

# La imagen en combustión: el proyecto crítico de la revista *A partir de Cero*, 1952-1956

Verónica Stedile Luna

## **Las revistas de los años 50: transformaciones críticas y conflictos culturales**

Como parte de un estudio más amplio acerca del tipo de intervenciones específicas que efectuaron un conjunto de revistas de vanguardia<sup>1</sup> en el proceso de transformaciones críticas a mediados de siglo XX en Argentina, es posible recortar un objeto particular: las escrituras críticas en revistas vinculadas al surrealismo e invencionismo artístico y literario entre 1948 y 1956, más específicamente las revistas *Ciclo* (1948), *A partir de cero* (1952, 1956), *poesía buenos aires* (1950-1960) y *Letra y Línea* (1953-1954). El objetivo de este trabajo es explorar particularmente el proyecto crítico de la revista argentina *A partir de cero* – vinculada al surrealismo estético –, según un entramado donde leemos 1) algunas particularidades respecto al proceso de “modernización crítica” en el que se inserta la publicación; 2) una serie de conflictos culturales por los que estuvo atravesada; y por último nos detenemos en 3) una noción específica, la de “imagen en combustión” como figura crítica singular, a través de la cual es posible revisar los puntos 1) y 2).

El conjunto de revistas antes mencionadas intervino en los debates artístico-literarios de los años 40 y 50 a partir de una serie de interrogantes sobre la contemporaneidad, con los cuales pretendían desestabilizar tal noción y proponer perspectivas críticas que articularan las lecturas, valores e intereses propios de las vanguardias de principio de siglo (según la recuperación de autores como André Breton, Tristan Tzara, Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Vicente Huidobro, César

---

<sup>1</sup> Tomamos la dimensión “relacional” de la idea de vanguardia, según la definición de Gonzalo Aguilar, quien afirma que “Los movimientos de vanguardia [históricos] instalaron un modo de intervención que ha sido reanudado en períodos posteriores por otros grupos de artistas que asumieron tareas de renovación y ruptura” (234). Esta perspectiva es relevante porque da cuenta de que el término sirvió para “articular y designar posiciones” en interacción con un contexto determinado. Asimismo, consideramos la perspectiva de Luciana del Gizzo, según la cual cada irrupción vanguardista debe evaluarse en el marco de las condiciones históricas de su emergencia, es decir en relación a qué proyectos se opone y cuál es el estado del arte en que se produce, y no por el cumplimiento de una serie de prescripciones acerca de lo que una vanguardia debería ser.

Vallejo), las discusiones estético-políticas de la segunda postguerra (para lo cual tradujeron a otro grupo de autores entre los que se encontraban René Char, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jean Cassou, Henry Miller, Henri Michaux, Aimé Césaire) con las hipótesis y problemas de la cultura argentina en su propio tiempo (si acaso era posible un nuevo realismo, el lugar de Roberto Arlt en la literatura local, la presencia de Borges y la revista *Sur*, el rechazo a las estéticas de la década anterior). De este modo, las revistas citadas cuestionaron aquellas perspectivas que veían en la idea de vanguardia un fenómeno del pasado que debía dejarse atrás para pensar seriamente en el compromiso del escritor con la historia; la principal vía de ese cuestionamiento se fundamentó en un modo de leer la relación entre obra artística y sociedad como desajuste no reductible de manera lineal a explicaciones históricas, económicas o políticas. Asimismo, *Ciclo, poesía buenos aires, A partir de cero*, y *Letra y Línea* discutieron que pudiera hacerse una lectura en términos cronológicos de aquello que se consideraba “nuevo” o “contemporáneo”.<sup>2</sup> Por otra parte, sus intervenciones no estuvieron orientadas hacia el estudio de personalidades literarias —a diferencia de *Contorno*, *Sur* o *Buenos Aires Literaria*— sino al armado de selecciones autorales; este aspecto es correlativo al hecho de que ninguno de los integrantes de las revistas del corpus se constituyera a sí mismo en torno a la figura del crítico.

El proceso de transformaciones críticas de mediado de siglo XX fue caracterizado como “modernización”<sup>3</sup> según tres énfasis

---

<sup>2</sup> El matiz que adquiere esta noción dialoga con el que ha propuesto Giorgio Agamben en la famosa conferencia “¿Qué es lo contemporáneo?”. Cuando las publicaciones se refieren a la “contemporaneidad” sin duda aluden por un lado a la dimensión cronológica, al anclaje en un tiempo delimitado por acontecimientos histórico-políticos precisos: el fin de la II Guerra Mundial, la irrupción del peronismo, el recrudescimiento de las políticas estéticas del Partido Comunista, la consolidación del pensamiento sartreano en los grandes centros de debate cultural e intelectual. Pero es justamente porque las revistas mencionadas ponen en cuestión que el presente se limite al horizonte demarcado por ese tipo de acontecimientos, que el matiz anacrónico tiene lugar: porque instala una dimensión abierta, no clausurada, tanto del pasado inmediato, donde encontramos la genealogía estética de las vanguardias históricas, como de lo menos audible del presente que se manifiesta en una serie episodios culturales no dominantes, por ejemplo, los diálogos entre estéticas de vanguardia y peronismo, que se habían cristalizado en tanto oposiciones irreconciliables, o bien la presencia de Georges Bataille y Maurice Blanchot en tanto interlocutores desapercibidos en Argentina de la polémica con Jean Paul Sartre. En muchas oportunidades las revistas hacen una distinción entre ser “actual” o “coincidir cronológicamente con el tiempo” y ser contemporáneo.

<sup>3</sup> La idea de que la crítica literaria, en Argentina, atravesó a mediados del siglo XX un proceso que podía ser nombrado de esa manera, y que habría comenzado con la revista *Contorno* (1953-1959), es una hipótesis historiográfica que podemos rastrear, con distintos énfasis, desde la edición del quinto tomo de la *Historia de la literatura argentina* de Centro Editor de América Latina (1982), donde se incluyeron los capítulos “La

reconocibles. El primero de ellos consistió en identificar lo moderno con un efecto de “irrupción” (Cella 7) o “punto de viraje” (Avaro y Capdevilla 38) según el cual habría una transformación notable entre un antes y un después, en cuyo “sitio inaugural” se encontraba la revista *Contorno*.<sup>4</sup> Para Avaro y Capdevilla, la ruptura se materializaba en “nuevos paradigmas”, como el materialismo histórico hegeliano y el existencialismo (12), que se oponían a la filología tradicional y la “estilística expresiva e idealista”. La lectura de Cella también se refirió a esos nuevos paradigmas, como forma de caracterizar un momento en el cual la crítica literaria se apropió de sistemas teóricos —especialmente el marxismo, el existencialismo sartreano, el psicoanálisis y el estructuralismo— cuyas discursividades produjeron una “eclosión” en las escrituras locales (Cella 52); en ese impacto que denomina “irrupción”, *Contorno* sería el “punto de viraje” (Avaro y Capdevilla 38). De esta perspectiva se desprende el segundo énfasis, que vincula estrechamente la modernización de la crítica con las apropiaciones de la teoría en términos de “discurso” como forma de instalar un tipo de legibilidad reconocible. Tal es la noción propuesta por Nacher para una historia de los usos de la teoría en español, que comenzaría en Argentina con la revista *Contorno*, debido a que sus escrituras habrían renovado la crítica literaria en un “doble registro político y epistemológico” (113), según una apropiación de la teoría literaria francesa.<sup>5</sup> Estos dos énfasis, que señalan una singularidad extrema en la emergencia de la revista de los jóvenes “parricidas”, como los llamaría Rodríguez Monegal en 1956, intervienen sin duda en la consolidación de lo que Jorge Panesi denominó “comienzo mítico” de la crítica literaria argentina (32 y 120). Por último, el tercer énfasis es el que señala una centralidad de la política como modo de leer la literatura y hacer de la crítica un tipo de intervención pública que alcanzara otros niveles de debate: el “abandono de una postura arquetipista” (Cella 34), “abocarse al examen inmediato de

---

modernización de la crítica: la revista *Contorno*”, por Mangone y Waryley, y “La crítica literaria contemporánea”, por Nicolás Rosa, hasta un reciente dossier titulado *Historia y usos hispánicos de la teoría* (Nacher 2015).

<sup>4</sup> Para un análisis de la revista *Contorno* en relación a esta perspectiva y sus características, cfr.: Croce, Rosa, Terán, Cella, Mangone, Avaro y Capdevilla.

<sup>5</sup> Uno de los aspectos singulares de la periodización de Nacher es que establece el puente entre Argentina y Francia a través del año 1953, citando la publicación de *Le degré zéro de l'écriture* de Barthes, y la aparición de *Contorno*, mientras que es la revista *Letra y Línea*, también de 1953, el lugar donde Barthes aparece mencionado por primera vez cuando Svanascini informa la salida de *Les lettres nouvelles* (1953), y consigna su sumario. Si bien la reseña de Barthes, que apenas se menciona como un título más entre otros de los artículos de la revista de Nadeau, es sobre una pieza teatral, y no sobre *Le degré*, es significativo que parezca más plausible su vinculación con *Contorno*, aun cuando nada indique una conexión, que con cualquier otra revista donde un detalle contingente e insignificante lo pone de relieve.

la realidad circundante” (Lafleur, Provenzano, Alonso 243), “el compromiso intelectual” (Croce 26, Teran), la lectura de las relaciones de dominación a lo largo de la historia argentina en el desarrollo de la novelística nacional (Rosa), fueron las conceptualizaciones que con mayor frecuencia definieron los alcances de la “política” en *Contorno* como elementos modernos respecto a las perspectivas anteriores, y por tanto disruptivos.

Estos énfasis configuraron un conjunto de rasgos a partir de los cuales no es posible leer ajustadamente otros modos de intervención crítica, como el que produjeron las revistas vinculadas a las vanguardias estéticas de mediados de siglo. Así, el objeto “escrituras críticas en revistas invencionistas y surrealistas” no ha sido abordado como tal por las investigaciones más significativas en relación con la historia de la crítica literaria argentina (Rosa “La crítica literaria”, *La letra argentina*; Cella, Panesi, Croce, Podlubne; Nacher) ya que las revistas artístico-literarias de vanguardia (en función de sus adscripciones a un movimiento estético determinado) y las revistas cuya intervención en las discusiones políticas de la época fue más explícita y contundente (*Contorno*, *Las ciento y una*, *Centro*, *Ciudad*, *Imago Mundi*) se han estudiado como procesos separados. Es decir, por un lado las poéticas –entendidas estrictamente como conjunto de poesías y textos programáticos– y por otro la crítica –entendida como discursividades de anclaje histórico, especialmente dispuesta en clave nacional.

Para dar cuenta de la particularidad de este objeto es necesario reponer los conflictos culturales en los años 50 que formaron parte de un horizonte común de debates, y que por lo tanto ponen en evidencia que hubo un proceso de transformaciones críticas atravesado por matices y clivajes variados. Asimismo es importante dar cuenta de la particularidad con que intervinieron las revistas mencionadas. Revistas en principio tan distantes como *Contorno* y *poesía buenos aires* se aproximaron a la reflexión de su propio tiempo con las figuras de la soledad y el desierto.<sup>6</sup> Entre los debates comunes, la discusión sobre el

---

<sup>6</sup> Desde los inicios de *poesía buenos aires* en 1950, Raúl Gustavo Aguirre mantuvo una correspondencia frecuente con el poeta René Char. Entre comentarios de libros, solicitudes de poemas para traducir, reflexiones sobre la poesía y referencias a la vida artística e intelectual en París y Buenos Aires, Aguirre anotaba que “en un país ahogado” requería de su compañía para atravesar la soledad (Aguirre y Char 33), y calificaba a los poemas de Char como “alimentos felices” (34), “tan difíciles de conseguir aquí” (37). En consonancia con el énfasis que las ideas de un “país ahogado” o “tiempo agobiado” hicieron en la experiencia de soledad, la publicación de la revista *Contorno* (1953-1959) dispuso los elementos necesarios para configurar una ficción del desierto. El famoso editorial titulado “El martinfierrismo, su tiempo y el nuestro” (Sebrelí 1), se desplazaba casi treinta años hacia el pasado para encontrar un interlocutor válido con quien ajustar cuentas, y por consecuencia construía el presente

realismo y los alcances de la idea de “comunicación” fueron centrales.

En esa caracterización de los conflictos culturales en los años 50 es posible leer la revista *A partir de cero*, particularmente la elaboración de lo que advertimos como una figura crítica en la noción “imagen que arde”<sup>7</sup> o “imagen en combustión” –“Solo cuando la imagen es combustión puede iluminar la realidad” (“El huevo filosófico” 3) –,<sup>8</sup> elaborada por Aldo Pellegrini y rastreable a lo largo de los tres números – aunque aquí sólo me detendré en los dos primeros. Con esta noción o figura, la revista *A partir de cero* propuso discusiones críticas sobre la literatura contemporánea, articulando tanto la idea de un tiempo desbordado como una lectura de lo intermitente o refractario a las referencialidades políticas e históricas. Desde una “imagen como combustión” se cuestionó la noción de realismo social, y se reconfiguró el alcance de aquello que se entiende por “comunicación”. Ambos aspectos cuestionaron la idea de la poesía como documento de cultura y los presupuestos según los cuales la buena poesía descansaría en las formas retóricas. En este trabajo me concentraré especialmente en los ensayos de Aldo Pellegrini, “El huevo filosófico” y “El poder de la

---

como un tiempo arrasado. En esa lectura, los años 50 se prefiguraron como los años viejos de “una generación que vive el día después del coito, el triste amanecer cuando la alegría se ha vuelto tedio, la borrachera fatiga y todos sienten náuseas, pesadez de cabeza y un sabor amargo en la boca”, “jóvenes envejecidos antes de madurar”, generación “desnuda como un desierto” (Sebreli 2). Las metáforas del desierto, el ahogo y la soledad como formas de conceptualizar una relación con el tiempo dan cuenta de un espacio común compartido por revistas de procedencia e intereses diversos, hasta ahora consideradas en el cauce de procesos en apariencia separados, como pueden ser *Contorno* y *pba*.

<sup>7</sup> Estas consideraciones acerca de la poesía como incandescencia, combustión, fugacidad, deberían ser puestas en contacto con la lectura de *Los cantos de Maldoror* y sus fuegos fluorescentes, a quien rescatan tanto Aldo Pellegrini como Enrique Molina, y las *Iluminaciones* de Arthur Rimbaud, como así también con las consideraciones acerca del hachís de Walter Benjamin, quien además había caracterizado al surrealismo, en 1929, como una “instantánea” de inteligencia. No me ocuparé de estas relaciones en este trabajo, pero resulta relevante señalarlas porque nos dicen algo acerca de las genealogías surrealistas que se tramaron en Argentina, donde el peso del pasado era mucho más fuerte que el de la novedad.

<sup>8</sup> Se trata en buena medida, de una *moral del deslumbramiento*. La experiencia de ser deslumbrado puede seguirse no sólo en algunos ensayos de Aldo Pellegrini, sino también en sus relatos de comienzo: Según le dijo a Sola, Pellegrini envió la lista de los firmantes del panfleto a la editora Gallimard (que por aquel entonces le proveía de libros franceses), pidiendo que le mandasen lo que tenían publicado. De esta manera, le llegó el *Manifiesto del surrealismo* de Breton y el primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*, ambos publicados en París, a fines de 1924 (respectivamente, en octubre y diciembre). Al recibir los textos del grupo surrealista de París – probablemente antes del segundo semestre de 1925 – Aldo Pellegrini se “deslumbró” (en Baciu 17) y comenzó a divulgar estas ideas entre algunos de sus compañeros de estudios en la carrera de medicina.

palabra”, recuperando a su vez, las conexiones con los ensayos de Enrique Molina y algunas de las pequeñas reseñas biográficas que introducían las compilaciones de poemas o fragmentos poéticos traducidos. Estos dos textos resultan centrales ya que en ambos la figura de la iluminación –propuesta acá como figura crítica– puede leerse en relación con el proyecto general de la revista.

### ***A partir de cero: una propuesta crítica***

Bajo la dirección de Enrique Molina y la presencia significativa de Aldo Pellegrini,<sup>9</sup> en 1952 se publicaron dos números de *A partir de cero*.<sup>10</sup> En el tercero, de 1956, la figura del director fue desplazada por una “Redacción” que integraron Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco J. Madariaga, Enrique Molina, Aldo Pellegrini y J. A. Vasco, consignada en este mismo orden alfabético. Si bien se mantuvo la impronta visual y tipográfica de la portada en el encabezado que da a leer el nombre de la revista, la salida del artista Juan Battle Planas como ilustrador obligó a producir cambios en las líneas del título;<sup>11</sup> asimismo la revista adquirió entonces una impronta grupal más fuerte ya que los integrantes de la redacción además de publicar textos poéticos, narrativos y ensayos, aportan collages e ilustraciones.

---

<sup>9</sup> A diferencia de la trayectoria de Aldo Pellegrini al momento en que inició la publicación de *Ciclo* en 1948, o de Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili en los comienzos de *poesía buenos aires* –todos poetas sin obra que encaraban una revista cultural– Enrique Molina había publicado *Las cosas y el delirio* (Editorial Sudamericana 1941), *Pasiones terrestres* (Emecé 1946) y *Costumbres errantes o la redondez de la Tierra* (Botella al Mar 1951), en tres editoriales cuyos catálogos circulaban entre lectores de poesía. A su vez, había colaborado en las revistas *Canto* (1940) y en el número cuatro de *Los Anales de Buenos Aires* (1946), dirigida por Jorge Luis Borges, dato relevante ya que se trató del primer escritor argentino con el cual *A partir de cero* se propuso polemizar, y con quien sostuvo la confrontación hasta el tercer y último número. La vinculación de Molina tanto con las revistas de la generación del cuarenta, como con los jóvenes surrealistas que comienzan a publicar una década después, es representativa de la propuesta temporal de la revista, ya que el programa de *A partir de cero* buscó construir una genealogía surrealista, que se remontaba hasta el romanticismo, para leer el presente.

<sup>10</sup> Es necesario aclarar que *A partir de cero* no se referenció a sí misma con el término “vanguardia”, como habían hecho algunos integrantes de *pba* –“nunca dejaremos la vanguardia” exclamaba Móbili– ni hizo alusiones al género manifiesto como la revista *Ciclo*; y en cambio estableció como punto de partida la identificación con el surrealismo –por oposición al progresivo abandono del término “invencionista” que *pba* había decidido hacer número a número, hasta omitirlo en tanto criterio clasificatorio en la exposición de la “nueva poesía” (cfr. n° 13-14). El surrealismo es una apropiación relacional del pasado de vanguardia para intervenir en los debates literarios que implicaron a las revistas de nuestro corpus con otras publicaciones.

<sup>11</sup> Para confrontar estas variaciones visuales, consultar la página de la Universidad Autónoma de Madrid, el proyecto “El surrealismo y sus derivas”.

Entre los materiales que publicó, encontramos poemas hasta entonces inéditos y ensayos de los colaboradores argentinos, así como también traducciones de poesía. La reseña crítica se utilizó principalmente para presentar de manera breve a aquellos poetas de quienes se publicaban por primera vez sus textos: Antonio Porchia,<sup>12</sup> César Moro, y Georges Schehadém. Si bien la revista no tuvo secciones definidas, en los dos números de la primera época las páginas del pliego central se dedicaron, desplegadas, al tratamiento de uno o dos autores del surrealismo francés, cuyos textos se diferenciaban del resto por estar diagramados en posición horizontal, obligando al lector a girar el objeto para poder leerlos. El formato oblongo, las escrituras invertidas a la disposición vertical de la página, collages grabados, textos manuscritos, las imágenes de Battle Planas en los dos primeros números, y la diversidad de artistas convocados a participar del tercero, caracterizaron la impronta visual de una revista surrealista.<sup>13</sup>

El subtítulo de la revista “poesía y anti-poesía” aludía a una intensificación del axioma surrealista de unir el arte y la vida, antes que a una poética cuyos materiales de trabajo fueran parte del lenguaje popular, como en los antipoemas de Nicanor Parra.<sup>14</sup> Desde esta negatividad, la revista de Molina impugnó el “manipuleo litúrgico de restos fósiles retóricos, la composición de elegantes sonetos o de cualquiera otra de esas banalidades decorativas elaboradas por el ocio y la cobardía” (Molina “Vía libre” 1). Y en el tercer número, la concepción de la poesía como antinomia de las formas retóricas aceptadas, es una vía para reafirmar que ella se encuentra en “cualquier tipo de actividad” dirigida a destruir los sentimientos convencionales y cuanto frustra, en nombre de un orden que sentimos como una opresión, el impulso de una auténtica aventura espiritual” (Molina “Cambio de domicilio” 2). El antipoema aludía, en este sentido, a una condición vital opuesta a una idea de poesía como “bellas artes” que se cristalizaba, institucionalmente, en la S.A.D.E., los premios y menciones de reconocimiento.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Quien había adquirido popularidad entre André Breton, Henry Miller y Georges Bataille, después de la publicación de *Voices* a cargo de Caillois en París (*Voix* 1949), para la serie G.L.M.

<sup>13</sup> La combinación de imágenes extraídas de libros antiguos que aludían a situaciones de exploración o experimentos científicos, los collages con partes del cuerpo diseccionadas, o simplemente cuerpos cuya organicidad ha sido alternada, así como también el uso de máquinas o dispositivos mecánicos, son propias del imaginario que encontramos en *La révolution surréaliste* y *Le surréalisme au service de la révolution*.

<sup>14</sup> *Poemas y Antipoemas* de Nicanor Parra (1954), Heriberto Yépez agrega el nombre de Enrique Bustamante y Ballivián, cuyo libro de 1927 se titulaba *Antipoemas*.

<sup>15</sup> En el número 3 de la segunda época, Molina hacía mención a “cierto tipo de actividades donde se confunde la osteología y la ‘haute couture’” que “osan denominarse con un nombre fulgurante: S.A.D.E. Para nosotros ese nombre solo

Las diversas articulaciones que tuvieron, a lo largo de la revista, la imagen como noción crítico-poética y como materialidad, y la concepción de poesía, permite establecer dos niveles de análisis. El primero tiene que ver con la imagen en tanto disposición de los materiales que la revista da a ver y leer, donde se observa la organización de una genealogía del surrealismo,<sup>16</sup> a partir de cuyos valores *A partir de cero* confrontó con Borges, Raúl González Tuñón, y los escritores de la S.A.D.E. que representaban la lírica fosilizada. En un segundo nivel, la imagen es una noción crítica que encarna en la figura de la “combustión” (Pellegrini “El huevo filosófico” 3), a partir de la cual se establecieron

---

puede evocar uno de los momentos de mayor dignidad en la historia del espíritu y su sola mención aparece como un escarnio de un tipo muy particular y sangriento sobre las cabezas de quienes se atreven a utilizar esas letras sagradas para presidir actos de festejos patrios, de festejos gastronómicos, de festejos declamatorios y demás festejos de distribución de premios y cursos de puericultura” (Molina “Vía libre” 2)

<sup>16</sup> Para Enrique Molina, en “Vía Libre”, se trataba de “capitalizar” y “continuar hasta sus últimas consecuencias” con las “conquistas” a las que había apuntado una línea “viva y permanente de la más honda poesía”, que él trazaba “desde el gran romanticismo alemán hasta las deslumbrantes experiencias del surrealismo” (1). En esa línea se encontrarían Kleist, Arthur Rimbaud, Nerval, Van Gogh, Mayakosky, Crevel, Artaud, hilvanados sobre la idea de que la “aventura poética” es una experiencia de “conocimiento” –no de belleza o elocuencia, tampoco de la búsqueda de la precisión de la palabra– y que por lo tanto son quienes llevan tal experiencia al límite de lo posible los que hacen de la poesía una “conducta fundamental”. A esos nombres se pliegan los incluidos en las citas de la sección “Línea de fuego” donde se proponía ofrecer una serie de “conceptos” que dieran cuenta de la trayectoria del surrealismo desde el primer Manifiesto (1924) hasta *Haute Fréquence* (Breton 1951). Uno de los motivos por los cuales establecemos un diálogo significativo entre el ensayo de Molina y la sección “Línea de fuego”, se debe a la irrupción del nombre de Charles Baudelaire entre un conjunto de autores referenciados estrictamente con el surrealismo, ya que los conceptos que se recuperan pertenecen a Marcel Raymond, Michel Carrouges, André Breton y Maurice Blanchard. En ese conjunto advertimos la siguiente cita de Baudelaire: “...esos razonadores tan comunes, incapaces de elevarse a la lógica de lo Absurdo” (*A partir de cero* n1, 6). ¿A qué se debe esa intromisión y qué podía tener que ver con esa línea viva y contemporánea de la poesía? La respuesta nos la da el primer párrafo de la presentación de la sección, donde la línea temporal para pensar el surrealismo resulta más amplia que la delimitada entre dos publicaciones de 1924 y 1951: “El surrealismo atraviesa como un relámpago magnífico el campo de la conciencia contemporánea”. Para Armando Minguzzi (2013), la traducción de fragmentos del reciente *Haute Fréquence* consiste en una reivindicación del carácter revolucionario del surrealismo; sin embargo, las referencias parecen indicar que antes que una revolución postula una historicidad por la cual en todo caso la revolución se constituye también como apertura de un pasado utópico no clausurado, donde las formas temporarias de ese pasado no hablan de su caducidad sino de la resignificación. Asimismo, en la presentación de una entrevista a André Breton, a propósito de su nuevo libro, *A partir de cero* iniciaba el diálogo de la siguiente manera: “El pensamiento surrealista no es una explosión súbita y asilada, sino una corriente de ideas con hondas raíces en el pasado, una actitud del espíritu cuyas manifestaciones pueden encontrarse en cualquier período de la historia” (Editorial n2, 8).

posicionamientos polémicos con los escritores realistas. A continuación me ocuparé solo de este último.

La imagen-combustión o “bomba incendiaria” se asemeja a la iluminación benjaminiana de “El surrealismo: la última instantánea de los intelectuales europeos”. Esta imagen ha sido pensada tanto por Benjamin como por Didi-Huberman en diálogo con las temporalidades complejas, como un momento donde dos o más tiempos se cruzan.<sup>17</sup> En *A partir de cero* se constituye como fognazo que ilumina a la vez el pasado y el presente, y establece una relación diferencial con la temporalidad respecto a otros modos de leer que la revista rechaza, articulados sobre una idea de representación o, en términos de Pellegrini, “percepción” (“El huevo” 3). Desde ese rechazo deviene operador crítico que pone en cuestión la “lírica fosilizada”, el existencialismo, el realismo social.

La idea del relámpago, la iluminación, actúa como un “vaso comunicante” a lo largo de la revista, que redefine los límites de lo contemporáneo. Así, en el segundo número de *A partir de cero*, el texto de Molina titulado “Un golpe de su dedo sobre el tambor” llama “poesía prospectiva” a la que habrían abierto Novalis y Rimbaud, mientras que sería el presente de la poesía el que “mira siempre atrás” (no al pasado, sino a la “lírica tradicional”):

Hay, es sabido, una poesía de residuos, que actúa sobre especies secas de recuerdos, emociones, etc. Es la actitud lírica tradicional. Mira siempre atrás. Y hay la poesía aventurera del conocimiento, la poesía prospectiva, intuida desde Novalis a Rimbaud: “un golpe de su dedo sobre el tambor descarga todos los sonidos y comienza la nueva armonía”. La fuente de tal poesía está en lo profundo del inconsciente y es necesario abandonarse a su ola sin terror. (Molina “Un golpe” 1)

Dos eran los tipos de enemigos a los que esta poesía prospectiva atravesaría como un “relámpago de la conciencia”, desenmascarando sus principios más conservadores.<sup>18</sup> Por un lado, el “nuevo realismo”

---

<sup>17</sup> Como la iluminación profana de Walter Benjamin, es la advertencia de lo desconocido, de la descomposición temporal, de la extrañeza subjetiva, en lo cotidiano y común de lo sensible. Se trata de una imagen que vuelve de donde nunca ha estado. La iluminación profana es el relámpago por el cual una imagen se sale del curso de la Historia y toma parte de la política, enloquecida, emancipada. Didi-Huberman lee esa imagen como “operador político de protesta de crisis, de crítica, o de emancipación” que se revela “capaz de franquear el horizonte de las construcciones totalitarias” (91).

<sup>18</sup> En la presentación de la sección “Línea de fuego”, *A partir de cero* afirma que “el surrealismo atraviesa como un relámpago magnífico el campo de la conciencia contemporánea”.

(entrecomillado por Molina a modo de distanciamiento) que “resulta una concepción completamente reaccionaria y renuncia de antemano a toda exploración profunda de la realidad” (“Un golpe” 1), y por lo tanto “pretende reducir el concepto de liberación del hombre solo al plano económico, mientras se lo rechaza en el plano del espíritu” (1). Dentro de esta emergencia, Molina polemizó con Raúl González Tuñón, a quien acusa de hacer “poesía-miseria” (*A partir de cero*, “La poesía debe ser hecha por todos” 8)<sup>19</sup> y con el existencialismo, que explotaría la angustia del hombre en “calidad de empresario” en lugar de combatir las condiciones de opresión que la producen, como la falta de libertad espiritual y la reducción del hombre a un fin útil (Molina “Vía libre” 1 y 7). La confrontación con González Tuñón se debió a un libro recientemente publicado —*Alguien que está esperando* (1952)—, cuyo epígrafe atribuía a Lautréamont la siguiente frase: “La poesía debe ser hecha para todos”. Fuera una reescritura o un error —Molina no se detiene en ello—, para el director de *A partir de cero* coincidía “perfectamente con el criterio que prevalece a lo largo del libro”, y que calificaba como “aceptación de la miseria espiritual del hombre considerándola como definitiva e irreparable y arrojándole entonces los mendrugos de la más baja cocina intelectual” (Molina “La poesía” 8). Para Molina, el “para” que había incluido González Tuñón en el epígrafe hacía de la concepción “progresista y revolucionaria” que caracterizaba a Lautréamont, una concepción pasiva del hombre, como “simple receptáculo con cabida solo para lo mínimo” (8).

El otro enemigo de la poesía prospectiva era el “ejercicio retórico” representado principalmente por la poesía que publicaba entonces *Sur*, “avalada por Borges” (Molina “Vía libre” 8). Para Molina hay “falta de rigor” en la poesía argentina para asumir un “espíritu de ruptura” que tiene sus mayores consecuencias en la imposibilidad de “conocimiento del hombre”, ya que la poesía retórica mantiene a los sentidos dentro de los límites de un “lirismo adocenado” que no se atreve a explorar más allá de lo convenido. Como prueba de esto analizó una selección de poemas incluidos por Borges en “su *Antología de la poesía argentina*” y un poema de Arsinoe Moratorio incluido en *Sur*.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Si bien el texto es atribuible a Molina, por la continuidad con “Un golpe de dados”, el estilo y la continuidad de la polémica, no aparece firmado por ninguno de los colaboradores ni directores de la revista, por lo tanto se optó por destacar a la revista misma como responsable autoral.

<sup>20</sup> En el ensayo “Vía Libre”, inaugural de *A partir de cero*, Molina reprochaba a la poesía argentina “de los últimos años”, la “carencia de espíritu de ruptura” (8). Esta falta se debía a la “impotencia aguda de la crítica”, cuya “cobardía” provocaba el “confusionismo más bajo”. En consecuencia, Molina señalaba a los responsables de ese diagnóstico: la revista *Sur*, y la “influencia perniciosa” de Jorge Luis Borges. *Sur* era cuestionada como el espacio “donde la consabida ‘rosa’ no deja de perfumar una prosa

La genealogía propuesta por Molina en *A partir de cero*, y que le permitió oponer un tipo de poesía que llama “prospectiva” aunque fuera pasada, a una poesía “adocenada”, “miserable”, “fotográfica” como la de su presente, expuso, a su vez cierta centralidad de la idea de “conocimiento” en relación con el lenguaje poético. Es como figura crítica de esa relación que la revista empleó el término “imagen en combustión” o “imagen que arde” en los ensayos de Aldo Pellegrini.

### **La imagen-combustión: contra de “los realistas fantasmales”**

En el ensayo “El poder de la palabra”, Aldo Pellegrini advertía que pensar la comunicación desde las convenciones del lenguaje (es decir regida por el código) resultaba insuficiente para la literatura ya que esta trata de acercarse a lo desconocido. Aún más, para Pellegrini la relación entre palabra y lenguaje convencional era de des-posesión, ya que quien “crea [la palabra] pierde desde el instante en que la lanza al mundo, todo poder sobre ella” (“El poder” 3), y por lo tanto “hablar de la palabra al servicio del hombre” (3) constituye una paradoja. Esa pérdida era reactualizada como poder de control, ya que la comunicación en tanto código aseguraba la regulación de las instituciones y en consecuencia una alienación:

Donde aparece más clara la reclusión del hombre en su soledad merced al uso de la palabra, es en los distintos lenguajes convencionales. [...] Existen innumerables lenguajes convencionales y en cada uno de ellos la palabra más corriente se despoja de sentido para convertirse en un signo de determinada cosa, signo que permite el acuerdo entre dos o más personas. Así, sobre las bases de estos

---

de juegos florales, con todas las convenciones del caso” (8). Molina se refería a la inclusión de una serie de textos de la poeta uruguaya Arsinoe Moratorio, y para cuestionarla no citaba sus poemas sino la presentación de la revista; es decir que contaba más la lectura a partir de la cual *Sur* exponía un análisis de su obra que los poemas publicados. La relevancia que Molina daba a la operación crítica de selección y exposición de los textos es más significativa en torno a la figura de Borges, ya que se remarcaba su “condición de escritor” para aludir a su trabajo como editor o antologador, antes que a su producción de ficciones y ensayos: “A Borges, en efecto, ni su obra ni su prestigio lo autorizan a una conducta que señala a las claras su falta de decisión para asumir hasta las últimas consecuencias su condición de escritor. Por momentos parece empeñado en rebajar su criterio hasta colocarlo al nivel de la política y la connivencia literaria. (Molina, “Vía libre” 8). Molina se refería –erróneamente– a la *Antología poética argentina* (1941), que Borges había preparado en Sudamericana junto con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, y extraía del prólogo una parte del párrafo donde se anunciaba la selección: “Quiero asimismo enumerar (antología de esta antología) los siguientes poemas: ‘Aulo Gelio’, de Arturo Capdevila; ‘Whalt Whitman’, de E. M. Estrada, etc.”, para luego citar, entonces sí, algunos versos introducidos por *A partir de cero* con la calificación irónica de “bellezas”.

diversos lenguajes convencionales, se desarrolla la posibilidad de vivir en grupos activos, estabilizar y propagar el conocimiento, organizar la sociedad y la familia en sólidas estructuras. (Pellegrini “El poder” 3)

El poder de la palabra es entonces, en este párrafo, un poder reactivo, que limita antes que expandir: el funcionamiento sistémico de la lengua garantizaría la conformación de instituciones como la familia, la justicia y corporaciones disciplinares,<sup>21</sup> pero no el entendimiento vital ya que dicho código permanece “incomprensible para el hombre común” (Pellegrini “El poder” 3).

En la clave de una lectura batailleana —a quien Pellegrini había traducido pocos años atrás—, partía de una noción de palabra-código como límite de la experiencia: “Cuando dos miradas se encuentran y parecen descubrir bruscamente el sentido de una afinidad humana, de una verdadera comunión, llega oportunamente la palabra para destruir toda ilusión, para afirmar el derecho a la soledad inalienable del hombre” (Pellegrini “El poder” 3). Para Bataille, la palabra como unidad del discurso estaba atrapada en la “luz homogeneizadora de la razón”, motivo por el cual una de sus obsesiones fue buscar aquello de la conciencia que no le fuera reductible. Las palabras y el pensamiento discursivo, justificaban, para el autor francés, “el mundo de la acción práctica, de los fines útiles, [mientras que] en la poesía se anularía ese carácter articulado, separado, hecho de conceptos y referencias, y se haría visible la totalidad continua de lo que existe” (Mattoni 23). Así, también para Pellegrini es la poesía (a la que agrega el lenguaje popular y el amor) la que “abre la puerta de la comunicabilidad, derribando la muralla de las convenciones” —en *El muro secreto*, uno de los primeros versos decía: “¿Cómo se entienden los hombres con cadáveres de palabras?” (Pellegrini *El muro* 139)— mientras que la función del poeta es “revivir las palabras agotadas por el uso” y descubrir “un resto de vida” para hacerla “resplandecer” (Pellegrini “El poder” 3). En ese sentido, la oposición entre comunicación-código y la comunicación como ruptura dialoga con el problema de la acción como era pensado por los críticos de *Contorno* en su apropiación de Sartre, según la idea de que la intervención histórica dependía de un uso claro e inequívoco de las palabras. En “El poder de las palabras”, comunicabilidad / comunicación / común-uni6n est6n, entonces, asociadas no a la

---

<sup>21</sup> “Nadie puede discutir la enorme utilidad de todos estos lenguajes [convencionales]: ellos permiten subsistir a los m6dicos y los pescadores, justifican la organizaci6n de la justicia sobre la base de la comprensi6n de los ladrones entre s6, y permiten la existencia del amor mercenario, base de la organizaci6n de la familia. ... Pero en todos estos lenguajes convencionales nadie pone absolutamente nada personal: el lenguaje resulta exterior al hombre. Lo vital queda definitivamente excluido”. (Pellegrini “El poder” 3)

transmisión de un mensaje dado, sino a la capacidad de aproximarse a lo desconocido, lo que llama “conquista de lo maravilloso”, regida por la indeterminación del azar y lo insólito.

Pellegrini deja entonces de lado el lenguaje en términos generales y piensa la poesía, el amor y el lenguaje popular como manifestaciones específicas de un modo de lengua. En ese recorte, “poder” deviene “potencia” y “palabra”, ruptura de las convenciones. Así, la poesía desafía a la comunicación en tanto poder y la convierte en “comunicación directa” o “verdadera comunicación” porque es capaz de estallar “como una bomba incendiaria cuando se pone en contacto con el lenguaje convencional” (“El poder” 3). La poesía desarma el poder del lenguaje para nombrar y organizar categorías a través de las cuales “se desarrolla la posibilidad de vivir en grupos activos, estabilizar y propagar el conocimiento, organizar la sociedad y la familia en sólidas estructuras” (“El poder” 3).<sup>22</sup> Ese efecto se produce *en* la imagen de lo que arde, estalla y combustiona. Así, en “El poder de la palabra”, la imagen-combustión es una figura crítica que permite reconfigurar el significado del término comunicación, ya que

es a la poesía a la que corresponde el lugar de privilegio en un verdadero lenguaje de comunicación humana. La poesía incorpora la esencia vital del lenguaje popular y del lenguaje de los amantes, pero les agrega una exaltación de todos los contenidos posibles de la palabra. El poeta logra hacer revivir las palabras agotadas por el uso y en ellas descubre un resto de vida reanimándolo, haciéndolo resplandecer nuevamente. Recoge las frases hechas, los lugares comunes, fragmentos muertos del lenguaje, y mediante un proceso particular de fricción conocido solo por el poeta, desarrolla en ello una incandescencia sorprendente. (Pellegrini “El poder” 3)

Esta intervención sobre la comunicabilidad literaria, o la comunicabilidad de los lenguajes en la formulación de una poesía como

---

<sup>22</sup> Según un movimiento reflexivo que se asemeja a lo que postularía Barthes en su famosa “Lección inaugural”, esta relación entre lenguaje y poder, que se interrumpe en la capacidad de ruptura o estallido de la poesía, resuena cuando Barthes afirma que “Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua. El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva: ordo quiere decir a la vez repartición y conminación” (Barthes). Asimismo, la idea de que la poesía tiene el poder de des-gastar las palabras según el crítico argentino, se asemeja a la famosa frase barthesiana, proferida en la misma conferencia, acerca de que al poder fascista de la lengua se interrumpe “haciendo trampas al lenguaje”. Para una ampliación de las relaciones anacrónicas entre ambos textos, cfr. Stedile Luna, “Las revistas como aparatos de sensibilidad”.

imagen del instante recupera una idea de comunicación que aparece ligada a la soberanía del no-saber, una moral de lo maravilloso desconocido, que se remonta a Bataille y su lectura de Miller. Bataille había puesto en cuestión la idea del sentido en la cadena de la razón hegeliana, ya que entendía el estado de “comunicación (continuum) con el otro” como el espacio donde emerge la carencia, la diferencia irreductible que por no ser ni esto ni aquello, imposibilita cualquier reconocimiento e interrumpe la complicidad servil de la palabra y el sentido.

Años más tarde, en 1953, Aldo Pellegrini volvería sobre el par comunicación–imagen iluminadora, en la presentación a “Nuevos poemas de Oliverio Girondo”, publicados en el número 2 de la revista Letra y Línea:

la necesidad de comunicación directa que está en el origen de la poesía resulta trabada de tal modo por las convenciones del lenguaje que el poeta o se reduce al silencio (caso Lord Chandos) o se decide por la ruptura de los esquemas verbales. [...] cuando la intensidad de los contenidos exige el lenguaje de matices que las formas prefijadas no pueden dar, se está ante las puertas de esa ruptura. (Pellegrini “Nuevos poemas” 2)

La comunicabilidad de la poesía se cifraba entonces, para Aldo Pellegrini, en el momento de una imagen: “a la imagen toca destruir el significado convencional al establecer contactos inéditos entre las palabras. [...] La instantaneidad de la imagen debe fundirse con un recorrido en el tiempo dado por la musicalidad y el ritmo poéticos” (“Nuevos poemas” 2). Comunicación, instante e imagen se articulan como parte de una serie de las iluminaciones. La experiencia del instante aparece así como una desgarradura en el orden del sentido, y de ese modo, la idea de que “solo cuando la imagen es combustión puede iluminar la realidad” se vincula con la “iluminación profana” (Benjamin), en tanto figura el relámpago por el cual una imagen se sale del curso de la Historia. La iluminación como instante propone el encuentro con lo desconocido, de la descomposición temporal, de la extrañeza subjetiva, en lo cotidiano y común de lo sensible. Se trata de una imagen que vuelve de donde nunca ha estado. En ese sentido, la figura del “instante” tal como es apropiada por Pellegrini, permite modular otro uso de la idea de comunicación, diferente al que se construye en el par comunicación–acción como era exigido por Sartre en *Qu’est que c’est la littérature?* y *Contorno*. Así, esta comunicación propuesta como ruptura, revelación, interrupción de la cadena del orden del sentido, se recorta sobre la pregunta por la relación entre lenguaje y conocimiento, en tanto se opone a la política de la lengua del existencialismo y el realismo. Estas

perspectivas estético-filosóficas eran consideradas por Pellegrini y Molina como enemigas del conocimiento del hombre.

Si la poesía puede devenir verdadera comunicación, poder transformarse en potencia, y las palabras-código en ruptura de las convenciones, es porque allí opera el destello de lo instantáneo en la clave de “combustión”, “fulguración”, “imagen incendiaria” o “iluminadora” –“solo cuando la imagen es combustión puede iluminar la realidad”, “la imagen que entra en combustión, la imagen iluminadora [condensa la suma de los conocimientos posibles]” (Pellegrini “El huevo” 3)– y la lengua se desujeta.

En “El huevo filosófico”, la imagen iluminadora tiene otro matiz en su uso crítico; permite distinguir a los verdaderos realistas de los realistas fantasmales. Ya no se presenta en relación con el lenguaje convencional sino como forma de acercamiento a lo real. Pellegrini se proponía explicar por qué si bien “lucha permanente contra los límites que significan las apariencias de las cosas” había sido una constante en la “historia de la ciencia, con objeto de apresar lo que en última instancia constituye lo real” (Pellegrini “El huevo” 3), esta fracasaba, en tanto lo real “parece estar al alcance de la mano”, pero “huye cuando se intenta asirlo” (3). En tanto postulaba que el terreno de “investigación” del surrealismo era “lo desconocido ilimitado” (3), planteó una continuidad entre el poeta y el científico, para luego establecer una diferencia decisiva:

Hay un momento en que el hombre de ciencia se convierte en poeta: en el momento de la creación de la hipótesis, hay un momento en que el poeta invade la esfera del sabio: cuando crea una imagen en la que condensa la suma de los conocimientos posibles, la imagen que entra en combustión, la imagen iluminadora. (3)<sup>23</sup>

Si la continuidad está dada por la creación, la diferencia es el estatuto de lo que se crea: una “hipótesis” o una “imagen que entra en combustión”. Este aspecto es fundamental porque para Pellegrini, lo real tendría la forma del lenguaje poético “que también fluye inasible”, mientras que el lenguaje científico, “en cambio, es rígido, inmóvil, siempre queda detrás de la realidad”. Así, concluye:

Ese infinito fluir en que consiste el conocimiento solo puede ser

---

<sup>23</sup> Si bien no será abordada en este trabajo, no desconocemos la importancia de la relación entre ciencia y surrealismo, que tiene a su vez un punto de anclaje en el hecho de que tanto Aldo Pellegrini como André Breton provenían del campo de la medicina, e hicieron intervenir muchas veces sus conocimientos sobre el tema en las discusiones en torno a lo “real” en la literatura.

dato íntegramente por la poesía. Y 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. (3)

Es importante señalar en este punto que el poder de la imagen propuesta por Pellegrini tiene cierto poder de impugnación respecto a la idea de “luz del conocimiento” que atraviesa el párrafo, ya que esa iluminación se daría en el acto de la combustión y destrucción cuya durabilidad es discontinua. En ese sentido, el vínculo entre “imagen” y “conocimiento” se establecería por una condición de fugacidad, interrumpiendo la linealidad temporal. Esta idea le permite a Pellegrini desplazar la imagen del “sabio” o “científico” a la del escritor realista, oponiendo ya no dos formas de creación según sistemas disímiles, sino dos formas de lenguaje. Este escritor “solo puede aprehender el mundo por lo datos de la percepción sin elaboración” (3), pasando por alto que “los sentidos solo nos permiten captar un velo que no presenta sino que oculta lo real” (3). El problema consistiría en que los escritores realistas intentan hacer pasar esta “realidad empírica”, construida a base de percepciones y sentidos insuficientes, en “realidad en sí”; por este motivo solo ofrecen una realidad de aspecto fotográfico que tiene el efecto de un “fenómeno espectral”.

Así, el estatuto de la imagen iluminadora –incandescente, efímera, que actúa por contacto– tendría un vínculo con lo real tan intenso como breve, que la opone a la representación fantasmal de la realidad empírica. En este sentido es que una imagen que alude a una temporalidad inestable interviene críticamente en la discusión en torno a los realismos contemporáneos articulando tanto la idea de un tiempo desbordado como una lectura de lo intermitente o refractario a las referencialidades políticas e históricas.<sup>24</sup> La imagen que arde se convierte en figura crítica porque permite configurar un modo de oponerse al nuevo realismo pero no en su “espejo” contrario sino como su interrupción:

Frente a la realidad de la poesía – realidad total – y a la realidad que ofrece la ciencia – parcial pero progresiva – algunos oponen la realidad empírica como resumen de toda realidad posible. Al tratar de transformar esta realidad empírica, de mero aspecto efímero de lo

---

<sup>24</sup> No casualmente esas imágenes son las que aparecen apuntalando el valor de la poesía de César Moro en *A partir de cero*: “Entre la miseria verbal que invade la poesía americana César Moro abre una brecha fulgurante, en cuyo fondo se destaca el perfil tenso, preciso, tierno, audaz, feroz, dulcísimo, salvaje y en llamas de César Moro”; ya que su poesía está plagada de imágenes de la fragilidad, huellas, fósiles, relámpagos. Cfr.: César Moro, “Un camino de tierra en medio de la tierra” en *A partir de cero*.

real en una realidad en sí, lo único que se logra es un fenómeno espectral. 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.

La imagen como combustión ilumina esa “mala manipulación” por la cual una realidad empírica (parcial) se quiere hacer pasar por total, y en su fugacidad deja un conocimiento que permanece suspendido a la apropiación.

Comunicación, instante e imagen se articulan como una moral crítica donde lo que se promueve no es la expresión de lo dado, sino el contacto intenso con lo que emerge en el límite de pasaje, de una palabra como poder y una palabra como potencia. Hablamos de moral porque estas intervenciones trabajan sobre la afirmación de un valor en la ambigüedad entre la extrañeza y los presupuestos ampliamente admitidos. En los ensayos de Aldo Pellegrini, el intento por configurar una lectura de lo desconocido, por acercarse simultáneamente a aquello de la palabra que constituye “cadáveres”, convención, pero también a su dimensión emancipatoria, desubjetivadora, chocaba con “lo admitido” en una noción de sujeto fuerte, humanista, al que llama frecuentemente “el Hombre”. Al respecto, Bayley advierte que “es evidente que en los últimos tiempos – desde mediados del siglo pasado – la poesía se ha vuelto ambiciosa”. La poesía buscó “transformar la vida, la sociedad, el mundo”, pero esta ambición “le ha hecho recaer a veces en la vieja retórica didáctica, en la elocuencia exterior”, aunque, insiste, “también muchas veces la ha llevado a nuevos territorios de poesía, a descubrimientos a nuevas experiencias y expresiones” (81).

Tanto Aldo Pellegrini como Enrique Molina oponen a quienes luchan “permanentemente contra los límites que significan las apariencias de las cosas” respecto de “algunos [que] oponen la realidad empírica como resumen de toda realidad posible”. La idea de fantasmas suscita una discusión que no sería abordable aquí pero que se relaciona muy directamente con los ensayos y manifiestos de la Asociación Arte Concreto Invención entre 1944 y 1948, cuya política estética polemizaba con la del surrealismo. Para ambos grupos, surrealistas y concretos, estas espectralidades son un resto insumiso que retorna constantemente. Este aspecto abre el problema donde crítica y poesía se tensionan. Al parecer el problema de tales “alucinaciones” –que generan la confusión de tomar por total una realidad parcial– provocan fantasmas cuando no se las trata con “pensamiento crítico”, una soga a la razón para impedir excedentes fantasmales. Pero la poesía debería desujetarse de esa forma de razón. Esta imagen en combustión queda así suspendida entre la capacidad

expurgadora del discernimiento (los realistas ingenuos o fantasmales de los verdaderos realistas), y el exceso instantáneo que le retira la capacidad de durar. Vías que la reconducen a las mismas tensiones en las cuales se debatía el surrealismo después de la II Guerra Mundial. El “relámpago magnífico” que atraviesa “el campo de la conciencia contemporánea” podía ser un instrumento de reorganización de la contemporaneidad y la llamada “literatura universal”, o podía permanecer en el “gesto débil” (Groys) de las vanguardias fieles a la promesa de que el arte como conocimiento aloja la potencia inoperante de una luz muy fuerte que se apaga y de cuya huella no vale fiarse. Esa pregunta queda latente en los dos primeros números de *A partir de cero*. También queda pendiente para nosotros.

### Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. “Vanguardias” y “Modernismo”. *Términos críticos de sociología de la cultura*. Dir. Carlos Altamirano. Buenos Aires: Paidós, 2002. 180-186, 231- 236. Impreso.
- Aguirre, Raúl Gustavo y René CHAR. *Correspondencia y poemas*. Trad.: Magdalena Cámpora y Raúl Gustavo Aguirre. Notas: Magdalena Cámpora. Buenos Aires, EdHASA, 2016
- Avaro, Nora y Analía Capdevilla. *Denuncialistas. Literatura y polémica en los 50*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2004. Impreso.
- Baciu, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1975. Impreso
- Barthes, Roland. *El placer del texto, seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977*. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003. Impreso
- Bayley, Edgar. *Realidad interna y función de la poesía y otros ensayos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966. Impreso.
- Benjamin, Walter. “El surrealismo. La última instantánea de los intelectuales europeos”. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro, 2014.
- Cella, Susana. “La irrupción de la crítica” y “Panorama de la crítica”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Dir. Noé Jitrik. Tomo X: *La irrupción de la crítica*. Dir. de volumen Susana Cella. Buenos Aires: Emecé, 1999. 7-16, 33-62. Impreso.
- Croce, Marcela. “Las revistas literarias argentinas o una historia colectiva de la literatura local”. Comp. Lafleur, Héctor René et al. *Las revistas literarias argentinas: 1893-1967*. Buenos Aires: El 8vo. loco, 2006. 9-30. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Contorno: izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue, 2006. Impreso.

- Del Gizzo, Luciana. *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. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012. Traducido por Juan Calatrava. Impreso.
- Groys, Boris. *Volverse público. Transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014. Traducido por Paola Cortés Roca. Impreso.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge. “La modernización de la crítica: la revista Contorno”. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Dir. Susana Zanetti. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- \_\_\_\_\_. “Las revistas Verbum y Centro”. “La revista Contorno. Sus números políticos”. *Universidad y peronismo: 1946–1955*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1984.
- Mattoni, Silvio. “Prólogo”. *La felicidad, el erotismo, la literatura. Ensayos 1944-1961*. Georges Bataille. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Impreso.
- Molina, Enrique. “Vía libre”. *A partir de cero*. 1952, n1: 1, 7-8
- \_\_\_\_\_. “Línea de fuego. Presentación”. *A partir de cero*. 1952, n1: 4
- \_\_\_\_\_. “Un golpe del sentido sobre el tambor”. *A partir de cero*. 1952, n2: 1
- \_\_\_\_\_. “La poesía debe ser hecha por todos”. *A partir de cero*. 1952, n2: 1, 8
- Nacher, Max Hidalgo. “Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953-1978)”. Dossier *Historia y usos hispánicos de la teoría (1953-1984)*. 452°F. 2015, enero: 102-131.
- Panesi, Jorge. *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en Argentina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018. Impreso.
- Pellegrini, Aldo. “El poder de la palabra”. *A partir de cero*. 1952, n1, 3
- \_\_\_\_\_. “El huevo filosófico”. *A partir de cero*. 1952, n2, 3
- \_\_\_\_\_. “Nuevos poemas de Oliverio Girondo”. *Letra y Línea*. 1953, n2, 2.
- Podlubne, Judith. “Un arte para el hombre. Compromiso intelectual en *Contorno* y *Sur*”. *BADEBEC. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 2015: 487 – 511. En línea.
- Rosa, Nicolás. *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2003. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “La crítica literaria contemporánea: la interpretación del símbolo”. *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Tomo 5. Buenos Aires: CEAL, 1982. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “Introducción. Hipótesis sobre la relación entre la historia y la

- literatura argentina”, “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”. *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Ed. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Biblos, 1999. 9-20, 321-348. Impreso.
- Sebreli, Juan José. “El martinfierrismo, su tiempo y el nuestro”. *Contorno*. 1953, n1: 1-2.
- Terán, Oscar. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual (1956-1966)*. Buenos Aires: Punto Sur editores, 1991. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “Rasgos de la cultura argentina en la década del cincuenta”, en *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos, 1986. Impreso.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Trad. Guillermo David. Buenos Aires: Las cuarenta editorial, 2009. Impreso.

### **Revistas mencionadas**

- A partir de cero* / Dir.: Enrique Molina. 1ª época, n° 1 noviembre 1952 - n° 2 diciembre 1952; 2ª época, n° 1: septiembre 1956.
- Ciclo. Arte, literatura, pensamiento moderno* / Dir.: Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivièrre, Elías Piterbarg. N° 1: noviembre/diciembre 1948 - n° 2: marzo/abril 1949.
- Letra y línea. Revista de cultura contemporánea* / Dir.: Aldo Pellegrini. N° 1: octubre 1953 - n° 4: julio 1954.
- Poesía buenos aires* / Dir.: Raúl Gustavo Aguirre. N° 1-30: primavera 1950 – primavera 1960
- Buenos Aires literaria* / Dir.: Ramón Vázquez. N° 1: octubre 1952 - n° 18: marzo 1954.
- Contorno* /Dir.: David Viñas, Ismael Viñas. N° 1: noviembre 1954 - n° 9/10: abril 1959.
- Sur* / Dir.: Victoria Ocampo. n° 1 (enero 1931) - n° 371 (1989).