Les revues comme appareils de sensibilité

Un regard depuis l'archive

Verónica STEDILE LUNA
UNLP / IdIHCS-CONICET

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.8478

Résumé : Les écrits critiques des revues *Ciclo, A partir de cero, poesía buenos aires y Letra y Línea*, dont les publications se sont étendues entre 1948 et 1960, sont lus au point d'intersection entre l'avant-garde artistique du XXe siècle, l'histoire de la critique littéraire argentine et la matérialité particulière des publications périodiques. Ces trois dimensions superposées dans le même objet indiquent l'impossibilité d'une approche qu'ignore le caractère hétérochronique de certains matériaux. Regarder les écrits critiques de ces revues depuis une politique de l'archive nous permettra de saisir ce qui n'a pas été consolidé comme une tradition, mais reste suspendu dans le cours déjà tracé de l'histoire des idées et de la littérature.

Mots-clés : revues culturelles – années 50 – critique littéraire – Archives – *appareils de sensibilité*

> La science actuelle se fonde sur le principe de l'induction : la plupart des hommes ont vu le plus souvent tel phénomène précéder ou suivre tel autre, et en concluent qu'il en sera toujours ainsi. D'abord ceci n'est exact que le plus souvent, dépend d'un point de vue, et est codifié selon la commodité, et encore ! Au lieu d'énoncer la loi de la chute des corps vers un centre, que ne préfère-t-on celle de l'ascension du vide vers une périphérie, le vide étant pris pour unité de non-densité, hypothèse beaucoup moins arbitraire que le choix de l'unité concrète de densité positive *eau* ?
> **Alfred Jarry**, *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*

Il y a une scène de lecture dans l'archive qui perdure à la fois comme mobile et début de cet article. La domiciliation d'une telle archive était le Centre de Documentation et de Recherche de la Culture des Gauches[1]. Comme c'est souvent le cas, cette scène produit une faille de l'ensemble des représentations d'époque avec lesquelles je lisais les documents. J'étais occupée à étudier *Contorno* car je voulais comprendre quels étaient les liens qui l'avaient unie avec l'émergence de la nouvelle gauche et la littérature

[1] Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDINCI).

des années 60[2]. Les signatures des frères Viñas, la force éloquente et imaginative de León Rozitchner, les premières participations de Adolfo Prieto, Noé Jitrik, tous des jeunes étudiants universitaires dont les livres de critique littéraire ont plus tard eu un impact significatif sur l'histoire de la littérature, imposaient un certain sérieux dans la préparation. « Década de los vozarrones », « Generación parricida », « Modernización crítica », ont été les épithètes avec lesquels la critique et les histoires de la littérature présentaient la revue[3]. Ce qui fait alors interruption fût l'émergence du nom d'un critique qui ne rentrait pas dans la série : celui d'Aldo Pellegrini au milieu d'une polémique apparue dans le célèbre numéro 5-6 de la revue *Contorno*. Ce numéro était consacré au roman argentin et fût publié au mois de septembre de 1955.

Comme mentionné dans la note de bas de page, la controverse durait depuis 1953 et avait déjà parcourue d'autres publications, discutant toujours avec Osiris Troiani, bien que, à d'autres occasions, d'autres écrivains soient intervenus en envoyant des lettres pour se manifester à ce sujet[4]. Pour ceux d'entre nous qui ont connu la poésie française grâce à l'*Antología de la poesía surrealista* (1961), le personnage d'Aldo Pellegrini était perçu comme un dandy qui pouvait avoir peu d'intérêts ou de conflits en commun avec le projet critique et culturel des frères Viñas. Comment expliquer alors sa présence dans *Contorno* ? Pourquoi dans le numéro spécial sur Roberto Arlt, David Viñas Il avait également pris soin de préciser qu'Arlt n'appartenait ni aux communistes ni aux « snobs de *Letra y Línea* » dont le directeur était Aldo Pellegrini ?[5] Il y avait eu un surréalisme argentin dans les années 50 ? Cependant, ce que la polémique mettait au centre de la discussion portait sur la pertinence de certaines opérations critiques entre lesquelles s'opposaient deux conceptions de l'histoire et du temps.[6]

[2]Terán, Oscar (1991), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual (1956-1966)*, Buenos Aires, Punto Sur editores.

[3]Ces syntagmes ont été utilisés pour caractériser la revue Contorno et son influence dans les années 50 par Avaro, Nora, A. Capdevilla (2004), *Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor, p. 12 ; Magnone, Carlos, Warley, Jorge (1984), « Las revistas Verbum y Centro », « La revista Contorno. Sus números políticos », *Universidad y peronismo : 1946–1955*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, p. 454 ; Cella, Susana (dir.) (1999), *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo X : La irrupción de la crítica, Buenos Aires, Emecé ; Saítta, Sylvia (dir.) (2004), Historia crítica de la literatura argentina, Tomo IX : El oficio se afirma.* Buenos Aires, Emecé ; Panesi, Jorge (2002) *Críticas*, Buenos Aires, Norma ; Terán, *op. cit.*

[4]Il s'agit de Miguel Brascó, membre du comité de rédaction *Letra y Línea*, qui est intervenu dans la polémique depuis la revue *Capricornio*.

[5]Sous le pseudonyme de Juan José Gorini, David Viñas hiérarchisait les possibilités d'appropriation de l'œuvre d'Arlt : « Et comme cela ne peut pas appartenir aux communistes, Arlt ne peut pas non plus appartenir aux snobs, aux bons penseurs ou aux plus soignés. De ceux qui l'utilisent (et même le lisent) maintenant parce que c'est à la mode, parce qu'il a émergé malgré les Roberto Giusti, les Ragucci et les anthologues. Arlt n'y a rien à faire, par exemple dans une revue appelée Letra y Línea où on parle de manière érudite sur Mondrian et le dernier roman français et où des écrivains pastoraux ou formalistes tels que Molinari ou Bernárdez sont rejetés ou insultés gratuitement en fonction d'autres qui exercent un passe-temps divers, tel que Oliverio Girondo. Mais ne croyez pas que nous voulons l'exclusivité d'Arlt, car il s'agit désormais d'un drapeau plus ou moins efficace. Non, nous voulons seulement qu'Arlt soit de tout le monde.(Gorrini, Juan José (1954), « Arlt y los comunistas », *Contorno*, n° 2, p. 8)

[6]Sous le titre « Fin d'un dialogue de sourds », signé par Osiris Troiani, se présentait une lettre publique dans le cadre d'un débat plus large, où ils ont participé les revues Sur, Letra y Línea y Capricornio. Dans cette controverse, Troiani critiquait les surréalistes, en leur reprochant d'avoir rejeté le devoir historique de faire partie de leur temps. La partie la plus significative de cette « fin du dialogue », qui répliquait les échanges précédents, était qu'il s'agissait d'une discussion sur la pratique critique dans les années 1950, sur la façon dont les surréalistes lisaient les poètes français d'après-guerre, les poètes argentins contemporains, et la tradition avec laquelle ils ne dialoguaient toujours pas explicitement. Troiani critiquait le déséquilibre historique du surréalisme au milieu du XX^{e} siècle. Il citait Jean-Paul Sartre comme une alternative politique et esthétiquement préférable. L'observation de Troiani est singulière car elle avertit que l'instabilité de l'épaisseur politique du surréalisme réside dans l'Histoire comprise comme une exigence. Ceci implique

La rencontre de ces noms a touché quelque chose de la série que j'avais imaginé lire. Elle avait rassemblé deux images lointaines dans le temps et limitées dans leurs attentes, classées selon différents problèmes : *Contorno* et le surréalisme. Suivre à la trace de cette rencontre est alors devenu le début d'une autre enquête. Le nom d'Aldo Pellegrini dans un numéro de *Contorno* était une image arrachée à ses contextes précédents, surtout si on ignorait – comme dans mon cas – que le contrepoint spéculaire de la revue dirigée par les frères Viñas était la couverture de la revue *Letra y Línea* (1953) avec un portrait de Roberto Arlt, sous la direction d'Aldo Pellegrini. Cela a ouvert l'espace de latence par lequel « dans chaque phénomène d'irruption, la manière dont chaque idée fera face au monde historique est toujours déterminée »[7]. Comme nous le verrons plus tard, ce lieu quelque peu dépassé dans lequel le nom de Pellegrini avait apparu était caractéristique de la manière dont un ensemble d'écrits produits autour de l'avant-garde surréaliste et invencionista avait circulé.

Suivre les traces de cette controverse a vite fait que l'inconfort initial, avec des personnages et des noms rarement présentés sur la même page, soit dilué en tant que surprise. Cet inconfort est devenu une explication raisonnée à laquelle sont venus divers documents, sources, croisements, qui répondaient aux causes d'une telle rencontre. Par exemple, il y avait en Argentine une avant-garde du milieu du siècle dont l'expérience a été vécue dans le vacarme avec lequel des échantillons ont été organisés – d'abord dans les maisons personnelles

Par exemple, il y avait une avant-garde du milieu du siècle en Argentine, qui se manifestait à partir des expositions- d'abord dans les maisons personnelles d'Enrique Pichon-Rivière et de Grete Stern, puis plus institutionnalisées dans différentes salles ou galeries –, des revues –parmi lesquelles nous aborderons *Ciclo*, *A partir de cero*, *Letra y Línea*, *poesía buenos aires*, *Arte Madi*, *Contemporánea*– et des publications de livres dans le cadre du projet éditorial des revues. D'autres explications fournies par les sources étudiées ont consisté à confirmer que le surréalisme et l'art abstrait traversaient en Europe, à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale, un moment de réémergence et de déclin simultané. De fortes polémiques qui ont traîné en son centre des signatures comme celles de Jean Paul Sartre, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Michel Leiris, Jean Cocteau, René Char. Ces polémiques se développaient dans le cadre du processus de vulgarisation croissante de l'existentialisme en tant que perspective littéraire et philosophique permettant de penser à partir du matérialisme

déplacé par rapport à l'histoire, ce qui nuit à sa capacité politique ; prématurés ou tardifs, les surréalistes n'ont pas su être responsables de *leur* époque (Troiani, Osiris (1955), « Fin de un diálogo de sordos », *Contorno*, n° 5/6, p. 57), ni en France ni en Argentine, où le poids de l'épigone s'impose.

[7] Antelo, Raúl (2015), *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento.* Villa María, EDUVIM, p. 15.

historique[8]. En ce sens, il n'était pas difficile de remarquer l'écho sartrien qui vibrait dans la revendication d'Osiris Troiani à Aldo Pellegrini[9].

Cependant, nos questions se déplaçaient vers une autre préoccupation : pourquoi la revue *Contorno* s'était consolidée dans l'histoire culturelle, et particulièrement littéraire, comme le début d'une « modernisation critique », si seulement cette polémique avec Aldo Pellegrini ouvrait un ensemble varié d'autres publications dont l'intérêt était aussi la critique littéraire ? Quel était donc la modernité de *Contorno* qui n'aurait pas vu le jour dans d'autres espaces d'écriture ? Qu'aurait-on attendu, dans le processus de la tradition sélective[10], de la critique littéraire dans les années 1950, de sorte que seul *Contorno* remplissait la condition de modernité ? Ces questions ont été formulées devant une remarque : dans la controverse entre Osiris Troiani et Aldo Pellegrini, ce qui se mettait en relief était une dispute pour les modes de lecture, c'est-à-dire une discussion sur les critères d'évaluation spécifiques selon lesquels les œuvres d'art et la littérature étaient considérées comme faisant partie d'une contemporanéité partagée. Ce qui soulignait que la critique était entendue en tant qu'objet spécifique et transversal aux revues.

Ces aspects, qui se sont déployés entre l'émergence d'une image décalée et son développement dans l'Histoire, commençaient à indiquer un défi historiographique. Parce qu'il s'agissait de repenser « la façon dont nous mettons chaque objet culturel dans d'autres réseaux »[11], c'est-à-dire la manière dont nous plaçons l'objet « surréalisme » dans le réseau d'une histoire de la critique argentine qui a spécialement considéré les signatures critiques gravitantes ou bien les trajectoires des écoles théoriques confirmées – philosophie classique, stylistique, structuralisme, poststructuralisme, esthétique de la réception -. La question était de savoir si d'autres histoires de la littérature pouvaient être rassemblées à partir du croisement entre les avant-gardes, la critique littéraire et les revues culturelles des années 50. Ainsi, la polémique entre *Letra y Línea* (1953-1954) et *Contorno* (1953-1959) nous a conduit à une autre série de revues : *Capricornio* (1953-1954), *Sur*, qui à son tour faisaient référence à celles où Pellegrini avait participé en tant que directeur de manière presque simultanée ou alternative : *Ciclo* (1948-1949), *A partir de cero* (1952, 1956), mais aussi *poesía buenos aires* (1950-1960), revue du mouvement invencionista, dirigée par Raúl Gustavo

[8] La publication de *Les temps modernes* (1945-1956) sous la direction de Jean Paul Sartre et de la revue *Critique* (1946-1951) de George Bataille – où Maurice Blanchot et Michel Leiris ont intensément collaboré – condensent la zone de croisements et de controverses autour du lieu du surréalisme en tant que mouvement politique. Ceci est renforcé à son tour par l'apparition de livres et l'exposition de conférences : *Situations II* (Sartre, Jean-Paul (1950 [1948]) *¿Qué es la literatura ?* Buenos Aires, Losada) – Où est publiée le célèbre *Qu'est-ce que la littérature ?-, Part du feu* – quelques-uns des essais les plus significatifs sur ce sujet sont « La littérature et le droit à la mort », « Sur les surréalistes », « Les romans de Sartre » et « René Char » –, Sade et Lautréamont (Blanchot, 1949), « religion surréaliste » (Bataille, 1948).

[9] Dans *Qu'est-ce que littérature ?* de 1948, Jean Paul Sartre traitait les surréalistes comme irresponsables de ne pas pouvoir surmonter leur phase négative et de prétendre une destruction qui ne ferait que mettre le monde entre parenthèses, alors que ce qui était nécessaire était une « littérature de grandes circonstances […] qui rejoi[nt] et réconcilie l'absolu métaphysique et la relativité du fait historique » (Sartre, *op. cit.*, p. 223). Entre 1953 et 1954, Osiris Troiani reprocha à Aldo Pellegrini son manque de perspective historique : « Les surréalistes ont toujours eu une curieuse tendance à s'installer prématurément dans l'histoire. De là la profusion d'anthologies avec lesquelles il nous livre. Et à partir de là une autre de ses caractéristiques : grâce à lui, il existe des poètes inédits qui passent directement aux anthologies » (Troiani (1955), *op. cit.*).

[10] Williams, Raymond (2003 [1961]), *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión.

[11] Antelo, Raúl (2016), « Programa para un posgrado futuro », *El taco en la brea*, *Revista del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias*, CEDINTEL, année 3, vol. 3, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, p. 162.

Aguirre, où participaient beaucoup des collaborateurs de *Letra y Línea*, bien qu'ils disaient de s'y opposer ; il fallait aussi prendre en compte les revues avec lesquelles ces derniers avaient dialogué ou auxquelles ils faisaient référence : *Las ciento y una*, *Centro*, *El 40*, *Buenos Aires Literaria*, *Plática*, *Madí*, *Ficción*, *Continente* ; aussi celles qui les précédaient dans la manière de penser la discussion avec le réalisme : *Arturo*, *Arte Concreto-Invención*, *Contemporánea*. Ce réseau pouvait être étendu de manière exponentielle en esquissant les traces d'une critique traversée par les discussions de et avec l'avant-garde du milieu du siècle. J'ai donc pris la décision d'établir les limites du corpus, qui sont à leur tour les limites de l'objet : l'écriture critique dans les revues du surréalisme-invencionismo. Cette décision a été prise car je voulais les faire dialoguer avec des revues plus étudiées telles que *Contorno*, *Centro* et *Verbum*, produites également vers la fin des années 40 et le milieu des années 50.

Ce travail a pour but de réfléchir à la manière dont les revues liées à l'avant-garde argentine du milieu du XX^{e} siècle ont fait circuler une série d'écrits critiques caractérisés par la configuration d'une sensibilité particulière de l'époque. Ces écritures, agencées et présentées dans des formats différents – la colonne, l'article de la page entière, l'interruption de la note par la coupure avec une autre note, ou l'écriture-feuilleton, de genres différents –compte-rendu, portrait, article, lettre, manifeste – ont été laissés en dehors de ce que les Histoires de la critique et de la littérature appellent « irruption » ou « modernisation ».

L'hypothèse particulière est d'affirmer que l'archive, en tant que politique de lecture, permet de tourner le regard vers d'autres matériaux en tant que sensibilités superposées et décalées, qui ne doivent pas nécessairement parvenir à une nouvelle consolidation qui les dispose dans les régimes déjà pensés.

En ce sens, l'objet « critique » d'un ensemble de revues d'avant-garde des années 1950 n'aurait pas été possible sans une série de questions mettant en contact la représentation la plus consolidée de l'époque (*Contorno* est la revue de la modernisation de la critique) et une image qui se dégage : le nom troublant d'Aldo Pellegrini impliqué dans une polémique sur comment lire.

Ce qui est donc intéressant, c'est de rendre compte de la manière dont une politique de lecture à partir des archives, attentive aux matérialités de ce qu'elle observe et lit, est la condition pour que l'objet apparaisse :

> L'objet de ce que nous pourrions appeler une archifilologie n'est pas la représentation de quelque chose déjà donnée, mais l'idée ou le geste critique qui nous permet de mélanger et de redonner, parce que le passé ne se répète jamais, mais seulement s'accède à ce que de ce passé marche vers le futur.[12]

Ce mouvement qui ouvre aux revues comme une disposition à la critique ouvre également un espace inexistant dans l'histoire de la critique littéraire argentine. Si les Histoires de littérature argentine (celles de Rafael Arrieta, du Centro Editor de Amé-

[12] *Ibidem.*

rica Latina, l'*Historia social…* de David Viñas et l'*Historia Crítica…* de Noé Jitrik)[13] n'avaient pas traversé l'avant-garde du milieu du siècle avec la « modernisation critique » préconisée par le groupe *Contorno*, il était nécessaire de réaliser le mouvement que Raul Antelo appelle « passer du tableau à la table ». Une image spatiale très juste si l'on pense aux dimensions des revues mentionnées ici : lues verticalement, comme des tableaux, dans leur format de tabloïd, elles donnaient l'idée d'une image encombrée (voir image1), ou d'une affiche typographique (voir image 2 et 3). Dépliées sur la table, nous ne pouvons suivre que des lectures interrompues au moins deux fois, voir plus (voir images 4, 5 et 6). Antelocite à Didi-Huberman, qui lit à son tour l'*Atlas* de Gerhard Richter :

> Une table pour tout : écrire, compter, jouer, manger, ordonner, désordonner. […] Ce qui signifie, avant tout, renoncer à toute unité visuelle et à toute immobilisation temporaire : espaces et temps hétérogènes ne cessent de se rencontrer, se confronter, se croiser ou se fusionner. Le tableau est une œuvre, un résultat où tout est consommé ; la table, un appareil où tout peut recommencer.[14]

En déplaçant les écrits, les noms et les trajectoires de ceux qui sont intervenus de manière critique dans les revues, nous pouvons tout d'abord aller au détail des évocations qui échappent à la hiérarchie d'une découverte dont la productivité peut être déterminée. Sur la table, alors, avec les magazines ouverts dans leurs différentes dimensions (format tabloïd, oblong, livre), je vais m'arrêter dans la lecture d'un épisode qui ne devient visible, comme d'autres, à travers ce changement de disposition : l'émergence du nom de Roland Barthes dans la revue *Letra y Línea* en 1954 en relation avec les écrits contemporains d'Aldo Pellegrini.

Si la table est un *dispositif*, les revues sont des appareils : configuration technique de l'apparaître qui invente une temporalité où l'on peut lire non seulement la syntaxe d'une revue en termes de hiérarchie[15], mais aussi et à partir de sa disposition spatiale, en termes de connexions[16]. C'est une syntaxe de la connexion plutôt que de la discrétion, car :

[13] *Cf.* Stedile Luna, Verónica (2019), « Revistas y movimientos de vanguardia en las Historias de la Literatura : formas de un tiempo desfasado », *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital : artes, letras y humanidades*, vol. 8, n° 15, p. 189-203.

[14] Didi-Huberman, Georges (2011), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas ?* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 45.

[15] Sarlo, Beatriz (1992), « Intelectuales y revistas : razones de una práctica », *Le discours culturel dans las revues latino-américaines (1940-1970)*, Paris, América-Cahiers du CRICCAL, n° 9/10, p. 9-16.

[16] La notion d'*appareil esthétique* correspond à Jean-Louis Déotte (2012 ; 2013). Il s'agit du rapport entre ce qui apparaît et de la technique qui le permet : un espace matériel et technique formant un ordre sensible capable de donner des images, des signatures, une syntaxe, un système de cadres inventant une relation avec le temps. Déotte conjugue dans le nom « appareil » différentes inflexions : « l'appareillage » (assemblage), le « être dans un appareil simple » (nudité), et « apparaître », comme les bords d'une sensibilité commune. En tant que configuration technique de ce qui apparaît, les appareils modernes ont façonné une sensibilité commune. C'est à partir de cette sensibilité commune que nous découvrons un monde, une époque, ce qui explique pourquoi la fonction / la notion de l'appareil conduit à la fonction de « faire de même », de « faire correspondre » : de comparer ce qui jusqu'à présent était hétérogène. De cette manière, la page n'est pas seulement une surface d'inscription, mais aussi une image elle-même, arrangée par une technique de l'apparaître, du montage.

> Apparaître dans l'archive n'implique ni ne nécessite aucune étiquette de noblesse. Et pourtant, l'expérience du savoir d'une époque ne peut être pleinement restaurée que si nous avons en lumière tout ce que cette époque a produit sous le régime de la parole, sans aucun critère de sélection, qui serait nécessairement tenu de conduire par ce que nous supposons que cette époque avait pensée, le devinant à partir de la pensée présente.[17]

Si nous considérons l'archive comme le problème de la survie d'une culture et que nous la relions à la tradition sélective, la question des revues littéraires et culturelles du XX^{e} siècle se relationne ainsi avec les politiques institutionnelles de la culture documentée. Ce qui nous amène à remplacer un sens de l'image – espace (en tant qu'appareil) qui ouvre sa survie en dehors d'une logique de rédemption historique.

C'est-à-dire que la perspective de l'archive en tant que politique de lecture aurait la capacité de déplacer les raisons pour lesquelles chaque « sauvetage » d'un document dans un archive doit lui attribuer une hiérarchie, une productivité, sens reporté dans un autre élément de la série historique qui viendrait plus tard. Par exemple, que les revues des années 50 jouent un rôle important par rapport à la poésie des années 60. La question de ce travail est de savoir ce qui se passe avec ces discours qui ne sont pas organisés en « épistèmes codés », mais restent suspendus même lorsqu'ils continuent à reprendre des éléments de la tradition et celle, à son tour, à les récupérer.

En ce sens, le travail avec ces revues apparaît comme une exhumation[18], quelle est la relation qui s'établit entre notre aujourd'hui, notre époque, nos urgences, et le surréalisme et l'invencionismo du milieu du siècle en Argentine ? Une forme de l'avant-garde qui semblerait s'être produite sans créer une accélération des changements de l'époque. Dans un présent où l'Amérique latine recherche ce coup d'imagination politique capable de désagréger le langage accablant qui a déployé le pouvoir de la valorisation absolue sur certains mots, l'image suspendue qui s'ouvre dans les revues, suspendue avant tout par rapport à son époque, soit peut-être un espace ouvert pour observer des gestes qui ne pourraient pas, pour reprendre les mots d'Agamben, « être absorbés par le flux de la restauration »[19].

Il s'agit donc de penser les revues à partir du geste selon lequel elles ont construit leur propre généalogie d'avant-garde. Où elles ont liée « l'image brûlante » de la poésie non seulement au passage du dada-surréalisme, mais plus tard au romantisme, à l'occultisme et au symbolisme de Baudelaire, parce que cette logique supprime l'idée de la généalogie en tant que traces de la tradition et propose plutôt une généalogie des moments émancipateurs de la langue. Tout ce qui était en ruine après la Seconde Guerre mondiale signifiait moins une constatation de la décadence, comme le disait Sartre en 1948 à propos des générations littéraires bourgeoises, que le pouvoir libérateur d'une apparence inattendue.

[17] *Cf.* Antelo, Raúl, « La potencialité de l'archive », dans ce même volume.
[18] Gerbaudo, Analía (2013), « Archivos, literatura y políticas de la exhumación », *dans* G. Goldchluck et M. Pené (comp.), *op. cit.*
[19] *Ibidem*, p. 152.

Certaines des formes qui restent ouvertes aujourd'hui concernent l'idée que la littérature se bat pour et contre son propre « être littéraire », même lorsqu'elle adopte comme une position d'« anti-littérature » ; Par exemple, la revue *A partir de cero*, dirigée par Enrique Molina et Aldo Pellegrini, avait publié un compte-rendu du recueil d'aphorismes intitulé *Voces*, de Antonio Porchia, dans lequel il est écrit : « le problème de notre littérature est la littérature »[20]. Dans ce compte-rendu, se questionne le recours à la rhétorique en tant que procédure permettant de trouver le littéraire du poème. Parmi les idées encore ouvertes que ces revues ont affichées, il y a une expérience du temps comme critique de l'instant. C'est à partir de cette idée exprimée dans les revues que se confrontent les tentatives de délimitation du concept de génération[21]. Ainsi, les notions d'*époque* et d'*histoire* – proposées par des auteurs tels que Jean Louis Déotte[22] dans sa théorie des appareils esthétiques et Giorgio Agamben[23] dans sa relecture de Walter Benjamin – deviennent pertinentes et capables d'éclairer la présence éphémère de Georges Bataille dans le magazine *Ciclo*.

Une troisième notion est celle selon laquelle il est possible et souhaitable d'établir de larges généalogies dont les points de contact ne se limitent pas à une tradition, mais à ces dialogues hors du temps entre des émancipateurs possibles. Seulement insister sur l'existence de ces matériaux, sans prétendre leur accorder une place privilégiée ni contester une valeur pour en substituer une autre est, peut-être, une façon de voir le « presente hoyado » que Bayley avait imaginé en 1944, à travers lequel les totalitarismes du langage :

> No es preciso
> Hoy
> Hoy es preciso llevarle este bastón barroso
> Barroco
> Hoy discurso hoy poeta hoy un salto
> Hoy yo lo comprendo bien hoyado
> (1, s/n)

1 Archives : un avertissement à la défense du marginal

Parler du surréalisme aujourd'hui implique peu de sophistication. Souvent présente dans les récits initiatiques d'écrivains et d'artistes, il a perdu l'aura de prestige sous laquelle se sont multipliée des expositions et des anthologies jusqu'au milieu du XX^{e} siècle[24]. Les reproductions d'horloges fondues, l'image usée du cadavre exquis, l'incom-

[20] Porchia, Antonio (1952), « A partir de cero », *Voces*, n° 2, 6, p. 2-6.

[21] La clé d'interprétation proposée par la notion de « génération » a été partagée tant par les acteurs de l'époque, comme nous l'avons pu observer dans plusieurs articles de la revue Centro consacrés au sujet –« Autres réflexions sur le concept de génération », García 46-51 nro 1951- étroitement stimulées par la pensée élargie d'Ortega y Gasset, ainsi que par les chercheurs de l'époque (Terán, Croce).

[22] Déotte (2012 ; 2013).

[23] Agamben, Giorgio (2015), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

[24] « L'exposition internationale du surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp », à la galerie Maeght à Paris et Le Surréalisme et l'Après-guerre, de Tristan Tzara, tous deux de 1947, peuvent être considérés comme son moment classique.

patibilité entre l'image qui raccordait parfois littérature et folie, et l'auto-conception qui présentaient de nombreux artistes contemporains ont éloigné le surréalisme des références littéraires et artistiques de vie culturelle. Peut-être que ça a toujours été comme ça, et l'insistance sur le fait que c'était un mouvement transgressif a vraiment déplacé le fait qu'il emportait avec soi l'infinie disponibilité d'en faire partie. Dans le cadre d'une exposition d'art surréaliste en Argentine, Santiago Villanuena et Claudio Iglesias ont qualifié le mouvement d'« esprit de quartier et kitsch ».

Soyez un artiste pour un jour, soyez surréaliste, pourrait-on dire[25]. Un mouvement naïf, qui préfère rester silencieux quand les adultes parlent de choses importantes, c'était ainsi qu'ils les décrivent.

Blanchot affirma en 1949 en se demandant si le surréalisme faisait déjà partie de l'Histoire : « Il n'y a plus d'école, mais un état d'esprit subsiste. Personne n'appartient plus à ce mouvement, et tout le monde sert qu'il aurait pu en faire partie ». C'est alors l'histoire d'un mouvement qui émerge comme s'il avait toujours appartenu à tout le monde, mais qui s'énonce dans la ré-définition / ré-délimitation constante des manifestes. Cette dérive entraîne, si nous la pensons à Buenos Aires au milieu du XX^{e} siècle, une autre série de problèmes qui compliquent l'épaisseur politique dans laquelle le monde se trouvait après la Seconde Guerre mondiale et la bombe d'Hiroshima, avec les transformations sociales menées par le péronisme. Cela a conduit à que le surréalisme et l'inventionismo des années 50, soient interprétés comme un « épigonisme »[26] ou comme un antécédent essentiel de la poésie des années 1960.[27]

L'un des problèmes réside donc dans la recherche d'une lecture qui tienne compte du caractère unique de ces revues et de notre objet – la critique -. Ceci en mettant en suspense la recherche du moment de rédemption des éléments en fonction des histoires de la littérature et de la critique. Telle est la condition de possibilité pour que l'objet apparaisse. Quand on pense à des sources, des documents, des publications, des archives, il existe souvent une tendance à la sauvegarde productive de documents directement liés à une utilité qui les justifie. « Les revues les plus significatives ont anticipé des lignes critiques et théoriques qui, au moment de leur énonciation, ne faisaient peut-être pas partie de l'axe des débats, mais sont devenues plus tard centrales. »[28], ou :

> Il est possible de faire la distinction entre les revues qui fonctionnent en tant qu'*institution*, fournisseur traditionnel d'une légitimité culturelle recherchée par beaucoup et rejetée par d'autres, et celles qui ne contiennent

[25] Iglesias, Claudio ; Pedroni, Juan Cruz y Villanueva, Santiago (2017), *Objeto móvil recomendado a las familias*, Buenos Aires, Fundación OSDE. Peut-être devrons-nous prendre ce même élan et, contrairement à Pellegrini, comprendre le surréalisme d'Orion à nos jours comme un surréalisme rose qui, dans sa relation avec un marché invisible, constituait sa propre généalogie : une avant-garde qui contemple tous ceux qui veulent participer, qui renouvelle quotidiennement son programme et ses objectifs, qui ne comprend pas la théorie comme un espace de coïncidence, mais qui recourt à l'enthousiasme du groupe.

[26] Cristófalo, Américo (2007), « La metafísica en la poesía de los '50 », *dans* D. Viñas (dir.), *Historia social de la literatura argentina. El peronismo clásico (1945-1955)*, Buenos Aires, Paradiso, 2007.

[27] Del Gizzo, Luciana (2018), « El inconsciente de la vanguardia. Relaciones entre la primera y la segunda oleada vanguardista en argentina », *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Univ. de Costa Rica, XLII (3), p. 235-255.

[28] Battilana, Carlos (2015), « Revistas de poesía : descripción de un objeto », *Estudios de Teoría Literaria Revista digital*, 4 n° 7, p. 24.

> pas le poids de cette tradition et qui, de par leur nature conjoncturelle et innovante, se permettent un degré d'intervention plus important et déterminant sur les problèmes de la culture.[29]

Mais à maintes reprises, nous sommes confrontés à des documents, à des matériaux, à des sources qui ne se consolidaient pas dans ce que Susana Cella avait appelé « l'irruption de la critique »afin de penser l'éclosion discursive d'une époque.

> Dans lesquels sont assimilés, transformées et intersectées divers courants tels que l'existentialisme, le marxisme (dans ses diverses tendances), la psychanalyse (initialement freudienne puis lacanienne) et le structuralisme (avec la notion de texte, d'intertexte, de pluralité de lectures, d'immanence, etc.). La critique littéraire est dans ce sens un espace qui le manifeste clairement.[30]

Au contraire, Salomon Wapnir avait formulé dans les mêmes années de circulation de ces revues, une notion de critique comme écriture dans les marges du livre. Dans *La crítica literaria argentina* il la présentait comme un genre qui impliquait à la fois un instrument pour contrer « L'avancement et le développement des mauvaises habitudes qui contribuent à défigurer l'apparence d'une littérature »car elle collabore à la lutte « contre les impuissants de l'art »[31] ou les« mauvaises habitudes plus particulières de l'improvisation littéraire »[32] et aussi comme la possibilité d'être elle-même une œuvre d'art avec « le droit d'occuper une place d'honneur parmi ses camarades de l'esthétique »[33]. Mais ce qui est le plus curieux, c'est que le genre commence avec ceux qui ont« aujourd'hui des pages dispersées », comme« écrites à la marge d'un livre »[34]. Cette sur-écriture est l'image d'un détail : un corps textuel qui se superpose méticuleusement à un autre et qui n'est pas organisé en un corps plus grand mais reste suspendu comme l'autre du texte. Le travail de Wapnir peut être lu ainsi comme un point de passage, pas seulement parce que l'année coïncide avec l'apparition de *Letra y Línea* et Contorno, la même année au cours de laquelle la figure de Roberto Arlt fera l'objet d'une polémique critique entre les deux revues, mais parce que dans leurs propres pages il y a une césure : il fait appelle à que « les hommes consacrés à la critique cessent de s'appuyer sur le bon goût et le prestige de deux ou trois lectures choisies, lorsqu'ils déterminent leurs verdicts »[35] mais au retour de page il affirme que l'existence même du genre « prépare la présence d'un nouveau critique dans chaque lecteur en lui donnant un goût littéraire et un sens esthétique »[36]. Il s'agit alors de lire comment ceux qui semblent être « identiques » (la valeur du goût dans une affirmation ou dans une autre) se déclinent d'une différence minimale. Même dans cette écriture

[29] Patiño, Roxana, Schwartz, Jorge (comps.) (2004), *Revista Latinoamericana*, vol. LXX, n° 208-209, Pennsylvania, Universidad de Pittsburgh, p. 649.
[30] Cella, *op. cit.*, p. 52.
[31] Wapnir, Salomon (1953), *La crítica literaria argentina*, Buenos Aires, Ediciones Acanto, p. 11.
[32] *Ibidem*, p. 29.
[33] *Ibidem*, p. 50.
[34] *Ibidem*, p. 50.
[35] *Ibidem*, p. 47.
[36] *Ibidem*, p. 48.

prescriptive, car la variation apparaît déjà inscrite dans l'image d'un espace instable. Espace qui apparaît comme la première condition et support de la critique. La marge du livre est également cette table de transit parallèle où l'écriture recommence.

La trame d'écritures critiques que les revues *Ciclo*, *Letra y Línea* y *A partir de cero* ont déployée, a fourni une sensibilité et une pensée critique qui, comme *Contorno*, s'éloignaient des paradigmes consolidés par l'académie universitaire ou le journalisme culturel – philologie classique, la stylistique ou le commentaire[37]. Cette continuité est possible selon une différence : le corpus de revues doit être abordé à partir d'une modernisation de la critique selon les critères des histoires de la littérature. Mais également, il doit être abordé à partir de l'ouverture de ces mêmes critères à la syntaxe des connexions proposées par l'archive.

Les archives du surréalisme et de l'invencionismo argentin, lues à partir des archives, entrent en dialogue avec l'Histoire de la critique littéraire, en dehors du moment où elles deviennent productives, pertinentes ou exonérées. L'archive permet de voir d'autres époques et d'autres interventions qui ont également existées ; en ce sens, ce qui n'a pas été lu se répercute dans les discussions sur ce qui a été consolidé en tant que « *vozarrón* » ou « *eclosión* ». Il est nécessaire de le rétablir car il existe et subsiste, mais pour rendre ces dialogues audibles, nous devons suspendre un instant le système de l'histoire des idées.

Dans le numéro 2 de la revue *Letra y Línea*, publiée également en 1953_,_ Osvaldo Svanascini fait un compte-rendu du premier numéro de la revue *Les lettres nouvelles*, dirigée par Maurice Nadeau. « Il n'existe pas d'autre critère en France à l'heure actuelle, pour défendre et illustrer une littérature qui ne saurait être, passée, présente ou à venir, qu'une littérature en marche »[38]. Le numéro de la revue française s'est ouvert, comme celui de *Letra y Línea* que nous avons lu, avec Henry Michaux. Le compte-rendu de la revue s'arrête particulièrement dans l'avancée de deux chapitres de *Voyage au pays des Tarahumaras* d'Antonin Artaud, dont l'intérêt réside dans la notion de mystère comme « communication constante et quasi magique avec la vie supérieure de ces idées ». Enfin, Svanascini répertorie les auteurs et les titres de la section « Completan la entrega » où nous lisons le compte-rendu de Roland Barthes sur *Le Prince de Hombourg au T.N.P.* Si nous retraçons le lien entre *Letra y Línea* et *Les lettres nouvelles*, en ce qui concerne Barthes, nous avons trouvé que dans les numéros 4 y 9 – les deux de 1953 – s'avaient publié les essaies « Le monde objet » et « La littérature inhumaine »inclus plus tard dans *Éssais Critiques* (1964). À son tour, au numéro 5, Maurice Nadeau fait un compte-rendu de *Le degré zéro de l'écriture.*

Ces aspects qui entourent la revue *Letra y Línea* mais ne le définissent pas, produisent certains des éléments qui ne trouvent pas de place dans l'ordre établi par une histoire de la réception de la théorie et de la pensée françaises : ils ne doivent que rester ainsi, un nom qui apparaît en 1953 dans les pages d'une publication argentine, mais qui a commencé à être traduit dans les années 60. Mais cet élément, anachronique et inaperçu, importe surtout parce que c'est la trace à travers laquelle nous lisons un dialogue possible entre Aldo Pellegrini et la nouvelle critique en France.

[37] Avaro, Capdevilla, *op. cit.* ; Panesi, *op. cit.*

[38] La citation en français provient du compte-rendu d'Osvaldo Svanascini dans *Letra y Línea.*

En 1952, dans *A partir de cero*, Aldo Pellegrini publia deux essais dont on peut considérer des échos à venir de quelques écrits de Roland Barthes. C'est-à-dire lire les traces de Pellegrini dans l'écriture de Barthes, et non l'inverse. Dans « Le pouvoir de la parole », il affirmait :

> Parler de la parole au service de l'homme, c'est énoncer le paradoxe le plus brutal. La chose habituelle est que l'homme est au service de la parole. […] L'homme qui le crée perd dès l'instant où il le jette dans le monde, tout pouvoir sur elle. L'idée pour lui a un sens, mais elle conquiert, en se libérant de son créateur, une vie personnelle, un nouveau sens imprévisible. Elle se lance alors dans une aventure dont les conséquences sont surprenantes : une idée de liberté devient alors un mécanisme d'oppression, une idée d'amour, un mécanisme de haine et de destruction.[39]

Pellegrini n'explique pas jusque-là, dans les premiers paragraphes de l'essai, comment ce paradoxe se produirait ou comment cette transformation immédiate de la liberté en oppression pourrait avoir lieu. Mais il introduit rapidement l'idée que le langage conventionnel assure la régulation des institutions et donc l'aliénation

> Là où il apparaît plus clairement la solitude de l'homme dans sa solitude, malgré l'utilisation de la parole, est dans les différents langages conventionnels. […] Il existe d'innombrables langages conventionnels et, dans chacune d'eux, la parole la plus courante est dépourvue de sens pour devenir un signe d'une chose déterminée, un signe qui permet de conclure un accord entre deux personnes ou plus. Ainsi, sur la base de ces différents langages conventionnels, la possibilité de vivre dans des groupes actifs, de stabiliser et de propager des connaissances, d'organiser la société et la famille dans des structures solides est développée.[40]

Presque simultanément, il coïncidait avec les mots prononcés par Bataille en 1949 à propos de« La religion surréaliste » dans le *Club Maintenait*. Dans ce texte, il analysait comment la technique et la conviction de qu'on travaille avec une finalité productive et de conservation, avaient modifié l'ordre du langage également. En ce sens, le surréalisme retrouvait, selon Bataille, un état pré-technique du langage, puisque l'écriture automatique exécutait « un acte de rupture […] avec un enchaînement qui, à partir du monde de l'activité technique, est donnée dans les mots eux-mêmes, dans la mesure où ces mots participent du monde profane et du prosaïque »[41]. Mais la relation établie par Pellegrini concerne moins le langage relatif aux énergies excédentaires – ou, pour reprendre les termes de Bataille, « ce qui unit l'homme à une étoile » – que les liens irréductibles entre code et singularité :

[39] Pellegrini, Aldo (1952), « El poder de la palabra », *A partir de cero*, n° 1, p. 3.
[40] *Ibidem*, p. 3.
[41] Bataille, Georges (2008), *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*, Buenos Aires, Las Cuarenta, p. 47.

> Personne ne peut contester l'énorme utilité de tous ces langages [conventionnels] : ils permettent aux médecins et aux pêcheurs de subsister, justifient l'organisation de la justice sur la base de la compréhension des voleurs entre eux et permettent l'existence de l'amour mercenaire, base de l'organisation familiale. […]
>
> Mais dans tous ces langages conventionnels, personne ne met absolument rien de personnel : le langage est extérieur à l'homme. Le vital est définitivement exclu.[42]

Ce que Pellegrini propose en termes d'aliénation sous la formule « l'homme qui crée [le mot] perd dès l'instant où il le jette dans le monde, tout pouvoir sur lui », peut être lu comme une insistance que nous trouvons également dans « La conférence inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire de Collège de France » en 1977. Ce substratum conventionnel de la parole qui, pour Pellegrini, devient exclusif ou aliénant pour l'homme, est, dans la leçon de Barthes, non pas la cause, mais une condition sans origine : le pouvoir.

> Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est le langage, ou pour être plus précis, son expression obligée, la langue.
>
> Le langage est une législation, la langue en est le code. Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif : ordo veut dire à la fois répartition et commination.[43]

Là où il existe pour Pellegrini une convention qui ruine la liberté – « en même temps que la création la perd », nous dit-il – pour Barthes, il existe un stéréotype :

> Parler, et à plus forte raison, discourir, ce n'est pas communiquer comme on le répète trop souvent, c'est assujettir ; toute la langue est une réaction généralisée.
>
> Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir. En elle, immanquablement, deux rubriques se dessinent : l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition. *[…]* en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui traîne dans la langue. Dès lors que j'énonce, ces deux rubriques se rejoignent en moi, je suis à la fois maître et esclave : je ne me contente pas de répéter ce qui a été dit, de me loger confortablement dans la servitude des signes : je dis, j'affirme, j'assène ce que je répète.[44]

[42] Pellegrini (1952), *op. cit.*, p. 3.

[43] Barthes, Roland (2015 [1977]), "Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France" dans *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 95.

[44] *Ibidem*, p. 95.

On lit qu'entre « Le pouvoir de la parole » et « La leçon inaugurale », le structuralisme est passé, la notion de pouvoir de Foucault et la remise en question de l'humanisme partagée par les écrivains et les intellectuels du milieu du siècle. Il subsiste encore l'ambiguïté de la notion de « pouvoir » qui abrite le titre de Pellegrini et qui semble presque dévoilée dans le texte de Barthes : le pouvoir en tant que sujétion et le pouvoir en tant que puissance émancipatrice. Le critique argentin dit à propos de cette dernière variable :

> L'aspect vraiment vital du langage se trouve fondamentalement dans trois situations : dans le langage populaire, dans le langage de l'amour et dans la poésie.
>
> Mais c'est à la poésie qui correspond la place privilégiée dans un véritable langage de la communication humaine. La poésie incorpore l'essence vitale du langage populaire et le langage des amoureux, mais ajoute une exaltation de tous les contenus possibles de la parole.
>
> Le poète parvient à faire revivre les mots épuisés par l'usage et découvre en eux un reste de vie qui le fait revivre, le faisant resplendir. Il reprend les phrases faites, les lieux communs, les fragments de langage morts et, à travers un processus particulier de friction connu seulement par le poète, développe une incandescence surprenante.[45]

Ne lit-on pas dans ce « processus de friction » mentionné, la fameuse expression « tricher la langue » de Barthes ?

> Nous qui ne sommes ni des chevaliers de la foi ni des surhommes, il ne nous reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquive, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature.[46]

Ces éléments de l'archive – les essais de Pellegrini, le compte-rendu de *Les lettres nouvelles*, le nom « Roland Barthes » de 1953 – ne sont pas incorporés dans une histoire des idées car ils ruinent leur propre productivité. Ils ne peuvent rester que de manière centrifuge, hors de l'archive : « La leçon inaugurale », *Le degré zéro de l'écriture*. Loin de contredire le fait que Barthes a commencé à être lu en Argentine dans les années 60 avec les traductions de Nicolás Rosa et du structuralisme, cette lecture en dit un peu *plus* sur cette histoire de la critique et les implications des traces que nous trouvons dans les archives des revues. Il ne s'agit pas d'imaginer, au contraire, que Roland Barthes eût lu Aldo Pellegrini, mais de dialogues établis à partir de l'archive. Lire Pellegrini dans Barthes comme une « illumination profane » plutôt que comme la preuve d'une originalité déplacée géographiquement.

[45] Pellegrini (1952), *op. cit.* p. 3.
[46] Barthes, *op. cit.* p. 97.

Il s'agit d'un lointain-proche : « La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. »[47]. Ainsi, il est possible de considérer les écrits critiques produits dans l'espace de ces revues comme un moment de suspension vis-à-vis des « explosions discursives » codifiées en tant que telles dans l'histoire de la critique. En ce sens, il est important de clarifier ce que le « suspense » implique dans l'histoire des idées : « suspendu », dit Derrida dans « Cette étrange institution qu'on appelle la littérature »[48], fait référence au *suspense*, mais aussi à la *dépendance*, à la conditionnalité. Ainsi, un langage critique qui reste suspendu à l'histoire des idées implique la dépendance de cette histoire, ainsi que des « discours forts » mentionnés par Susana Cella : existentialisme, marxisme et psychanalyse, puisque c'est dans ce contact que produit l'écriture produit un excédent. Ce serait donc de lire dans ces écritures le moment où le langage entraîne un dialogue entre deux temps.

Parler de « l'archive comme politique de lecture » implique donc plusieurs présupposés qui se singularisent au fur et à mesure qu'ils entourent les documents. En premier lieu, si l'archive ne présente jamais un tout ou un espace complet, elle maintient également ce lien de fragmentation et, pour cette raison, il recommence : il revient à l'endroit où l'histoire a été interrompue. Par conséquent, si dans les archives nous remarquons que « l'origine est l'objectif »[49], la lecture peut interrompre l'histoire en tant qu'évolution, afin de s'ouvrir à une histoire de la révulsion et réfléchir à la structure de l'instant. Ces revues affichent une critique de l'instant (Bataille et Molina dans *Ciclo* et *Letra y Línea*), ou une critique de l'image comme combustion (Pellegrini dans *A partir de cero*).

Elles sont, à leur tour, elles-mêmes une fulguration éphémère sous la forme de « donner un sens » à l'Histoire de la Critique. Il y a un temps différé qui est inscrit non seulement dans les critiques des revues–celle d'Osiris Troiani à Aldo Pellegrini – ou dans la façon dont leurs opérations de lecture n'ont pas pu être systématisées dans une histoire de la critique, mais aussi dans leurs propres recherches.

Bibliographie

Aguirre, Raúl Gustavo (dir.) *et al.* (1950-1960), *poesía buenos aires*. Buenos Aires, [s.n.], a.1-11

Pellegrini, Aldo (dir.) (1948-1949), *Ciclo. Arte, literatura, pensamiento modernos*. Comité directivo : Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivière, Elías Piterbarg. Buenos Aires, [s.n.], 1948. – nº 1 : noviembre/diciembre 1948 – nº 2 : marzo/abril 1949.

Pellegrini, Aldo (1953-1954), *Letra y línea. Revista de cultura contemporánea*, Buenos Aires, [s.n.]. nº 1 : octubre 1953 – nº 4 : julio 1954.

Molina, Enrique (dir.) (1952 ; 1956), *A partir de cero*, Buenos Aires, [s.n.], 1952, 1ª época : nº 1 (noviembre 1952) – nº 2 (diciembre 1952) ; 2ª época : nº 1 (septiembre 1956).

[47] Benjamin, Walter (2006), *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, les Éditions du Cerf, p. 464.

[48] Derrida, *op. cit.*

[49] La reproductibilité technique établit une ubiquité en tant que loi de consignation parce que la perte de l'original est la perte de la relation entre l'origine et l'archive. C'est ce que Jean Louis Déotte souligne en demandant pourquoi « L'œuvre de l'époque de la reproductibilité technique » est l'une des œuvres les plus lucides sur l'esthétique et le cinéma, alors qu'il existe très rarement au cinéma une reproduction d'œuvres d'art : « C'est que le cinéma, première industrie culturelle, ne distingue pas la production et la reproduction, telle l'image dite de synthèse aujourd'hui ». Ce sont les raisons qui l'ont amené à débattre une conception de la culture comme espace d'aliénation de l'art et de la littérature.

Viñas, Ismael y Viñas, David (1954-1959), *Contorno*, Buenos Aires, [s.n.], 1954. – nº 1 : noviembre 1954 – nº 9/10 : abril 1959 ; además *Cuadernos de Contorno*, Buenos Aires, nº 1 : julio 1957, nº 2 : febrero 1958).

Agamben, Giorgio (2015), *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, Traducción de Silvio Mattoni.

Antelo, Raúl (2015), *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento.* Villa María, EDUVIM.

Antelo, Raúl (2016), « Programa para un posgrado futuro », *El taco en la brea.* Revista del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, CEDINTEL, Año 3, Volumen 3, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Antelo, Raúl (2015). « El tiempo de una imagen : el tiempo-con », *Cuadernos de Literatura*, Volumen XIX, nº38.

Antelo, Raúl (2001), « Política del archivo », *Revista Iberoamericana*, Volumen LXVII, nº197.

Antelo, Raúl (2008), *Crítica acéfala*, Buenos Aires, Editorial Grumo.

Avaro, Nora y Capdevilla, Analía (2004), *Denuncialistas. Literatura y polémica en los'50.* Buenos Aires, Santiago Arcos editor.

Bataille, Georges (2008), *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948.* Buenos Aires : Las Cuarenta, Traducción de Belloro, Lucía Ana ; Fava, Julián.

Bataille, Georges [(1946), « La moral de Henry Miller », *Ciclo. Revista bimestral. Arte, literatura, pensamiento modernos* 1, URL : https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/flippdf/ciclo1/mobile/index.html

Cella, Susana (dir.) (1999), *Historia crítica de la literatura argentina*, Jitrik. Noé (Director), Tomo X : *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé.

Croce, Marcela (2006), « Las revistas literarias argentinas o un historia colectiva de la literatura local », *Las revistas literarias argentinas (1893-1967),* Lafleur, Provenzano, Alonso editores, Buenos Aires, El 8vo. Loco ediciones.

Delgado, Verónica (2015), « Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas », en Geraldine Rogers, Alejandra Mahille y Verónica Delgado (coords.), *Tramas impresas : Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, Colección Estudios/Investigaciones, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, URL : http://www.libros.fahce.unlp. edu.ar/index.php/libros/catalog/view/33/48/165-1.

Déotte, Jean-Louis 20122007, *¿Qué es un aparato estético ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Santiago de Chile, Metales Pesados, Traducción de Francisca Salas Aguayo.

Déotte, Jean-Louis (2013), *La época de los aparatos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora. Traducción de Antonio Oviedo.

Derrida, Jacques (octubre 2017), « Esa extraña institución llamada literatura », *BOLETIN/18 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de Rosario.

Didi-Huberman, Georges (2011), *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas ?* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Traducción de María Dolores Aguilera.

Gerbaudo, Analía (2013). « Archivos, literatura y políticas de la exhumación », an Goldchluk, Graciela ; Pené, Mónica (comp.) (2013) [1995], *Palabras de archivo*, Santa Fe, UNL, Poitiers, CRLA.

Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.

Iglesias, Claudio ; Pedroni, Juan Cruz y Villanueva, Santiago (2017), *Objeto móvil recomendado a las familias*, Buenos Aires, Fundación OSDE.

Jarry, Alfred ; Launoir, Ruy ; Jean-Hugues, Fassio ; Sainmont, J. Hughes (2009), *Patafísica : epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato / Alfred Jarry*, Rafael Cipollini (comp.), Buenos Aires, Caja Negra.

Magnone, Carlos ; Warley, Jorge (1981), « La modernización de la crítica : la revista Contorno », *Capítulo. Historia de la literatura argentina* (Dir. Susana Zanetti), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Magnone, Carlos ; Warley, Jorge (1984), « Las revistas Verbum y Centro », « La revista Contorno. Sus números políticos », *Universidad y peronismo : 1946–1955*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Panesi, Jorge (2002), *Críticas*, Buenos Aires, Norma.

Pellegrini, Aldo (1961), *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Estudio preliminar, selección notas y traducción de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.

Porrúa, Ana (2011), « Como el que sin voz estudia canto. En torno a la poesía de Leónidas Lamborghini », *Estudios* 18/36 (enero-junio).

Prieto, Marín (2010), « Poesía y peronismo : un episodio en la historia de la literatura argentina », *La Biblioteca*, Edición Bicentenario.

Rosa, Nicolás (1999), « 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*, Rosa, Nicolás (éd.), Buenos Aires, Biblos.

Rosa, Nicolás (2003), *La letra argentina, Crítica 1970-2002*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

Rosa, Nicolás (1981), « La crítica literaria contemporánea : la interpretación del símbolo », en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL.

Rosa, Nicolás (1992), *Artefactos,* Rosario, Beatriz Viterbo.

Saítta, Sylvia (dir.) (2004), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Noé Jitrik director de la colección, Tomo IX : *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé.

Sarlo, Beatriz (1992). « Intelectuales y revistas : razones de una práctica », en *Le discours culturel Dans las revues latino-américaines (1940-1970)*, París, América-Cahiers du CRICCAL.

Sartre, Jean Paul (1950) [1948], *¿Qué es la literatura ?*, Buenos Aires, Losada, Traducción de Aurora Bernárdez.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual (1956-1966)*, Buenos Aire, Punto Sur editores.

Wapnir, Salomon (1953), *La crítica literaria argentina*, Buenos Aires, Ediciones Acanto.

Williams, Raymond (2003) [1961], *La larga revolución*, Buenos Aires, Nueva Visión. Traducción de Horacio Pons.


CINE

LIBROS

azara sansó

estudio fotográfico

azara sansó

Fig. 1


ESPEJO DEL MUNDO
"POESIA BUENOS AIRES" Y LOS TEXTOS DE ENSEÑANZA SECUNDARIA
nueva visión
revista de cultura visual
UN TIMBRE EN LA NOCHE
AGRUPACION NUEVA MUSICA
editorial AMERICALEE
Acaba de aparecer:
NACIONALISMO Y CULTURA
De RUDOLF ROCKER
JUICIOS AUTORIZADOS
Albert Einstein.
Bertrand Russell.
Thomas Mann.
Un volumen de 532 páginas, formato 16 x 24
$ 50.—
TUCUMAN 353 T. E. 32-0958 BUENOS AIRES
COLECCION DE POETAS MODERNOS
1. CARLOS LATORRE: El lugar común ..... $ 10.—
2. JUAN ANTONIO VASCO: Cambio de horario ..... $ 10.—
de próximas aparición
3. FRANCISCO JOSE MADARIAGA: El pequeño patíbulo.
en todas las librerías o directamente a
Rivadavia 6138
WITCOMB
Fotografía
Salones de Arte
FLORIDA 760
PRECIO DEL EJEMPLAR $ 3.—
Castillo de Correa 5289
FRANCISCA PORTAL
MIGUEL BRASCO
OTROS POEMAS E IRENE
EDICIONES COLONIO

Fig. 2

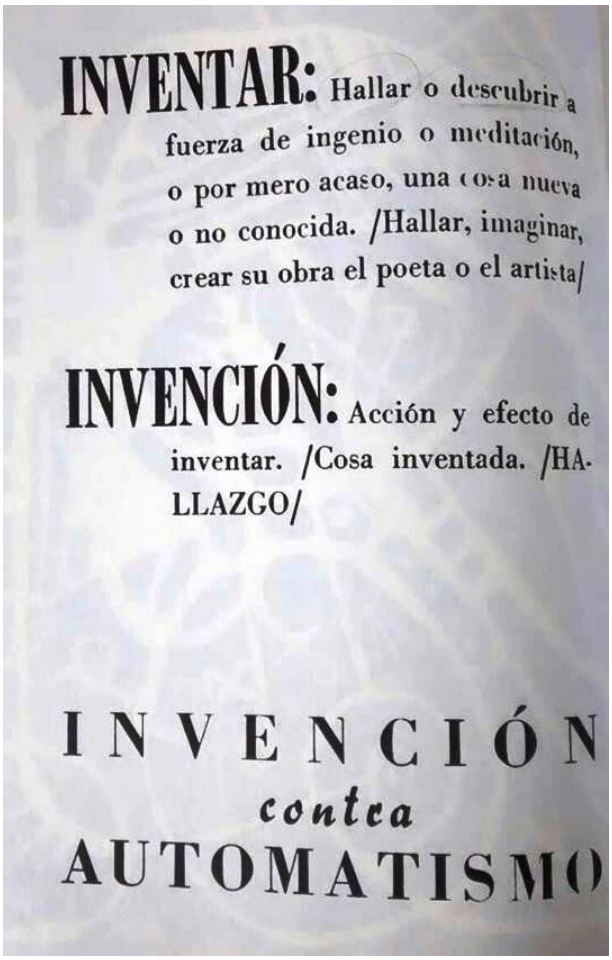


Fig. 3 : Revue *Arturo*.

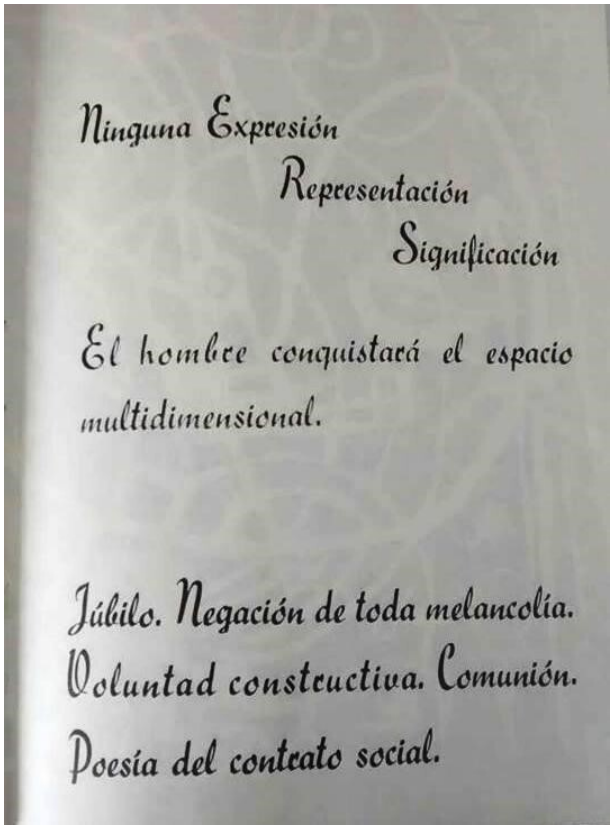
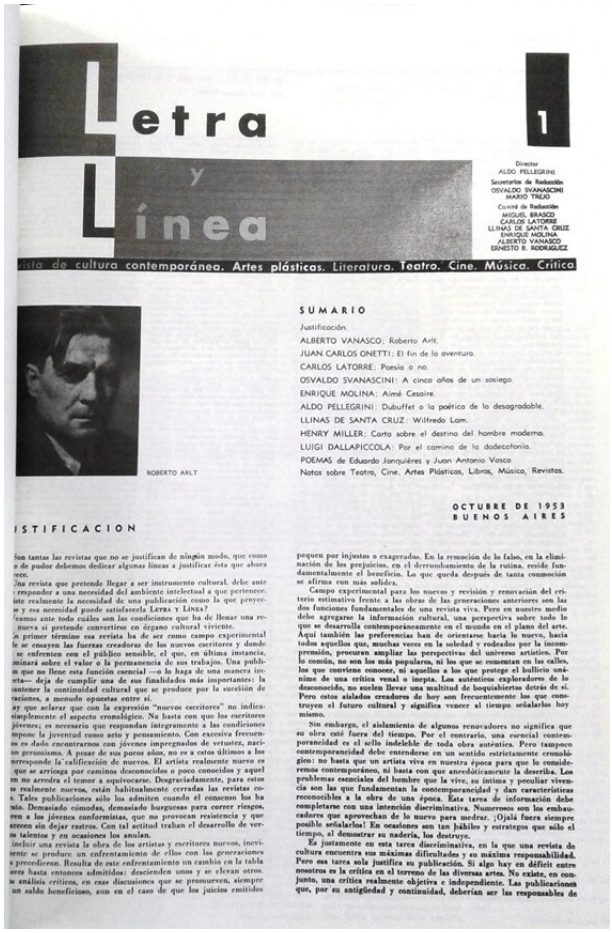


Fig. 4 : Revue *Arturo*.



Letra y Línea

1

Director
ALDO PELLEGRINI
Secretarios de Redacción
OSVALDO SVANASCINI
MARIO TREJO
Comité de Redacción
MIGUEL BRASCO
CARLOS LATORRE
LLINAS DE SANTA CRUZ
ENRIQUE MOLINA
ALBERTO VANASCO
ERNESTO R. RODRIGUEZ

ista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica

ROBERTO ARLT

SUMARIO

Justificación.
ALBERTO VANASCO: Roberto Arlt.
JUAN CARLOS ONETTI: El fin de la aventura.
CARLOS LATORRE: Poesía o no.
OSVALDO SVANASCINI: A cinco años de un sosiego.
ENRIQUE MOLINA: Aimé Cesaire.
ALDO PELLEGRINI: Dubuffet o la poética de lo desagradable.
LLINAS DE SANTA CRUZ: Wilfredo Lam.
HENRY MILLER: Carta sobre el destino del hombre moderno.
LUIGI DALLAPICCOLA: Por el camino de lo dodecafonía.
POEMAS de Eduardo Jonquières y Juan Antonio Vasco
Notas sobre Teatro, Cine, Artes Plásticas, Libros, Música, Revistas.

OCTUBRE DE 1953
BUENOS AIRES

ISTIFICACION

Son tantas las revistas que no se justifican de ningún modo, que como
o de pudor debemos dedicar algunas líneas a justificar ésta que ahora
vece.
Una revista que pretende llegar a ser instrumento cultural, debe ante
responder a una necesidad del ambiente intelectual a que pertenece.
iste realmente la necesidad de una publicación como la que proyec-
e y esa necesidad puede satisfacerla LETRA Y LÍNEA?
camos ante todo cuáles son las condiciones que ha de llenar una re-
nueva si pretende convertirse en órgano cultural viviente.
n primer término esa revista ha de ser como campo experimental
le se ensayen las fuerzas creadoras de los nuevos escritores y donde
se enfrenten con el público sensible, el que, en última instancia,
minará sobre el valor o la permanencia de sus trabajos. Una publi-
n que no llene esta función esencial —o lo haga de una manera im-
ecta— deja de cumplir una de sus finalidades más importantes: la
ntener la continuidad cultural que se produce por la sucesión de
raciones, a menudo opuestas entre sí.
ay que aclarar que con la expresión "nuevos escritores" no indica-
simplemente el aspecto cronológico. No basta con que los escritores
jóvenes; es necesario que respondan íntegramente a las condiciones
mpone la juventud como acto y pensamiento. Con excesiva frecuen-
os es dado encontrarnos con jóvenes impregnados de vetustez, nacio-
s prematuro. A pesar de sus pocos años, no es a estos últimos a los
rresponde la calificación de nuevos. El artista realmente nuevo es
que se arriesga por caminos desconocidos o poco conocidos y aquel
no se arredra el temor a equivocarse. Desgraciadamente, para estos
s realmente nuevos, están habitualmente cerradas las revistas co-
s. Tales publicaciones sólo los admiten cuando el consenso los ha
nto. Demasiado cómodas, demasiado burguesas para correr riesgos,
ren a los jóvenes conformistas, que no provocan resistencia y que
ecen sin dejar rastros. Con tal actitud traban el desarrollo de ver-
es talentos y en ocasiones los anulan.
incluir una revista la obra de los artistas y escritores nuevos, inevi-
ente se produce un enfrentamiento de ellos con las generaciones
precedieron. Resulta de este enfrentamiento un cambio en la tabla
ores hasta entonces admitidos: descienden unos y se elevan otros.
análisis crítica, en esas discusiones que se promueven, siempre
un saldo beneficioso, aun en el caso de que los juicios emitidos
pequen por injustos o exagerados. En la remoción de lo falso, en la elimi-
nación de los prejuicios, en el derrumbamiento de la rutina, reside fun-
damentalmente el beneficio. Lo que queda después de tanta conmoción
se afirma con más solidez.
Campo experimental para los nuevos y revisión y renovación del cri-
terio estimativo frente a las obras de las generaciones anteriores son las
dos funciones fundamentales de una revista viva. Pero en nuestro medio
debe agregarse la información cultural, una perspectiva sobre todo lo
que se desarrolla contemporáneamente en el mundo en el plano del arte.
Aquí también las preferencias han de orientarse hacia lo nuevo, hacia
todos aquellos que, muchas veces en la soledad y rodeados por la incom-
prensión, procuren ampliar las perspectivas del universo artístico. Por
lo común, no son los más populares, ni los que se comentan en las calles,
los que conviene conocer, ni aquellos a los que protege el bullicio unáni-
me de una crítica venal o inepta. Los auténticos exploradores de lo
desconocido, no suelen llevar una multitud de boquiabiertos detrás de sí.
Pero estos aislados creadores de hoy son frecuentemente los que cons-
truyen el futuro cultural y significa vencer al tiempo señalarlos hoy
mismo.
Sin embargo, el aislamiento de algunos renovadores no significa que
su obra esté fuera del tiempo. Por el contrario, una esencial contem-
poraneidad es el sello indeleble de toda obra auténtica. Pero tampoco
contemporaneidad debe entenderse en un sentido estrictamente cronoló-
gico: no basta que un artista viva en nuestra época para que lo considere-
mos contemporáneo, ni basta con que anecdóticamente la describa. Los
problemas esenciales del hombre que la vive, su íntima y peculiar viven-
cia son las que fundamentan la contemporaneidad y dan características
reconocibles a la obra de una época. Esta tarea de información debe
completarse con una intención discriminativa. Numerosos son los embau-
cadores que aprovechan de lo nuevo para medrar. ¡Ojalá fuera siempre
posible señalarlos! En ocasiones son tan hábiles y estrategos que sólo el
tiempo, al demostrar su nadería, los destruye.
Es justamente en esta tarea discriminativa, en la que una revista de
cultura encuentra sus máximas dificultades y su máxima responsabilidad.
Pero esa tarea sola justifica su publicación. Si algo hay en déficit entre
nosotros es la crítica en el terreno de las diversas artes. No existe, en con-
junto, una crítica realmente objetiva e independiente. Las publicaciones
que, por su antigüedad y continuidad, deberían ser las responsables de

Fig. 5 : *Série Roberto Arlt.*



ROBERTO ARLT

por Alberto Vanasco

A poco más de diez años de su muerte, Roberto Arlt ha terminado por constituirse en una de las figuras relevantes de nuestra literatura. En ese lapso, lentamente pero con seguridad, ha conquistado una jerarquía novelística muy pocas veces alcanzada entre nosotros. La edición casi completa de sus obras que se ha hecho últimamente y que el público recibiera con elocuente interés; ese interés por ellas que quedó en evidencia y que hizo extensivo el interés hacia sus ideas y hacia los pormenores de su vida; su nombre, que es invocado frecuentemente por las generaciones nuevas a manera de ejemplo o de guía, invocación mucho más significativa puesto que a veces es hecha desde diferentes y hasta antagónicas posiciones; la creciente publicación de notas, artículos y estudios sobre su personalidad y sus libros, todo así lo atestigua. Sus palabras en el prólogo de "Los lanzallamas", citadas hoy por más de un escritor joven en procura de una conducta y de un credo, encuentran en ese mismo hecho su justificación, y demuestran que Arlt poseía conciencia de sus fuerzas y de su destino, para lo cual citamos, por ejemplo, estas afirmaciones que muy pocos hoy desconocen:

"El futuro es nuestro por preponderancia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un cross a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y que los cenáculos bufen. El porvenir es triunfalmente nuestro . . . Y que el futuro diga".

Sin duda alguna, es Roberto Arlt todavía, ante todo, un tema polémico. Un autor, al parecer sin cultura, con desordenados y superficiales conocimientos literarios y filosóficos, considerado por todos sus compañeros de trabajo con cierta paternal y socarrona suficiencia, incomprendido por muchos, combatido por los otros, acosado por los más apremiantes problemas de trabajo y de medios, y que entrega, sin embargo, de pronto, imprevistamente, sin tanteos ni preliminares, una obra madura y genial, la de ser indudablemente motivo de polémica. Roberto Arlt nos da, desde su primera novela, un mundo personal y de profundo arraigo humano, un vasto universo no desertio aún por nadie y conocido sin embargo por todos. "Los siete locos" y "Los lanzallamas" son una asombrosa serie de personajes y de situaciones que encierran una honda significación de nuestra realidad en la sociedad de hace veinte años. Remo Erdosain, Ergueta, Haffner, los Espila, elementos nobles y capacitados de un orden social que se debate dentro de las negaciones y las barreras que dete mismo les impone, todos ellos pertenecen ya a las creaciones imperecederas de nuestra literatura. Por ello, "Los siete locos" y "Los lanzallamas" integran el núcleo fundamental de su obra.

Su primer libro, "El juguete rabioso", es quizá el que menos puede presentar aquellos defectos que más tarde se señalarán en su producción restante. Su autor, no preocupado todavía por realizar una tarea de amplias pretensiones, se desenvuelve allí naturalmente, pero se inicia sin embargo el escritor que en breve tiempo producirá "Los siete locos". Aun así, hastaría este primer libro para sostener la gloria de Roberto Arlt, aunque en ningún momento alcanza los valores de sus próximas novelas.

Aún hoy, a veces, se insiste en considerar a las dos partes de su obra principal con un prurito suficiencia y académico y se intenta cubrir bajo los detalles superficios y formales la extraordinaria y asombrosa potencialidad de este autor, que se adelanta por encima de dichos obstáculos de una manera incontestable y avasalladora, con la violencia vital de todo lo que tiene que decir.

El mismo Arlt, en el mencionado

(Concluye en la pág. 9)

JUSTIFICACION

esta tarea, han demostrado una inepcia casi total. Cuando la crítica no rinde excesivo tributo a la amistad, premia la obsecuencia y la adulación, defiende los intereses de camarillas sin calidad o simplemente no dice nada por envidia o indiferencia.

En el otro extremo de la crítica están los resentidos, los que sólo atacan a sus enemigos personales y en enorme bloque, aquellos críticos que desvalorizan todo lo que no es repetición o academicismo.

No es fácil desarrollar este plan de tareas. Es necesario arrancar de su comodidad a aquellos que están placidamente arrellanados en la rutina. Es necesario ante todo vencer la agresividad o la resistencia de todos aquellos que afirman lo pasado oponiéndolo a lo nuevo. Los propiciadores de una cultura embalsamada que ya no puede inquietar, pero que les permite apoyarse en esquemas inmóviles, aparentemente sólidos y firmes. En su lucha de oposición a lo nuevo sólo admiten de sus contemporáneos aquella parte que no resulta inquietante, que no pone en cuestión la seguridad de sus esquemas. No resulta fácil luchar contra ellos, porque a pesar de todo representan la opinión útil para la consolidación de los aportes del pasado, pero ¿cuán destructora y agresiva aparece cuando se trata de enfocar toda proyección hacia el futuro! La dirección de su visión, parcialmente retrospectiva, se compagina con un odio desaforado hacia todos los innovadores, odio que toma las formas más imprevisibles, entre las cuales no puede dejar de señalarse el entusiasmo que revelan por sus contemporáneos mediocres.

Como intento de llevar a la práctica el plan de tareas que esbozamos, LETRA Y LÍNEA invita a colaborar en sus columnas a todos aquellos que tienen algo nuevo que decir. Desde estas columnas también incitaremos a la crítica y a la polémica sobre todos los problemas que plantea la situación cultural en nuestro medio y en el mundo contemporáneo.

EL FIN DE LA AVENTURA Y EL PRINCIPIO DE LA POPULA...

por Juan Carlos Onetti

Es demostrable que los lectores argentinos de Graham Greene admiran con pocas restricciones su talento de novelista y dudan en cuanto a su capacidad autocrítica. Sin embargo, esta es una de las más importantes virtudes del novelista británico.

Los cuentos de A través del puente se publicaron con un prólogo en el que el autor les definía como subproductores hasta de su tarea de escritor. No logró convencer a nadie, al parecer; todos los comentaristas cumplieron en el descubrimiento de valores ocultos, de admirables matices.

El fin de la aventura está enfrentado un destino idéntico. Para que nadie se llame a engaño, el autor dice en la primera página:

...con el orgullo inocente del escritor profesional —cuando ha alcanzado alguna modestia digna de tomarse en cuenta— he elegido por su desarrollo técnico...

Todo el libro es un alarde de profesionalismo, de destreza técnica. Esta habilidad se emplea a veces con un exceso de confianza y se hace más visible en la pintura y manejo de los personajes secundarios. Por ejemplo, la pareja Parkis, padre e hijo. Ambos han sido inventados, sin duda, para emocionar y ser patéticos. Pero como están hechos con nada más que destreza de artesano, no pasan de símbolos, de datos que se ofrecen al lector para que reconstruya los propósitos de su invención. No pasan de pintorescos, de cómicos; con frecuencia parecen hijos de Wodehouse.

Otro es Mr. Smythe, el contradictor, aparatoso abogado del diablo, hecho a medida y sin mayor trabajo para que la conversión de Sarah disponga, además, de una base racional. El rigor de la misma está expresado por la mujer cuando arriesga su prudente, exigiéndose hemos al leerse en la página 111:

—...estoy buscando el dolor, y el dolor lo portaremos a Ti más aún que la alegría. Te ama en Tu dolor. Sentí con, al besar la piel, un sabor de metal y de sal, y pensé: ¡Qué bueno eres, Señor! Pedrito hubiera muerto con la alegría y nos dejes estar Contigo en el dolor.

La ilusoria intolerancia de Smythe se define en la misma página:

—Usted cree en Dios. Esto es fatal. Usted es bueno. No tiene motivos alguno de queja. Para ¿cómo iba ya a querer a un Dios que da esto a un niño?

Ahora, Henry Miles, el marido. Greene-Bendrix lo eligió como prototipo del funcionario británico. Como ser humano es inverosímilmente absurdo y torpe; tal vez sea un funcionario retorcido creíble, a pesar de todo, es acreditable dudar que Miles, por no haberlo provocado nunca, sea incapacitado para sospechar el origen de los heridos de amor de Sarah cuando algún amigo se los haga escuchar.

En cuanto al cura, es fuente de conocer. Parece demostrar que la buena fe de Graham Greene, tan groseramente escamoteada en esta novela, no ha desaparecido del todo: el cura es tan imbécil como Smythe. Claro que hay una diferencia: la estupidez del sacerdote laico, privada de la gracia, debe terminar en humillación y fracaso. Es decir, en victoria del Señor. La imbecilidad del digno Padre Crompton es, por lo contrario, un dulce tesoro de la gracia. Su grosería se llama militancia; la intrapasable piel curtiera de su suficiencia (¡cómo amará en inglés!), la. Por eso, con sólo unas cuantas frases apertenas y novedosas, logra precipitar a Bendix-Greene en su etapa de historia y en meditaciones teológicas, graduales antesalas de la fe: "¿Qué cosa tan estrafa el tiempo!" "Tan bueno es rezar a los muertos como rezar por ellos". "Nada podemos hacer que no haya hecho ya alguno de los santos".

Aparte de los santos, nos quedan los milagros. Dejemos de lado el primero y principal, indispensable para que haya novela: la resurrección de Bendrix alentada por medio de un soborno obsceno. En cuanto a los demás, parece probable que Greene haya contado con la colaboración del Padre Crompton. Son dignos de figurar en El libro de San Cipriano o la chimichada del hechicero, o en el más sanguíneo Manual de hechos milagrosos del lector de los Andes.

También son motivo de reher los procesos, abrumadores de casualidades, que llevan a los protagonistas a la Fe. Como ejemplo de ingenuidad puede ser citada, en los monólogos, la duplidad con que Sarah y Bendrix pasan de la indiferencia al desdén, al odio, al deseo de amor: del tú al Tú, del él al El.

Dos objeciones sin importancia, ya que nada tienen que ver con la literatura. La primera es ridícula: a todos los católicos, a casi. ¿Por qué...

Esta es, visiblemente, una simple periodística escrita por un lector de Greene que carece del oficio de la literatura. Todo lo que esta comentario de agravios debe ser atribuido a disgustos y al rumor. Nuestros lectores de novelas, defendemos la libertad de este viejo. Olvidados por... morables devaneos nacionales y regionales, debemos contemplar de nuevo la perspectiva de un refugio a perpetuidad en novelas policiales.

Por eso nos parece oportuna esta protesta. Por eso nos indigna que el lector que escribió El poder y la gloria —una de las mejores novelas del medio siglo— novela, tal vez la única, en la que la... declarada tesis se convierte respetable por... a la orgullosa calidad artística— se contradiga inocentemente en aparición, a... cursos fáciles entre sonidos y luces... sensacionales fenomenos.

Porque indigna que... fundamentalmente... El misionero del miedo, El cura de... trama, Brighton— la haste ahora leída... sido pasos, y muy cortos, para que... vigencia la frase que escribió en la... 177, reflexionemos a un crítico literario: "Al final, con ademán protector, no... cartia... probablemente un paso por... ma de Maugham, porque Maugham... autor popular, y ya no ha cuido de... sus crímenes...

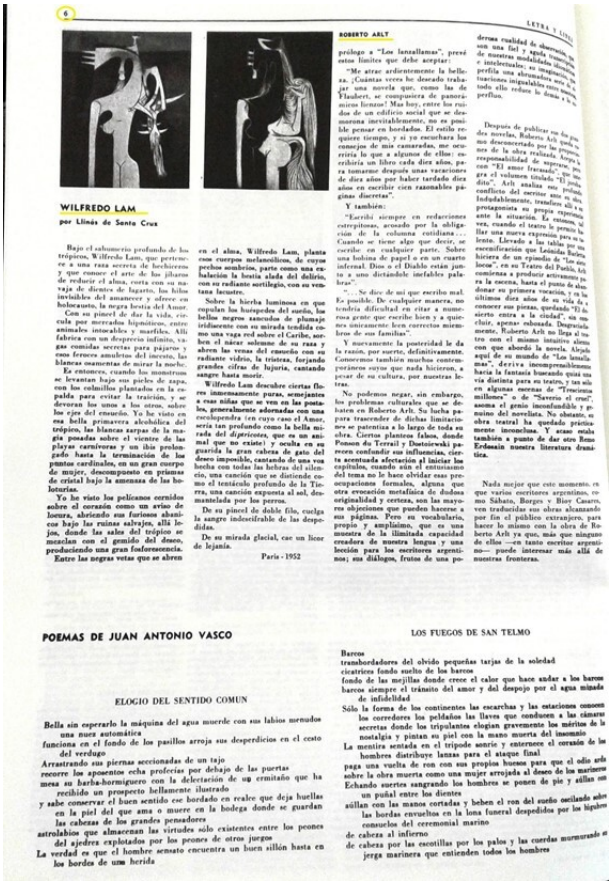
La falta de experiencia nos obliga... sitio. El fin de la aventura está escrita... un maestro de la novela contemporánea. El manejo de los personajes, de los diálogos, de las situaciones; la destreza con... un ambiente o un gesto son transmisibles... hecho, todo lo que pertenece al oficio... escritor profesional provoca admiración... merece ser estudiado por aprendices y... hábiles. También es oportuno decir que... la inmortalidad del personaje de El poder y la gloria, de los estudiados tarjetas... literarias del libro que comentamos tienen relación con la verdad o el error de... creencias de Greene.

El origen de esta nota, repetimos, es... tantas buenas cosas hayan sido puestas... servicio de tan diversas irresponsabilidades... Y que se trate de Graham Greene.

Porque si el libro hubiera sido escrito... en este país nos alvidaríamos de... de cada uno de los citados esquemas... anunciar con júbilo el descubrimiento... un gran novelista.

LIBRERIA KRAFT
Ofertas especiales:
Libros ingleses, literatura moderna, a ... $ m/n
Libros franceses ... $ "
FLORIDA 681

FIG. 6 : *Série Roberto Arlt.*



WILFREDO LAM

por Lliná de Santa Cruz

Bajo el sabumerio profundo de los trópicos, Wilfredo Lam, que pertenece a una raza secreta de hechiceros y que conoce el arte de los jíbaros de reducir el alma, corta con su navaja de dientes de lagarto, los hilos invisibles del amanecer y ofrece en holocausto, la negra bestia del Amor.

Con su pincel de dar la vida, cicuta por mercados bizantinos, entre animales intocables y marfiles. Allí fabrica con un desprecio infinito, vagas comidas secretas para pájaros y esos feroces amuletos del incesto, las blancas osamentas de mirar la noche.

Es entonces, cuando los monstruos se levantan bajo sus pieles de zapa, con los cuhnillos plantados en la espalda para evitar la traición, y se devoran los unos a los otros, sobre los ejes del ensueño. Yo he visto en esa bella primavera alcohólica del trópico, las blancas zarpas de la magia posadas sobre el vientre de las playas carnívoras y un ibis prolongado hasta la terminación de los puntos cardinales, en un gran cuerpo de mujer, descompuesto en prismas de cristal bajo la amenaza de las holoturias.

Yo he visto los pelicanos cornidos sobre el corazón como un aviso de locura, abriendo sus furiosos abanicos bajo las ruinas salvajes, allá lejos, donde las salas del trópico se mezclan con el gemido del deseo, produciendo una gran fosforescencia.

Entre las negras votas que se abren en el alma, Wilfredo Lam, planta esos cuerpos melancólicos, de cuyos pechos sombríos, parte como una exhalación la bestia alada del delirio, con su radiante sortilegio, con su ventana lacustre.

Sobre la hierba luminosa en que copulan los huéspedes del sueño, los bellos negros sancochos de plumaje irridiscente con su mirada tendida como una vaga red sobre el Caribe, sorben el nácar solemne de su raza y abren las venas del crepúsculo con su radiante vidrio, la tristeza, forjando grandes cifras de lujuria, cantando sangre hasta morir.

Wilfredo Lam descubre ciertas flores inmensamente puras, semejantes a esas niñas que se ven en las postas, generalmente adornadas con una cucharpendra (en cuya rasa el Amor, sería tan profundo como la bella mirada del *diprirotes*, que es un animal que no existe) y oculta en su guarida la gran cabeza de gato del deseo imposible, cantando de una voz hecha con todas las hebras del silencio, una canción que se dirticende como el tentáculo profundo de la Tierra, una canción expuesta al sol, desmantelada por los perros.

De su pincel de doble filo, cuelga la sangre indescifrable de las despedidas.

De su mirada glacial, cae un licor de lejanía.

Paris - 1952

ROBERTO ARLT

prólogo a "Los lanzallamas", preví estos límites que debe aceptar:

"Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panoramicos lienzos! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que a algunos de ellos: escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas diarrtas".

Y también:

"Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana... Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal. Dios o el Diablo están junto a uno dictándole inefables palabras".

"... Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes íntimamente leen correctos miembros de sus familias".

Y nuevamente la posteridad le da la razón, por suerte, definitivamente. Conservemos también nuestras conjeturas suyas que nada hicieron, a pesar de su cultura, por nuestras letras.

No podemos negar, sin embargo, los problemas culturales que se debaten en Roberto Arlt. Su lucha para trascender de dichas limitaciones se patentiza a lo largo de toda su obra. Ciertos planteos falsos, donde Poesos du Terrail y Dostoievski parecen confundir sus influencias, cierta acentuada afectación al iniciar los capítulos, cuando aún el entusiasmo del tema no le hace olvidar esas preocupaciones formales, alguna que otra evocación metafísica de dudosa originalidad y certeza, son las mayores objeciones que pueden hacerse a sus páginas. Pero su vocabulario, propio y ampliísimo, que es una muestra de la ilimitada capacidad creadora de nuestra lengua y una lección para los escritores argentinos; sus diálogos, frutos de una poderosa cualidad de observación, en son una fiel y rápida... de nuestras modalidades... e intelectuales; su imaginación... perfila una abrumadora... tuaciones inigualables... todo ello reduce la... perfiles.

Después de publicar... dos novelas, Roberto Arlt... desconcertado por las... nes de la obra realizada... responsabilidad de aspirar... con "El amor brujo"... gra el volumen titulado... dita". Arlt analiza este... conflicto del escritor... Indudablemente, transfiere... protagonista su propia experiencia... ante la situación. En... ves, cuando el teatro le permite... llar una nueva expresión para su... lente. Llevado a las tablas por una... encarnización que Leónidas Barletta hiciera de un episodio de "Los siete locos", en su Teatro del Pueblo, Arlt comienza a producir activamente para la escena, hasta el punto de abandonar su primera vocación, y en los últimos diez años de su vida de... conocer sus piezas, quedando "El desierto entra a la ciudad", en... chuit, apenas esbozada. Desgraciadamente, Roberto Arlt no llega al... to con el mismo intuitivo alcance... con que aborda la novela. Alejado... aquí de su mundo de "Los lanzallamas", deriva incomprensiblemente... hacia la fantasía buscando quizá una... vía distinta para su teatro, y tan sólo en algunas escenas de "Trescientos millones", o de "Saverio el cruel", asoma el genio inconfundible y genuino del novelista. No obstante, su obra teatral ha quedado prácticamente inconclusa. Y eran estas también a punto de dar otro Rosa Ardasain nuestra literatura dramática.

Nada mejor que este momento, en... que varios escritores argentinos, como Sábato, Borges y Bioy Casares... ven traducidas sus obras alcanzando... por fin el público extranjero, para... hacer lo mismo con la obra de Roberto Arlt ya que, más que ninguno de ellos —en tanto escritor argentino— puede interesar más allá de nuestras fronteras.

POEMAS DE JUAN ANTONIO VASCO

ELOGIO DEL SENTIDO COMUN

Bella sin esperarlo la máquina del agua muerde con sus labios menudos
una nuez automática
funciona en el fondo de los pasillos arroja sus desperdicios en el cesto
del verdugo
Arrastrando sus piernas seccionadas de un tajo
recorre los aposentos echa profecías por debajo de las puertas
mesa su barba-hormiguero con la delectación de un ermitaño que ha
recibido un prospecto bellamente ilustrado
y sabe conservar el buen sentido ese bordado en realce que deja huellas
en la piel del que ama o muere en la bodega donde se guardan
las cabezas de los grandes pensadores
astrolabios que almacenan las virtudes sólo existentes entre los peones
del ajedrez explotados por los peones de otros juegos
La verdad es que el hombre semato encuentra un buen sillón hasta en
los bordes de una herida

LOS FUEGOS DE SAN TELMO

Barcos
trambordadores del olvido pequeñas tarjas de la soledad
cicatrices fondo suelto de los barcos
fondo de las mejillas donde crece el calor que hace andar a los barcos
barcos siempre el tránsito del amor y del despojo por el agua mipado
de infidelidad
Sólo la forma de los continentes las escarchas y las estaciones conocen
los corredores los peldaños las llaves que conducen a las cámaras
secretas donde los tripulantes elegían gravemente los méritos de la
nostalgia y pintan su piel con la mano muerta del insomnio
La mentira sentada en el trípode sonríe y entierece el corazón de los
hombres distribuye lanzas para el ataque final
paga una vuelta de ron con sus propios huesos para que el odio arda
sobre la obra muerta como una mujer arrojada al deseo de los marineros
Echando suertes sangrando los hombres se ponen de pie y afilan con
un puñal entre los dientes
asúllan con las manos cortadas y hebeu el ron del sueño oscilando sobre
las bordas envueltos en la lona funeral despedidos por los hígados
consuelos del ceremonial marino
de cabeza al infierno
de cabeza por las escotillas por los palos y las cuerdas murmurando en
jerga marinera que entienden todos los hombres

Fig. 7 : *Série Roberto Arlt.*