo tanto permitiría correr el centro de la noción de compromiso hacia otra, más potente, la de *distancia íntima* de la literatura respecto de aquello que toca; Blanchot señalaba también un peligro de esa “máquina”: que la escritura automática se convirtiera en un nuevo sujeto, afirmada en ser ella la realidad anterior al discurso:

El surrealismo estuvo obsesionado por esta idea: hay y debe haber en la constitución del hombre un momento en que [...] el lenguaje no sea discurso, sino la realidad misma, sin no obstante dejar de ser la realidad propia del lenguaje, donde por fin el hombre toque lo absoluto.⁶⁹

Frente a esa obsesión, Blanchot pensó la escritura automática como relación de distancia entre lo no dado y lo existente, entre la inconclusión y la totalidad (sólo hay *instantes privilegiados* en los cuales la escritura es capaz de captar una totalidad como condición de su incumplimiento). Al deseo identitario de supresión de cualquier “residuo”⁷⁰, o el deseo de la literatura por llegar a la presencia anterior ubicada inalcanzablemente detrás del lenguaje, Blanchot lo reconfigura desde una negatividad: la distancia por contacto. No habría, entonces, lenguaje como discurso y lenguaje

⁶⁷ *Ibidem*, p.33.

⁶⁸ Blanchot, M., *La parte de fuego*, España, Arena Libros, 2007, p.84. Traducción: Isidro Herrera.

⁶⁹ *Ibidem*, p.84.

⁷⁰ Esto puede pensarse también desde lo que Jacques Rancière formuló como “este malentendido conflictivo en torno a la literatura no es otra cosa que la literatura misma en tanto régimen determinado del arte de escribir. La supresión de la distancia entre las palabras y las cosas es el sueño constitutivo a cuya sombra se despliega el recorrido interminable del intervalo que las separa”, Rancière, J., *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2011, p.217.

como *realidad misma*, sino momentos, “instantes privilegiados” de totalidades inacabadas, y como tales, fragmentos que nos disponen hacia la inaccesibilidad de lo inmediato. El hombre nunca toca lo absoluto sino la desaparición de su aparición. Así, la identificación entre lenguaje y realidad por fuera de lo discursivo, como pretende el surrealismo en la escritura automática, consistiría en una identidad que se manifiesta solo cada vez que, intentando manifestarse, fracasa.

El pensamiento de una *distancia íntima* o *totalidad inacabada* es desplegado por Blanchot en el mencionado ensayo sobre René Char, que *poesía buenos aires* tradujo para el número especial dedicado al poeta, donde propuso la noción de “realidad increada” a partir de la de “elección objetiva”:

Quando Char escribe en «Partición formal» (*Solos permanecen*): “La imaginación consiste en expulsar de la realidad varias personas incompletas para, sometiendo a contribución las potencias mágicas y subversivas del deseo, obtener su retorno bajo la forma de una presencia enteramente satisfactoria. Es, entonces, la inextinguible realidad increada”, bien se ve cómo la imaginación poética se aleja de la realidad para sumarle ese mismo movimiento de alejarse, para llevar al interior de aquello que es, aquello que no es como en su comienzo, la ausencia que vuelve deseable la presencia, lo irreal que permite al poeta pensar lo real, tener de él un “conocimiento productivo. La imaginación poética no se vincula con las cosas y con las personas tales como ellas son dadas, sino con su falta, con lo que en ellas hay de diferente, con la ignorancia que las vuelve infinitas. (“Un ser a quien se ignora es un ser infinito”). [...] Pero cambiada en deseo, la imaginación, en esa ausencia que ha suscitado, reconoce, no la ausencia de nada, sino la ausencia de algo, el movimiento hacia algo cuya realización exige y cuyo “retorno” obtiene sin renunciar al distanciamiento que permite ese retorno. [...] Tal es la paradoja suprema del poema, si le ocurre ser el “amor realizado por el deseo que ha seguido siendo deseo”.⁷¹

La realidad increada es, entonces, una forma de alejarse para sumarle ese movimiento de lejanía; un suplemento, un excedente que no estaba y que por lo tanto no puede ni fundirse (como pretendía la síntesis surrealista), ni depurarse (como pretendían los artistas concretos). Esta inestabilidad del problema es constitutiva de la imagen según la experimentaron las vanguardias argentinas a mediados de siglo XX. Blanchot también insistió, en ese mismo ensayo, en la idea de que “una imagen es una imagen”, y no una representación o figuración de la cosa. Ahora bien, esa instancia que asume la insuprimible distancia entre las palabras y las cosas se articula sobre la falta y el movimiento; en ese sentido, la crítica a la búsqueda de una anterioridad de la lengua y a la oposición dialéctica suspende la persecución de los restos figurativos en la imagen. Así, es posible pensar la imagen en la vanguardia no solo en su dimensión depuracionista, sino también abierta y superpuesta. Fue Edgar Bayley quien pensó, entre 1946 y 1953, el espesor de lo común en relación con la imagen, y nos permite imaginar el modo en que la imagen-acción que pedía Benjamin para terminar con la metáfora al mal canto de la primavera, desarmaría los límites del individuo y expondría lo incompleto de la imagen. En «La batalla por la invención»,⁷² Bayley nos deja un hilo por donde seguir la exploración de lo indeterminado-político en la imagen, modos alternativos de convivir con las espectralidades del arte que las

⁷¹ Blanchot, M., «René Char», *op. cit.*, p.34

⁷² Bayley, E., «La batalla por la invención», *op. cit.*

imágenes de aspiración total buscaban conjurar. La relevancia del texto radica en la capacidad para anudar dos dimensiones pocas veces puestas en contacto por sus contemporáneos: la no-figuración de la imagen y el cuestionamiento del sujeto como individuo, ilusión que denominó “mística del individuo”⁷³. Así, Bayley expuso la necesidad de reemplazar la subjetividad de la diferencia por una experiencia de lo común, lo in-distinto en favor de lo colectivo, para lo cual era inminente elaborar una nueva crítica de arte, basada en valores formales y no en el criterio del gusto. El texto, que se presenta como manifiesto, comienza diciendo:

Todas las reacciones mentales del individualista están presididas por la necesidad de mantener, ante el grupo al que pertenece, esa diferencia sin la cual no puede concebir su vida. Ser diferente es así lo más valioso. Lo contrario, la confusión con los demás, equivale a la propia anulación.⁷⁴

La refutación de esta perspectiva habilita a impugnar las posiciones críticas que pretenden la “expresión” o “representación” como funciones de la obra de arte, porque el argumento que elabora Bayley establece el punto de encuentro entre la potencialidad política de una obra de arte que no signifique nada y el borramiento de la subjetividad como ejercicio de una diferencia (que además viene *dada por la clase*): el arte de invención, sin remisiones a los códigos del gusto y la crítica, es posible como arte común por medio de una concepción vitalista del arte según la cual la vivencia es irreductible a la significación:

Los actos vitales como las obras de arte no pueden ser reemplazadas por ningún signo, pero el individualista, acostumbrado a actuar y sentir en función de la opinión ajena, acostumbrado a descubrir y establecer relaciones de cosa a significación en todo lo que lo rodea, incluso en su propia conducta, exige que la obra de arte constituya un signo. Es por ello que todo el gran Arte Representativo ha estado fundado en la Mística del Individuo. Pero ese arte y esa mística, que han tenido su apogeo, llegan ahora a su fin. Los valores de comunicación substituyen a valores de diferencia, y la INVENCIÓN CONCRETA al Arte Figurativo. (La cursiva es nuestra).⁷⁵

Derribar la mística del individuo y con ella la acumulación de diferencias es el modo en que se constituye un *común impropio*, no por ello homogéneo, donde se despliega el potencial creativo más allá del gusto y la crítica. En 1952, en el mencionado ensayo “invencionismo”, Bayley expuso que el poder de la nueva poesía radicaba tanto en la condición vanguardista de desautomatizar a las palabras de su desgaste y naturalización habitual, como en la posibilidad de volver común lo subjetivo. Allí, configuró una noción de “tono” como el momento en que “una experiencia individualísima de la palabra”⁷⁶ devenía común, des-individualizada, sin por ese motivo aplanarse en el significado convencional. El énfasis en la dimensión “común” de la lengua y la imagen suspende el despliegue depuracionista en tanto contempla la singularidad de lo impropio, lo que excede y falta al individuo. En ese terreno volvemos a la “iluminación profana” que no deja nada intacto en el hombre interior, individuo o psique, como imaginó Benjamin, haciendo del ámbito

⁷³ *Ibidem*, p.3.

⁷⁴ *Ibidem*, p.2.

⁷⁵ *Ibidem*, p.3.

⁷⁶ Bayley, E., «invencionismo», *op. cit.*, p.4.

de imágenes un espacio más concreto y corporal. Así, la noción de “imagen” que persiguieron las vanguardias surrealistas e invencionistas en Argentina, en la búsqueda de una síntesis o depuración total, sin rastros de espectralidades ni fantasmagorías depuracionistas, puede encontrar, en su propio trayecto, desde una perspectiva como la de Blanchot en *poesía buenos aires* y Bayley en *Invencción-Arte Concreto*, el punto de fuga hacia una totalidad inacabada como utopía de la diferencia mínima.

5. Referencias bibliográficas

- Antelo, R., *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Villa María, EDUVIM, 2015.
- Badiou, A., *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2011. Traducción: Horacio Pons.
- Blanchot, M., «René Char», *poesía buenos aires*, 11/12 (4), Buenos Aires, 1953, pp. 33-34.
- Blanchot, M., *La parte de fuego*, España, Arena Libros, 2007, p.84. Traducción: Isidro Herrera.
- Benjamin, W. «El surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos», *El surrealismo*, Madrid, Casimiro, 2014. Traducción de Paul Laidon.
- Breton, A., *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta, 2012. Traducción y notas: Aldo Pellegrini.
- Bayley, E., «La batalla por la invención: manifiesto», *Invencción*, 2 (1), Buenos Aires, 1945.
- Bayley, E. «Invencionismo», *poesía buenos aires*, 1 (1), Buenos Aires, 1953, p.4
- Bayley, E., texto sin título, *Arturo*, 1 (1), Buenos Aires, 1944, pp.9-10.
- Bayley, E., «Realidad interna y función de la poesía», *poesía buenos aires*, 6 (3), Buenos Aires, 1952, pp. 3-5 y 7(3), Buenos Aires, 1952, pp. 7-12.
- Bayley, E., «Sobre invención poética», *Invencción / Arte Concreto*, 1 (1), Buenos Aires, 1946, p.13.
- Besançon, A., *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*, Madrid, Siruela, 2003,54.
- Del Gizzo, L., *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*, Buenos Aires, Ediciones en Danza; Madrid, Aluvión Editorial, 2017.
- Hlito, A., «Representación e invención», *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invencción*, 2 (1), Buenos Aires, 1946, p.7.
- Lautreamont, Conde de. *Obras completas: Los cantos de Maldoror; poesías, cartas*. Buenos Aires, Argonauta, 2014.
- Link, D., *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- Maldonado, T., «Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno», *Invencción/ Arte Concreto*, 1 (1), Buenos Aires, 1946, p.5.
- Molina, E. «Línea de fuego. Presentación», *A partir de cero*, 1 (1), Buenos Aires, 1952, p. 4.
- Molina, E. «Un golpe del sentido sobre el tambor», *A partir de cero*, 2 (1), Buenos Aires, 1952, p.1
- Pellegrini, A., «El huevo filosófico», *A partir de cero*, 2 (1), Buenos Aires, 1952, p.3.
- Porrúa, A., *Bello como la flor de cactus*, La Plata, Barba de Abejas, 2019.
- Porrúa, A. «La imagen y el archivo: formas de contacto», *52°F.*, 20 (11), Barcelona, 2019, p.153.
- Weigel, S., *Body- and image-space: re-reading Walter Benjamin*, London and New York, Routledge, 2005. Traducción al inglés: Georgina Paul with Rachel, McNicholl and Jeremy Gaines.