

DE CATALUÑA A BUENOS AIRES (VÍA PARÍS)
La plástica surrealista argentina (*)

MAY LORENZO ALCALA

En los primeros tiempos del surrealismo - aquéllos en que se distancia del *dadá* acentuando su carácter sistemático, científico y experimental, frente al anarquismo destructor del grupo de Tristán Tsara- la incidencia de artistas plásticos en sus filas es poco significativa. A pesar de que el movimiento de André Breton *se presenta como una experiencia* (global) *y en absoluto como un fragmento de la literatura de vanguardia* (1), sólo Max Ernst y Man Ray aparecen en las revistas del período 1922-1925, especialmente en el órgano oficial, *La Révolution surréaliste*, como miembros plenos y no simples invitados (2).

Promediando la década del veinte, la plástica surrealista comenzará a tener una representatividad mayor; René Magritte, Joan Miró, Jean Arp, Óscar Domínguez y otros son la posible razón para que Breton inserte, en el número de octubre de 1927 de *La Révolution surréaliste*, un ensayo denominado *Le surréalisme et la peinture*. Pero será a principios de los treinta en que se va a producir un aporte teórico específico para la plástica surrealista, con el método *paranoico crítico* de Salvador Dalí. Junto a él viene aparejada la imagen fílmica de Luis Buñuel.

Poco antes de la segunda guerra mundial se producen nuevas y curiosas incorporaciones: Wifredo Lam, cubano, que reinterpreta el surrealismo a través de las tradiciones y creencias vudú, y Roberto Matta, chileno, quien como antes Dalí, va a renovar la concepción teórica del surrealismo pictórico: pretenderá ir más allá de los sueños en la búsqueda de mundos interiores nunca antes vistos, que denomina *morfologías psicológicas*. El propio Breton definiría a este giro conceptual como *automatismo absoluto* y a su resultado como *surrealismo abstracto* (3)

De esta pequeña historia previa a la segunda guerra mundial surge que el movimiento surrealista fue marcadamente literario en sus inicios; que, cuando se desarrolla una pintura surrealista, los que la ejercitan son mayoritariamente extranjeros de París, especialmente españoles, en tanto los franceses son notablemente escasos: André Masson, Yves Tanguy, etc. Y que las contribuciones teóricas específicas a las artes plásticas las harán un español y un chileno.

Durante la guerra se produce una masiva migración de surrealista hacia los Estados Unidos (4) - y uno grupo más pequeño y de menor peso a México- lo que genera un movimiento local y la pasajera influencia estética sobre algunos artista norteamericanos que muy pronto seguirán otros rumbos, como Robert Motherwell, Jackson Pollock, Arshile Gorki y Mark Rothko.

(*) Anticipo de un artículo incluido en el Dossier sobre El Tardo-Surrealismo en Argentina, coordinado por M.L.A y Sergio Baur, que publicará Cuadernos Hispanoamericanos de Madrid.

Galeristas inquietos, entre ellos Peggy Guggenheim, organizan muestras de propios y ajenos, aunque ello no genere un consecuente interés en los coleccionistas norteamericanos (5).

Pero acabada la contienda, la mayoría de esos artistas regresarán a Europa y las noticias sobre el surrealismo llegarán nuevamente al Río de la Plata desde el viejo continente y, sobre la plástica surrealista, preferentemente desde Barcelona. Porque, como una foto espejada en el tiempo, en Buenos Aires la poesía surrealista había germinado primero y, hasta la bien avanzada la década del treinta, los plásticos que incorporaron una imagen onírica a sus obras lo hicieron en forma sesgada y con intereses muy distintos a la liberación de material inconsciente por medio del automatismo.

*

Hacia 1928, Aldo Pellegrini organiza el primer grupo surrealista en Buenos Aires, que no cuenta en sus filas con ningún artista plástico. Sin embargo, la metrópolis rioplatense está bien informada de lo que pasa en Europa y pequeños rasgos, aunque sean de imagen y no de método, comienzan a aparecer en algunos artistas tan dispares como el americanista Leonidas Gambartes (6) o los miembros del *Grupo de París* - descarto de plano la inclusión de Xul Solar en la lista por razones que me parecen evidentes, aunque todavía haya críticos que insistan en la vinculación de este artista con el surrealismo, corriente que le fue completamente ajena.

La denominación *Grupo de París*, necesariamente genérica, no alude a una posición estética común sino a una circunstancia coyuntural: en la década del 30, el horizonte artístico seguía estando en la capital francesa y, a pesar de la crisis del 29 que dejaría a la luz la inviabilidad futura del modelo de producción agrícola e importador de manufacturas instaurado por la generación del 80, el país mantenía el sueño de ser granero del mundo

Por ello, el paternalismo conservador en el terreno de la formación de creadores operaba positivamente: tanto la Provincia de Buenos Aires, cabecera de la pampa húmeda, como el Estado Nacional, becaban a gran cantidad de jóvenes artísticamente talentosos para que completaran su formación en Europa, preferentemente en Francia. Muchos de ellos se aglutinaron alrededor del maestro André Lhote, quien enseñaba las premisas del cubismo, pero sus alumnos argentinos de finales de la década del veinte estaban más cerca de la consigna de *la vuelta al orden*, lanzada por Jean Cocteau, que del movimiento de Picasso y Bracque.

Los miembros iniciales del *Grupo de París* fueron Alfredo Bigatti, Horacio Butler y Aquiles Badí a quienes luego se agregarían: Lino E. Spilimbergo, Horacio Basaldúa, Antonio Berni y Raquel Forner. Algunos de ellos adoptaron aires surrealistas que, en realidad, pueden ser influencias de la pintura italiana, en particular de la *metafísica*, recicladas en París, donde el movimiento de Bretón está en plena ebullición.

Los casos más paradigmáticos son Antonio Berni y Raquel Forner. El primero, según J. A. García Martínez (7) *estaba vinculado a Louis Aragon desde 1928 y conocía y admiraba a Max Ernst, Yves Tanguy y Salvador Dalí*. Su muestra en *Amigos del Arte*

de 1932 puede considerarse, según el mismo autor, *la primera exhibición pública en Buenos Aires de carácter surrealista*. Dejando de la lado discusión sobre si la obra de Berni de ese período puede considerarse realmente surrealista (8), lo cierto es que el ejercicio duró sólo cuatro años, de 1928 a 1932 (9) y no tuvo consecuencias grupales ni generó discípulos.

Raquel Forner, por su parte, hace uso de maniqués (lo mismo que De Chirico) para despersonalizar a los sujetos que, en sus obras, se convierten en víctimas anónimas de los flagelos de mundo, especialmente la guerra: no son imágenes oníricas sino metáforas de la realidad circundante (10). Por no considerarse surrealista, la propia Forner confesaría que no adhirió al *Grupo Orión* (11)

Porque el siguiente conato será el mencionado *Grupo Orión*: integrado originalmente por Luis Barragán, Leopoldo Presas, Antonio Miceli, Bruno Venier, Orlando Pierri, Alberto Atlalef, Ideal Sánchez, Vicente Forte y Juan Fuentes, ofreció su primera muestra en 1939. No hicieron profesión de fe surrealista porque, según dice García Martínez (12), esta estética *tuvo para ellos un significado experimental distinto: comportaba una expresión de deseos y un anhelo de liberación espiritual*. Este comentario hecho en 1962, y otros siguientes - *...estos pintores derivaron hacia un neoexpresionismo que luego se hizo abstracción-*, desmienten por sí mismos la pertenencia del grupo al surrealismo, más allá del uso de algún recurso accesorio, de una apariencia superficial.

*

El verdadero movimiento surrealista pictórico argentino será tardío y llegará desde la provincia de Gerona, Cataluña, Torroella de Montgrí, ciudad cercana a Figueras en la que no casualmente había nacido Dalí.

Juan Batlle Planas tenía dos años cuando su familia, tío adolescente incluido, José Planas Casas de catorce, emigró a la Argentina. A poco de llegar, el padre del niño abandonó a la madre y volvió a Gerona (13), donde iniciaría una nueva vida familiar, posiblemente con una amante preexistente a la parodia de radicación en América. El cruce oceánico se parece demasiado una estratagema para liberarse de mujer e hijo no queridos, como para que Batlle Planas, al conocer la actitud del padre, no haya decidido cortar todas las posibles vinculaciones (14).....directas.

Matar al padre - una revancha psicológica evidente para alguien como Batlle que, si bien nunca se analizó, era amigo de Pichon Riviere, Arminda Aberastury y otros miembros del grupo de psicología social- no significaría eliminar la herencia cultural que lo persiguió toda su vida. Como dice su discípulo Jorge Kleiman (15), *muchos rasgos de su pintura se asemejan a los del románico catalán*, al punto de que éste asegura que tanto *los lanzamientos energéticos como los radios de curvatura de Batlle son idénticos a los de la Seo d' Urgell* (16).

Pero, más allá de determinismos fisiológicos o de memoria genética difíciles de probar, lo cierto es que Batlle Planas comenzó su carrera artística como grabador junto a su tío, Planas Casas, con quien tuvo un taller durante tres años, en la Av. Brasil (17). Es más

que probable que éste mantuviera contactos directos con su tierra de origen, incluso con artistas, teniendo en cuenta la edad en la que emigró.

Pero la prueba evidente de que el surrealismo de Batlle Planas tiene genealogía catalana es el reconocimiento indirecto que el mismo artista hace cuando bautiza, en 1936, la serie *Radiografías Paranoicas*, una clara cita del método *paranoico crítico* de Salvador Dalí. Porque el año anterior, en el *Segundo Salón de Artistas Plásticos*, había exhibido algunos óleos ejecutados automáticamente y conteniendo el germen de los grandes temas y de la imaginería posterior del artista (18).

Su primera exposición individual en Galería Müller levanta polémica (1944) y llama la atención sobre el artista que es, hasta ese momento, ortodoxamente surrealista: el automatismo es su premisa básica. Pero, ya en 1943, había iniciado algunas investigaciones sobre la energía, concepto científico que, a partir de allí va a permitir a Batlle Planas y, después, a sus discípulos, transitar caminos autónomos respecto del movimiento parisino.

Como antes Dalí y Matta, ahora Batlle Planas desarrolla un aporte teórico que no reniega del automatismo, al que considera un *nuevo renacimiento*, sino que usa como base. Los puntos iniciales de una obra - producto del automatismo- significan un planteo energético que el artista va a desarrollar. La siguiente fase de este proceso está unida a la idea de espacio: el desarrollo de esa energía en el espacio, o sea la dinámica interna que se proyecta en el soporte elegido por el artista.

Esta nueva dialéctica creadora deja a la vista que, pese a las manifestaciones de Batlle Planas, lo energético pasa a ser igualmente importante que lo automático, por lo que el surrealismo se vive intelectualmente como un acontecimiento científico y la síntesis estética es sólo posible a través del conocimiento.

García Martínez (19) señala que el desarrollo de esta construcción teórica y su praxis en la obra del artista se cristaliza alrededor de 1946, inmediatamente finalizada la segunda guerra mundial, es decir cuando el surrealismo europeo, creativamente agotado, siente la necesidad de una transfusión de savia del nuevo mundo: Matta, Lam, Aimé Cesaire, etc. ¿Por qué, entonces, Batlle Planas prácticamente no aparece en la historia internacional del surrealismo?

Una serie de factores confluyen para que se lo haya ignorado: como se dijo, por razones familiares no mantuvo contactos directos ni fue a Europa en toda su vida; como agravante a este aislamiento parece que era realmente fóbico a los viajes (20), razón por la que realizó sólo uno a Brasil. Además, Buenos Aires no estaba en la ruta de Breton - que sí pasa por el Caribe rumbo a su exilio en EEUU. Además, Batlle no adheriría a experimentos posteriores de universalización del movimiento surrealista, como el *Grupo Phases*, del que se hizo una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, a fines de 1963 (21).

Posiblemente el factor para su desconocimiento que ha aumentado de peso relativo con el correr del tiempo es que la obra de Batlle Planas carece del exotismo (22) que la mirada de los países centrales espera de Latinoamérica y que encontrará en Lam o Frida Kahlo. Por el contrario, su producción pictórica tiene cierto ascetismo espartano y una

paleta de suaves colores pastel, que lo aproxima a otros pintores de influencia romántica de su época, como Raúl Soldi o Norah Borges.

*

Batlle Planas era un buen conversador aunque imponía distancia, era seductor aunque no abría fácilmente su intimidad a los que los admiraban, socializaba cuando era el centro de la atención de sus adoradores, pero no frecuentaba el movimiento cultural. Era un interesante escritor y colaboraba en las publicaciones surrealistas pero, pese a que leía ávidamente y con inteligencia, no alternaba con aquellos a los que bien conocía.

El poema que sigue, publicado un año después de su muerte en la revista *Cero*, de agosto de 1967, es un buen ejemplo de su perspicacia poética.

COMO BORGES

*Cuando uno sabe
que los nombres, las fechas y la historia
le son dados
para unirlos sabiamente en personaje
y en la palabra descansan como de uno
los extraños hechos, las bebidas saladas
a las dulces estrofas del himno
canta
cantar de los hombres
luz y sombra de un milagro.*

*Hoy pensé en ti
y vi correr loca la humedad
de mis manos por tu cuerpo,
tus senos ocultos por ropajes convencionales
y lo contagioso de tu sexo en la palma de la mano.*

*Oh! Sabiduría
que te desplazas
y son en el Cantar de los Cantares (tus tetas)
la única tierra donde el hombre
esconde las fechas y las cosas que son él.*

*...tornará suya la ignorancia
arrastrando los odios
de la poesía tonta,
la culpará eternamente,
continuamente....como Borges
(Juan Batlle Planas)*

En torno de esa figura renacentista, enigmática y algo teatral (23) se reúne, circa 1950, un grupo de pintores - inicialmente Roberto Aizemberg, Jorge Kleiman, Juan Andralis, Julio Silva e Inés Blumenweig, al que luego se agregará una docena más - que se ha dado en llamarse el *Taller de Batlle Planas*, de características muy peculiares según podrá verse en el artículo de Patricia Rizzo incluido en este Dossier. Y hacia 1952 aparecen algunos artistas independientes que también se reconocen como surrealistas y que mantiene contactos informales más o menos estrechos, tanto con Batlle Planas como con sus discípulos: Víctor Chab, Eduardo Markarian, Osvaldo Borda, Walter Jac y Roberto Rosenfelt, entre otros.

Este conjunto de artistas surrealistas argentinos, que termina de definirse en la década del sesenta, muestra una amplia gama de formulaciones posibles dentro de los límites de la corriente: desde el refinado minimalismo arquitectónico de Roberto Aizemberg, hasta el barroquismo de Noé Nojehowiz; desde el organicismo Jorge Kleiman - con alguna relación al Matta de la primera época- hasta un cierto tenebrismo de Víctor Chab. Pero todos ellos hacen expresa profesión de fe surrealista y de utilizar el automatismo, no sólo como método artístico sino como instrumento de conocimiento interior y, también todos, discípulos o no, reconocen a Batlle Planas como el maestro.

Por ello no deja de llamar la atención que el movimiento surrealista argentino en su conjunto (24) no realizara ninguna muestra colectiva con pretensión antológica, aún cuando dúos, tríos y grupos más numerosos de artistas realizasen muestras conjuntas. La primera exposición denominada *Surrealismo en Argentina* se realiza al año siguiente de la muerte de Batlle Planas, del 9 al 28 de junio de 1967, en el *Instituto Di Tella*, número 46 de esa institución.

*

Hay muchas cuestiones sugestivas vinculadas a esta muestra, tanto en razón de los artistas que participaron, como por las posibles motivaciones de los organizadores: Jorge Romero Brest, capitosté indiscutido del *Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella* por quien pasaba necesariamente la decisión de la programación, y Aldo Pellegrini, curador de la exhibición.

Si bien es verdad que el *Centro de Artes Visuales del Di Tella* realizó, a lo largo de su corta pero fulgurante historia, exposiciones de los más variados temas, desde arte antiguo europeo hasta Picasso, no lo es menos que, cuando se trataba de arte contemporáneo argentino, el núcleo de su actividad estaba centrado en el *pop*, representado por artistas como Marta Minujín, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Delia Cancela, Pablo Mesejean, Charlie Squirru, etc (25), que aportaban obra novedosa sumada a una cuota de escándalo, muy conveniente para movilizar el adormecido clima plástico del país.

Cercanos, aunque más distanciados del núcleo, aparecía los artistas *informales* - Santantonín, Luis Wells (que fue Premio Di Tella por uno de sus míticos *techos*, hoy desaparecido), Kenneth Kemble, etc.-; el grupo de la *nueva figuración* - De la Vega, Deira, Macció y Noé- algunos geométricos generativos, como Le Parc, más por su

calidad individual que por un interés global de Romero Brest en las propuestas del movimiento...y nada más.

El propio Romero Brest se había ocupado de descalificar a la plástica surrealista en su libro *La pintura europea contemporánea* (26) -donde llama al movimiento *superrealista*- y tampoco sería complaciente con ella en ocasión de la muestra de *Phases* en el Museo Nacional de Bellas Artes del que, en 1963, era Director: *Debo escribir este prólogo, quiero hacerlo, no para informar a nadie sobre "Phases" -basta las obras expuestas aquí- sino mi fe para quienes, manifestando lo real en imagen, rescatan una menospreciada facultad.*

En libro citado antes afirmaba la imposibilidad de aplicar la metodología bretoniana a la pintura y escultura. *Imagínese ahora, dice, un pintor en trance semejante y descubrirá la terrible situación en que se halla cuando se propone dar cuerpo -para él inevitable, mas no para el poeta- a lo soñado; o bien representa el árbol, la piedra, el animal o el hombre de modo que se los reconozca, aunque los coloque en la tela de manera desacostumbrada, modo que no lo aleja de la realidad concreta, pues el espectador reconocerá individualmente cada objeto, o bien trata de que las cosas pierdan su significación admitida para que se vuelvan formas, tan concretas como las de representación.*

En ambos casos, continúa, las formas completas esconden malamente su origen empírico y, en vez de saltar instantáneamente de una a otra, como en la poesía, operación esencial para que se realicen las conexiones de realidades lejanas, no metafóricas, el espectador pasa lenta y paulatinamente de una a otra, volviendo sobre lo ya visto, hasta fijar en la mente una estructura total que queda inamovible. Y como advierte la incongruencia de los enlaces o lo grotesco de las situaciones, a sí mismo se requiere una explicación. Si la obtiene, porque es lo suficientemente sagaz para descubrir los motivos inconscientes ¿qué resta del intento de hacer vivir la imagen en sí misma?

Entonces, ¿por qué aceptó la realización de una muestra sobre un movimiento con el que no tenía afinidad estética, que no representaba una novedad ni estaba aún sacralizado por el tiempo? La búsqueda de una respuesta coherente orienta el as de luz hacia el curador: Aldo Pellegrini. Este, como se dijo más arriba, introdujo la estética surrealista en la poesía argentina, pero no promovió la incorporación de artistas plásticos sino que, por el contrario, apoyó a otros movimientos pictóricos, como el *arte concreto* y el *Madí*, a la sazón, ambos ausente en el espectro de Romero Brest.

Además, es bastante conocida la antipatía que profesaba Aldo Pellegrini a Batlle Planas, amigo de psicoanalistas, cuyo liderazgo entre los pintores surrealistas era indiscutible, por lo que el hecho de que la muestra *Surrealismo en Argentina* en el *Di Tella* se haya realizado al año siguiente de su muerte no puede considerarse una casualidad. Tampoco la evidencia de que, de los cuarenta artistas expuestos, sólo diez sean realmente surrealistas (27); el setenta y cinco por ciento restante está constituido por miembros de *informalismo*, la *nueva figuración* y otras tendencias afines a los gustos de Romero Brest.

Aldo Pellegrini, en el prólogo al catálogo, justifica estas inclusiones arbitrarias intentando redefinir al surrealismo: comienza por afirmar que no se trata de una

corriente estética sino de una ideología, que tiene un componente poético o erótico-poético si se quiere ser más preciso y un elemento de denuncia directo o indirecta de la realidad(...) Otro malentendido consiste en creer que el surrealismo es hoy un movimiento cerrado, afirma. Los últimos años se ha producido lo que se puede denominar "fenómeno de dispersión del surrealismo" (...) y muchas tendencias presentes revelan huellas evidentes de su influencia: es el caso de informalismo, el pop art y de la más reciente nueva figuración.

Con semejante laxitud en la marcación de los límites del surrealismo -que no hubiese sido tolerada por André Bretón, muerto también en 1966, a quien el argentino respondía disciplinadamente-, Pellegrini parece buscar, no sólo ampliar el espectro de creadores que podrían quedar bajo ese paraguas, sino tener un arma para excluir a los que, a su juicio, no respondieran a la consigna de *denuncia de la realidad*, inherente a la ideología. De hecho, puede observarse que muchos destacados surrealistas que hemos mencionado en este trabajo no fueron incluidos en la muestra del *Di Tella*.

En definitiva, analizado el contexto en el que se realiza la muestra y la nómina de participantes, no parece arbitrario especular sobre la intención de Pellegrini de refundar el surrealismo pictórico bajo su égida y con la complacencia de Romero Brest, quien en la presentación del catálogo prácticamente lo admite: *Me pregunto ahora si han perdido vigencia las objeciones de entonces* (de su libro de la nota 23) *y no puedo dejar de sostenerlas aunque admitiendo la posibilidad de considerar de nuevo los alcances de tal arte, en particular respecto de nuestro país (...) de lo que no cabe duda es de la necesidad del cotejo: de los surrealistas de antes con los de ahora (...) Para facilitarlos hemos pedido que organice esta exposición al poeta y crítico Aldo Pellegrini, a quien Julio Llinás llamó en un trabajo inédito "el primer surrealista argentino" (28).*

Después de todo, para Pellegrini (29) esta refundación habría representado salvar su propia omisión de 1928, cuando ignoró, como originalmente Bretón, las posibilidades del surrealismo en las artes plásticas. Sin embargo, este intento de mezclar y volver a dar cartas sólo *contribuyó a la confusión general*, parafraseando el título de un libro suyo casi contemporáneo (30), y los surrealistas - verdaderos o camuflados- se dispersaron, continuando algunos con la creación individual, pero nunca más como grupo.

La muestra individual de Roberto Aizemberg en el *Di Tella* en 1969 -una prematura retrospectiva hecha a sus cuarenta años, denominada *Aizemberg (1947-1968)*- da lugar a que Romero Brest señale *la situación del artista como excéntrica, (...) circunstancia que instaura la excepción que confirma la regla. De donde deriva el interés apasionante que justifica esta exposición.* O sea que ni el pope quedó conforme con el *nuevo surrealismo*, excepto con Aizemberg, ni la refundación de Pellegrini funcionó.

NOTAS

- (1) Maurice Nadeau. *Historia del surrealismo*. Ediciones Ariel. Barcelona. 1972
- (2) Picasso, aunque era reconocido por Breton como surrealista y tuvo un prolongado período en que la imagen de su obra lo aproxima al movimiento, no sólo nunca expresó una adhesión a sus propuestas, sino que la multiplicidad de bocetos y estudios que realizaba para cada obra desdican la posibilidad de que haya practicado el automatismo.
- (3) Citado por Josefina Alex. *Matta y España: la tierra es un hombre*. en *Matta* (catálogo). Museo Reina Sofía de Madrid y Fundación Caixa de Catalunya. 1999
- (4) Josefina Alix y Martica Sawin. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la Escuela de Nueva York*. Catálogo. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 1999/2000,
- (5) Cuando el Guggenheim de New York programa una muestra sobre colecciones privadas de surrealismo debe echar mano de la de Nesuchi Ertegun, un turco residente en Estados Unidos y dueño de una compañía discográfica, y del crítico francés Daniel Filipacchi. La muestra se llamó *Surrealism: two private eyes* y se realizó en el Museo mencionado en 1999.
- (6) *Prehistoria*, temple, 1942; *Itinerario de sueños*, temple, 1942; *El ídolo*, óleo, 1944.
-Ver: Varios autores. *Gambartes*. Edición Fundación Gordon para el Desarrollo de las Artes. Buenos Aires. 1992
- (7) J.A. García Martínez. *Batlle Planas*. Ediciones Culturales Argentinas. Buenos Aires. 1962
- (8) Entendemos que en la obra de este fructífero y corto período de Berni, hay una peso mucho mayor de la metafísica italiana que del surrealismo, estética la primera a la que el artista argentino sustrae de la melancolía decadente, imprime el optimismo de una paleta vibrante e inserta módulos abstractos - rectángulos conteniendo cuatro triángulos de distintos colores- que luego repetirá en obras posteriores, pertenecientes a su ciclo de figuración social.
- (9) Jorge López Anaya. *Antonio Berni*. Banco Velox. Buenos Aires. 1997
- (10) May Lorenzo Alcalá. *Raquel Forner: del apocalipsis a la utopía*. en Cuadernos Hispanoamericanos No. 629. Madrid. noviembre 2002.
- (11) Citado en: Eduardo Vernazza. *La pintora de los astronautas*. El Día. Montevideo. 23 de enero de 1978
- (12) op. cit.
- (13) Entrevista con la hija de Batlle Planas, arquitecta Silvia Batlle Planas.
- (14) A ello debe adjudicarse el hecho de que no haya tenido nunca la inquietud de volver a España, más allá de una pretendida fobia a los viajes (mencionada por su hija)
- (15) Entrevista a Kleiman, en Patricia Rizzo. *Cerca del Surrealismo: Batlle Planas y sus discípulos*. en este Dossier .
- (16) Urgell es la capital de una provincia eclesiástica catalana. Kleiman se refiere a las pinturas de su catedral.
- (17) Entrevista mencionada en nota 13
- (18) García Martínez, op.cit.
- (19) op.cit.
- (20) Entrevista mencionada en nota 13
- (21) El catálogo de esta muestra está prologado por Julio Llinás quien pronto renegaría del surrealismo.
- (22) José A. González Alcantud. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Anthropos. Barcelona. 1989.
- (23) Entrevista mencionada en nota 15.

(24) Como se dijo, el *Grupo Phases* no representaba al surrealismo en su conjunto, sino era una especie de capítulo local de una desagregación del surrealismo francés que pretendía universalizarse.

(25) El clima del Di Tella queda claramente expuesto en el libro coordinado por Edgardo Giménez: *Romero Brest, la cultura de la provocación*. Buenos Aires. 2006

(26) Fondo de Cultura Económica. México. 1952

(27) Los artista realmente surrealista incluídos por Pellegrini en esta muestra son: Battle Planas (a quien, a pesar de sus sentimientos, no podría haber excluído sin poner en riesgo su prestigio); Roberto Aizemberg; Miguel Caride; Enrique Molina; Noé Nojehowiz; Planas Casas; Jorge Tapia; Osvaldo Borda; Víctor Chab y Julio Silva.

(28) Repositorio: Fundación Espigas. Buenos Aires.

(29) La autora de este artículo desea aclarar expresamente que esta interpretación sobre las intenciones de Pellegrini al organizar la muestra del Di Tella, no desmerece de manera alguna su trayectoria como poeta, crítico y antólogo.

(30) Aldo Pellegrini. *Para contribuir a la confusión general. Una visión de la poesía, el arte y el mundo contemporáneos*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1965