Las revistas como aparatos de sensibilidad

Una mirada desde el archivo

Verónica STEDILE LUNA
UNLP / IdIHCS-CONICET

DOI: https://doi.org/10.17184/eac.8479

Resumen: Las escrituras críticas de las revistas Ciclo, A partir de cero, Poesía Buenos Aires y Letra y Línea, cuyas publicaciones se extendieron entre 1948 y 1960, se leen en el punto de intersección donde se encuentran las vanguardias artísticas del siglo XX, la historia de la crítica literaria argentina y la materialidad particular de las publicaciones periódicas. Estas tres dimensiones superpuestas señalan la imposibilidad de un abordaje que desconozca el carácter transtemporal del objeto. Mirar las escrituras críticas de esas revistas desde una política de archivo permitirá ver aquello que no se consolidó como tradición, sino que permanece suspendido en el curso ya conformado de las historias de las ideas y la literatura.

Palabras clave: revistas culturales – años 50 – crítica literaria – archivo – aparatos – vanguardias

> La ciencia actual se funda en el principio de inducción: la mayor parte de los hombres vio, en general, tal fenómeno preceder o seguir a tal otro, y concluyó que todo sería siempre así. […] En lugar de enunciar la ley de la caída de los cuerpos hacia un centro, ¿no preferiríamos la de la ascensión al vacío hacia la periferia, considerando al vacío como la unidad de no-densidad, hipótesis mucho menos arbitraria que la elección de la unidad concreta de densidad positiva, el agua?
>
> **Alfred Jarry por Ruy Launoir**. *Patafísica. Epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparatos.*

Hay una escena de lectura en el archivo que perdura como móvil y comienzo de este trabajo. La domiciliación de tal archivo era más precisamente el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDINCI). Como suele suceder, esa escena produjo una hendidura en el conjunto de representaciones epocales con que miraba los materiales. Me encontraba revisando *Contorno* porque quería entender cuáles eran los lazos que la habían unido con el surgimiento de la nueva izquierda

y la literatura de los años 60[1]. Las firmas de los hermanos Viñas, la fuerza elocuente e imaginativa de León Rozitchner, las primeras participaciones de Adolfo Prieto, Noé Jitrik, todos jóvenes universitarios cuyos libros de crítica literaria posteriores tuvieron un impacto relevante en la historia de la literatura, traccionaban cierta seriedad en la disposición a la lectura. "Década de los vozarrones", "Generación parricida", "Modernización crítica", eran los epítetos con que la crítica y las historias de la literatura introducían la revista[2]. Lo que irrumpió entonces fue la emergencia de una imagen que no encajaba en la serie: el nombre de Aldo Pellegrini inmerso en una polémica del famoso número 5-6 de la revista *Contorno* dedicado a la novela argentina, en septiembre de 1955. Según mencionaba el pie de nota, la polémica se arrastraba desde el año 1953 y había itinerado ya por otras publicaciones, siempre discutiendo con Osiris Troiani, aunque en algunas ocasiones intervinieran otros escritores enviando cartas para manifestarse sobre el asunto[3]. Para quienes conocimos la poesía francesa por la *Antología de la poesía surrealista*[4], el personaje de Aldo Pellegrini se figuraba como un dandi que pocos intereses o enojos comunes podía tener con el proyecto crítico y cultural de los hermanos Viñas. ¿Qué hacía entonces su presencia en *Contorno*? ¿Por qué en el número especial sobre Roberto Arlt, David Viñas también se había ocupado de señalar que Arlt no le pertenecía ni a los comunistas ni a "los esnobs de *Letra y Línea*" cuyo director era Aldo Pellegrini?[5] ¿Había habido un surrealismo argentino en los años 50? Sin embargo, lo que la polémica ponía en el centro de su discusión era la pertinencia de ciertas operaciones críticas entre las cuales se oponían dos concepciones de Historia y de tiempo.[6]

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

[2]Esos sintagmas para caracterizar la revista *Contorno* y su influjo en la década del '50 fueron utilizados por Avaro, Nora y Capdevilla, Analía (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.*

[3]Se trata de Miguel Brascó, integrante del comité de redacción de *Letra y Línea*, quien intervino en la polémica desde la revista *Capricornio*.

[4]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.

[5]Con el seudónimo de Juan José Gorini, David Viñas jerarquizaba las posibilidades de apropiación de la obra de Arlt: "Y así como no puede ser de los comunistas, Arlt tampoco puede ser de los esnobs, de los bien pensantes o de los pulcros. De aquellos que ahora lo utilizan (y hasta lo leen) porque está de moda, porque ha surgido pese a los Roberto Giusti, los Ragucci y a los antologistas. No tiene nada que hacer Arlt, por ejemplo, en una revista que se llama *Letra y Línea* donde se habla eruditamente de Mondrian y del último novelón francés y donde se desestima a escritores pasatistas o formalistas como Molinari o Bernárdez, o se los injuria gratuitamente, en función de otros que ejercitan un pasatismo diverso, como Oliverio Girondo. Pero tampoco se crea que queremos la exclusiva de Arlt porque ahora resulta una bandera más o menos eficaz. No. Solamente ambicionamos que Arlt sea de todos." (Gorrini, Juan José (1954), "Arlt y los comunistas", en *Contorno*, n° 2, p. 8).

[6]Bajo el título "Fin de un diálogo de sordos", firmado por Osiris Troiani, se presentaba una carta pública como parte de una polémica más amplia, donde estaban involucradas las revistas *Sur*, *Letra y Línea* y *Capricornio*. En esa polémica, Troiani no ahorraba reclamos para los surrealistas, increpándolos por rechazar el deber histórico de ser parte de su tiempo. Lo más significativo de este "fin de diálogo", donde se oía la réplica a intercambios anteriores, consistía en que se trataba de una discusión sobre la práctica crítica en los años'50, sobre cómo los surrealistas leían a los poetas franceses de la posguerra, a los poetas contemporáneos argentinos, y la tradición con la cual dialogaban aún no explícitamente. Troiani cuestionaba entonces el desajuste histórico del surrealismo a mediados del siglo XX, y citaba inmediatamente a Jean-Paul Sartre, como alternativa política y estéticamente preferible. La observación de Troiani es singular porque advierte que la inestabilidad del espesor político del surrealismo radica en la

El chispazo entre esos nombres tocaba algo de la serie que había imaginado leer, ponía juntas dos imágenes que tenía por alejadas en el tiempo y limitados sus alcances, clasificadas según órdenes de problemas diferentes: *Contorno* y el surrealismo. Seguir la pista de ese chispazo se convirtió entonces en el comienzo de otra investigación. El nombre de Aldo Pellegrini en ese número de *Contorno* era una imagen arrancada de sus contextos anteriores, especialmente si se ignoraba –como en mi caso– que el contrapunto especular de la revista dirigida por los hermanos Viñas era la primera plana de la revista *Letra y Línea* (1953) con un retrato de Roberto Arlt, bajo la dirección del mismo Aldo Pellegrini. Se abría así el espacio de latencia por el cual "en cada fenómeno de irrupción, se determina siempre la forma en que cada idea se enfrentará al mundo histórico"[7]. Como veremos, ese lugar un poco desfasado en el que aparecía el nombre de Pellegrini es característico del modo en que circularon e intervinieron un conjunto de escrituras producidas en torno a la vanguardia surrealista-invencionista.

Seguir las pistas de esta polémica hizo, rápidamente, que el desacomodo inicial, con personajes y nombres raramente presentados en una misma página, se diluyera en tanto sorpresa, convirtiéndose en razonada explicación para la cual acudieron diversos documentos, fuentes, cruces, que respondían a las causas de tal encuentro. Por ejemplo, sí había una vanguardia de mediados de siglo en Argentina, cuya vida se experimentaba en el fragor con el cual se organizaban muestras –primero en los domicilios personales de Enrique Pichon-Rivière y Grete Stern, luego más institucionalizadas en distintos salones o galerías–, se hacían revistas –las que aquí pensaremos: *Ciclo*, *A partir de cero*, *Letra y Línea*, *Poesía Buenos Aires*, *Arte Madi*, *Contemporánea*– y se publicaban libros como parte del proyecto editorial de las revistas. Otras de las explicaciones que aportaron las fuentes consistieron en la confirmación de que el surrealismo y el arte abstracto atravesaban en Europa, desde el fin de la II Guerra, un momento de re-emergencia y declinación simultánea, de fuertes polémicas que arrastraban a su centro firmas como Jean Paul Sartre, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Michel Leiris, Jean Cocteau, Renè Char, como parte del proceso de popularización creciente del existencialismo en tanto perspectiva filosófica y literaria para pensar desde el materialismo histórico[8]. En ese sentido no era difícil advertir el eco sartreano que vibraba en el reclamo de Osiris Troiani a Aldo Pellegrini[9].

Historia entendida como exigencia. Es, entonces, estar fuera de foco con respecto a la historia lo que va en detrimento de su capacidad política; prematuros o tardíos, los surrealistas no han sabido ser responsables de *su* tiempo (Troiani, Osiris (septiembre 1955), "Fin de un diálogo de sordos", *Contorno*, n° 5/6, p. 57), ni en Francia ni en Argentina, donde además se impone el peso de lo epigonal.

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

[8] La publicación de *Les temps modernes* (1945-1956) bajo dirección de Jean Paul Sartre, y la revista *Critique* (1946-1951) de George Bataille – donde colaboraron intensamente Maurice Blanchot y Michel Leiris – condensan la zona de cruces y polémicas en torno al lugar del surrealismo como movimiento político, que a su vez se fortalece con la aparición de libros y la exposición de conferencias: *Situations II* (Sartre, 1948) –donde se publica el famoso *Qu'est-ce que la littérature?*–, *La part du feu* –algunos de los ensayos más significativos respecto a este tema son "La literatura y el derecho a la muerte", "Sobre los surrealistas", "Las novelas de Sartre" y "René Char"–, *Sade y Lautréamont* (Blanchot, 1949), "La religión surrealista" (Bataille, 1948).

[9] En *Q'est-ce que la littérature ?* de 1948, Jean Paul Sartre trataba a los surrealistas de irresponsables por no poder superar su fase negativa y pretender una destrucción que solo pone al mundo entre paréntesis, mientras que lo necesario era la "literatura de las grandes circunstancias", "una literatura que alcance y reconcilie lo absoluto metafísico y la relatividad del hecho histórico" (Sartre, Jean Paul (1950 [1948]) *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, p. 232). Entre 1953 y 1954 Osiris Troiani le reprochaba a Aldo Pellegrini su falta de perspectiva histórica: "Los surrealistas han tenido siempre una curiosa tendencia a

Sin embargo la extrañeza perduró, desplazada a otra inquietud: ¿por qué la revista *Contorno* se había consolidado en la historia cultural, y especialmente literaria, como el inicio de una "modernización crítica", si tan solo esa polémica con Aldo Pellegrini abría un conjunto variado de otras publicaciones cuyo interés también era la crítica literaria? ¿Qué era, entonces, lo *moderno* en *Contorno* que no habría surgido en otros espacios de escritura? ¿Qué se habría esperado, en el proceso de tradición selectiva[10], de la crítica literaria en los años'50, para que solo *Contorno* cumpliera la condición de modernidad? Estos interrogantes se formulaban ante cierta advertencia: si en la polémica entre Osiris Troiani desde las páginas de *Contorno*, y Aldo Pellegrini como director de *Letra y Línea*, lo que se enunciaba era una disputa por los modos de leer, es decir, una discusión sobre los criterios de valoración específicos según los cuales las obras del arte y la literatura eran consideradas parte de una contemporaneidad compartida, lo que se ponía de relieve es que la crítica se recortaba como objeto específico y transversal a las revistas. Estos aspectos, que se desplegaban entre la irrupción de una imagen desfasada y su desarrollo en la Historia, comenzaban a indicar un desafío historiográfico. Porque se trataba de repensar "la manera en que ponemos cada objeto cultural en otras redes"[11], es decir, de la manera en que ponemos al objeto "surrealismo" en la red de una historia de la crítica argentina que ha reparado especialmente en trayectorias de escuelas teóricas constituidas –filología clásica, estilística, estructuralismo, postestructuralismo, estética de la recepción– o bien en firmas críticas gravitantes. La pregunta era si se podían armar otras historias a partir del cruce entre vanguardias, crítica literaria y revistas culturales en los años 50. Así, la polémica entre *Letra y Línea* (1953-1954) y *Contorno* (1953-1959) llevó a otro conjunto de revistas: *Capricornio* (1953-1954), *Sur*, que remitían a su vez a aquellas otras donde Pellegrini participó como director casi simultánea o alternadamente: *Ciclo* (1948-1949), *A partir de cero* (1952, 1956), pero también *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), revista del movimiento invencionista, dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, donde participaban muchos de los colaboradores de *Letra y Línea*, aunque dijeran oponerse; también había que contar las revistas con las cuales estas últimas dialogaban o a las que remitían: *Las ciento y una*, *Centro*, *El 40*, *Buenos Aires Literaria*, *Plática*, *Madí*, *Ficción*, *Continente*; también aquellas que le precedían en un modo de pensar la discusión con el realismo: *Arturo*, *Arte Concreto-Invención*, *Contemporánea*. Esa red podía ampliarse exponencialmente rastreando las huellas de una crítica cruzada por las discusiones de y con la vanguardia de mediados de siglo, de modo tomé la decisión de establecer los límites del corpus, que son a su vez los límites del objeto –la escritura crítica en las revistas del surrealismo-invencionismo– para hacerlo dialogar con series más estudiadas como la que reúne el grupo de críticos nucleados alrededor de *Contorno*, *Centro* y *Verbum* también hacia fines de los años 40 y mediados del '50.

instalarse prematuramente en la historia. De ahí la profusión de antologías con que nos regala. Y de ahí otra de sus características: gracias a él hay poetas inéditos que pasan directamente a las antologías" (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.

Este trabajo se propone pensar cómo las revistas vinculadas con la vanguardia argentina de mediados de siglo XX hicieron circular un conjunto de escrituras críticas que se caracterizaron por la configuración de una sensibilidad particular respecto a la época. Estas escrituras, dispuestas y presentadas en formatos disímiles –la columna, el artículo de página entera, la interrupción de la nota por el corte con otra nota, o la escritura por entregas–, también de géneros disímiles –reseña, semblanza, artículo, carta, manifiesto– han quedado por fuera de lo que las Historias de la crítica y la literatura llaman "irrupción" o "modernización". La hipótesis particular consiste en afirmar que el archivo como política de lectura permite girar la mirada hacia otros materiales como sensibilidades superpuestas, desfasadas, que no necesariamente deben arribar a una nueva consolidación que las disponga en los regímenes ya pensados.

En ese sentido es que el objeto "crítica" en un conjunto de revistas de vanguardia de los años 50 no hubiera sido posible sin una serie de preguntas que pusieran en contacto la representación más consolidada de la época (*Contorno* es la revista de la modernización de la crítica) y una imagen que emerge: el nombre disruptivo allí de Aldo Pellegrini envuelto en una disputa sobre cómo leer. Lo que interesa por lo tanto es dar cuenta de cómo una política de lectura desde el archivo, atenta a las materialidades de aquello que observa y lee, es la condición para que un objeto aparezca:

> El objeto de lo que podríamos llamar una archifilología no es la representación de algo ya dado, sino la idea o el gesto crítico que nos permitan barajar y dar de nuevo, porque nunca se repite lo pasado, sino que solo se accede a aquello que de ese pasado camina hacia el futuro.[12]

Ese movimiento que abre a las revistas como una disposición a la crítica, también abre un espacio inexistente en la historia de la crítica literaria argentina. Si las Historias de la Literatura (Historia de la Literatura Argentina de Rafael Arrieta, las dos Historias de Centro Editor de América Latina, Historia Social de la Literatura Argentina, Historia Crítica de la Literatura Argentina)[13] no habían cruzado a las vanguardias de mediados de siglo con la "modernización crítica" promovida por el Grupo Contorno, era necesario hacer el movimiento que Raúl Antelo denomina como "pasar del *tableau* a la *table*", es decir, del cuadro a la tabla, a la mesa. Una imagen espacial muy justa si pensamos en las dimensiones de las revistas aquí mencionadas: leídas verticalmente, como cuadros, en su formato tabloide, daban la idea de imagen abarrotada (ver figura 1), o de cartel tipográfico (ver figura 2), desplegadas sobre la mesa únicamente podemos seguir algunas lecturas que se interrumpen dos o más veces (ver figuras 3 y 4). Antelo remonta a Didi-Huberman, que a su vez lee el *Atlas* de Gerhard Richter:

> Una tabla para todo: para escribir, para contar, para jugar, para comer, para ordenar, para desordenar. [...] Lo cual significa, ante todo, renunciar

[12] *Ibidem.*

[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.

> a cualquier unidad visual y a cualquier inmovilización temporal: espacios y tiempos heterogéneos no cesan de encontrarse, confrontarse, cruzarse o amalgamarse. El cuadro es una obra, un resultado donde todo está consumado; la mesa, un dispositivo donde todo podrá volver a empezar siempre.[14]

Mover las escrituras, los nombres y las trayectorias de quienes intervinieron críticamente en las revistas nos permitirá en primer lugar, ir hacia el detalle donde se activan evocaciones que escapan a la jerarquía de un descubrimiento cuya productividad pueda ser determinada. Sobre la mesa, entonces, con las revistas abiertas en sus distintas dimensiones (tabloide, oblongo, formato libro) me detendré en la lectura de un episodio que sólo se hace visible, como otros, a través de este cambio de disposición: la emergencia del nombre de Roland Barthes en la revista *Letra y Línea* en 1954 en relación con los escritos contemporáneos de Aldo Pellegrini. Si la mesa es un dispositivo, las revistas son aparatos: configuración técnica del aparecer que inventa una temporalidad donde podemos leer no solo la sintaxis de una revista en términos de jerarquía[15], sino también y espacialmente, en tanto conexiones[16]. Se trata de una sintaxis de la conexión antes que de la discreción porque

> figurar en el archivo no implica ni requiere ninguna etiqueta de nobleza. Y, sin embargo, la experiencia del saber de una época, solamente podrá ser cabalmente restituida si tenemos a la luz todo lo que esa época produjo bajo el régimen de la palabra, sin ningún criterio de selección, que forzosamente se dejaría conducir por aquello que suponemos que esta época pensó, adivinándolo a partir del pensamiento presente.[17]

Si pensamos en el archivo como el problema de la supervivencia de una cultura, y lo vinculamos con la tradición selectiva, la pregunta por las revistas literario-culturales del siglo XX en relación con las políticas institucionales de la cultura documentada, nos lleva a reponer un sentido de imagen – espacio (aparato) que abra su supervivencia por fuera de una lógica de la redención histórica. Esto es: que la perspectiva del archivo como política de lectura tendría la capacidad de mover las razones por las cuales siempre que se "rescata" un material de un archivo es para otorgarle jerarquía, productividad, sentido pospuesto en otro elemento de la serie histórica que vendría

[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 les revues latino-américaines (1940-1970)*, París, América-Cahiers du CRICCAL, n° 9/10, p. 9-16.

[16] La noción de *aparato estético* corresponde a Jean-Louis Déotte (2012; 2013). Se trata de la relación entre lo que aparece y la técnica que permite dicho aparecer: un espacio material y técnico que configura un orden sensible capaz de dar a ver imágenes, firmas, sintaxis, sistema de marcos y encuadres que inventan una relación propia con el tiempo. Déotte hace conjugar en el sustantivo "appareil" (aparato) distintas inflexiones: el "appareillage" (emparejamiento / ensamble), el "être en simple appareil" (la desnudez), y el "apparaître" (aparecer), como las aristas de una sensibilidad común. En tanto configuración técnica de lo que aparece, los aparatos modernos configuraron la sensibilidad común. Es desde esa sensibilidad común que descubrimos un hacer mundo, hacer época, por eso la función / noción de aparato conlleva a la función de "hacer semejante", de "emparejar": de comparar lo que hasta ahora no era más que heterogéneo. La página es así no solo superficie de inscripción sino ella misma imagen, dispuesta por una técnica del aparecer, del montaje.

[17] *Cf.* Antelo, Raúl, "La potencialidad del archivo", artículo compilado en este mismo volumen.

después – por ejemplo, que las revistas de los años 50 cobran importancia pensadas en relación con la poesía de los '60. La pregunta de este trabajo es qué sucede con aquellos discursos que no se organizan en una "episteme codificada", sino que permanecen suspendidos aún cuando continúen retomando elementos de la tradición y esta a su vez los retome.

En ese sentido, el trabajo con estas revistas aparece como una exhumación[18], ¿qué tiene que ver hoy, con nuestro tiempo, con nuestras urgencias, el surrealismo e invencionismo de mediados de siglo en Argentina?, una forma de la vanguardia que parecería haber pasado sin producir una aceleración en los cambios de época. Hoy que América Latina busca ese golpe de imaginación política capaz de hendir la lengua aplastante que ha desplegado el poder de la valoración absoluta sobre algunas palabras, la imagen suspendida que se abre en las revistas, suspendida sobre todo respecto de su propio tiempo, tal vez sea un espacio abierto por donde mirar gestos que no podrían, en palabras de Agamben, "ser absorbidos por el flujo de la restauración"[19]. Se trata, entonces, de pensar en la clave de las mismas revistas según construyeron su genealogía vanguardista, donde ligaron "la imagen en combustión" de la poesía no solo al pasaje dada-surrealismo, sino más atrás al romanticismo, al ocultismo y al simbolismo de Baudelaire, porque allí lo que se produjo remueve la idea de genealogía como trazos de la tradición y propone en cambio una genealogía de los momentos emancipatorios de la lengua. Todo eso que después de la Segunda Guerra Mundial estaba en ruinas y sobre lo cual Sartre montaba en 1948 su lectura de las generaciones burguesas de la literatura, podía permitir, a su vez, en la misma ruinificación liberar una aparición.

Algunas de esas formas que aún hoy permanecen abiertas rodean la idea de que la literatura pugna en y contra su propio "ser literario", también cuando adopta como nominación la "antiliteratura"; así por ejemplo, la revista *A partir de cero*, dirigida por Enrique Molina y Aldo Pellegrini, publica una breve reseña de *Voces*, de Antonio Porchia, donde se afirma que "el problema de nuestra literatura es la literatura"[20] y se cuestiona el recurso a la retórica como procedimiento donde hallar lo literario del poema. Otras de las ideas aún abiertas que desplegaron estas revistas radica en una experiencia del tiempo que postula como problema una crítica del instante, y es a partir de esa idea misma expresada en las revistas que se confrontan los intentos de delimitar el concepto de generación[21], que las nociones de *época* e *historia* – propuestas por autores como Jean Louis Déotte[22] en su teoría sobre los aparatos estéticos y Giorgio Agamben[23] en su relectura de Walter Benjamin– se vuelven relevantes y capaces de iluminar la presencia fugaz de Georges Bataille en la revista *Ciclo*. Una

[18] Gerbaudo, Analía (2013), "Archivos, literatura y políticas de la exhumación", en G. Goldchluk y M. Pené (comp.), *op. cit.*

[19] *Ibidem*, p. 152.

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

[21] La clave interpretativa que ofrecía la noción de "generación" fue compartida tanto por actores de la época, según observamos en diversos artículos de la revista *Centro* dedicados al tema –"Otras reflexiones sobre el concepto de generación", García 46-51 nro 1951– estrechamente incentivados por el pensamiento expandido de Ortega y Gasset, como por investigadores de la época (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.

tercera noción es aquella según la cual es posible y deseable trazar amplias genealogías cuyos puntos de contacto no se restrinjan a una tradición, sino a esos diálogos fuera de tiempo entre posibles emancipatorios. Solo insistir en la existencia de estos materiales, sin pretender otorgarles un lugar privilegiado o disputar un valor para sustituirlo por otro es, tal vez, una forma de ver ese "presente hoyado" que imaginaba Bayley en 1944, a través del cual se quiebran los totalitarismos del lenguaje:

> 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 Archivos: una advertencia a la reivindicación de lo marginal

Hablar de surrealismo hoy comporta poca sofisticación. Muchas veces presente en los relatos iniciáticos de escritores y artistas, ha perdido el aura de prestigio bajo la cual proliferaron muestras y antologías hasta mediados del siglo XX[24]. Las reproducciones mayoristas de relojes derretidos, la imagen gastada del cadáver exquisito, la incompatibilidad entre la imagen que pegaba por momentos literatura y locura y el auto-diseño que presentan muchos de los artistas contemporáneos, han alejado al surrealismo de las referencias literarias y artísticas de la vida cultural. Tal vez siempre fue así, y la insistencia en que se trató de un movimiento transgresor en verdad desplazaba el hecho de que traía consigo la infinita disponibilidad a ser parte de él. En el marco de una exposición del arte surrealista en Argentina (OSDE 2017), Santiago Villanuena y Claudio Iglesias se refirieron al movimiento como "espíritu barrial y kitsch". Sea artista por un día, sea surrealista, podríamos decir[25]. Un movimiento ingenuo, que prefiere callar cuando los mayores hablan de cosas importantes, así lo describían.

"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"("Ya no hay escuela, pero un estado de espíritu subsiste. Nadie pertenece ya a él, y todo el mundo siente que podría haber sido parte"), afirmaba Blanchot en 1949, preguntándose si el surrealismo formaba ya parte de la Historia. Se trata entonces de la historia de un movimiento que surge como si siempre hubiera sido de todos, pero que se enuncia en la re-definición / re-delimitación constante de los manifiestos. Tal deriva arrastra, si la pensamos en

[24] Puede tomarse como su momento clásico la "Exposition internationale du Surréalisme présentée par André Breton et Marcel Duchamp", en la Galerie Maeght de París y *Le Surréalisme et l'Après-guerre*, de Tristan Tzara, ambos de 1947.

[25] Iglesias, Claudio; Pedroni, Juan Cruz y Villanueva, Santiago (2017), *Objeto móvil recomendado a las familias*, Buenos Aires, Fundación OSDE. Tal vez tenemos que tomar ese mismo impulso y, contrariamente a Pellegrini, entender al surrealismo desde Orión a nuestros días como un surrealismo rosa, que en su relación con un mercado invisible constituyó su propia genealogía: una vanguardia que contempla a todos aquellos que quieren participar, que renueva diariamente su programa y sus objetivos, que no entiende la teoría como espacio de coincidencia, sino que recurre al entusiasmo grupal.

Buenos Aires a mediados de siglo XX, otro conjunto de problemas que complejizan el espesor político en el cual el mundo se encontraba inmerso después de la Segunda Guerra Mundial y la bomba de Hiroshima, con las transformaciones sociales que estaba llevando a cabo el peronismo. Eso llevó a que el surrealismo y el invencionismo de los años 50 fuera leído bien como "epigonismo"[26] o como antecedentes claves de la poesía en los años 60.[27]

Uno de los problemas radica, por lo tanto, en la búsqueda de una lectura que pueda alojar la singularidad de estas revistas y nuestro objeto – la crítica – suspendiendo la búsqueda del momento de redención de los elementos según las historias de la literatura y de la crítica. Tal es la condición de posibilidad para que el objeto aparezca. Cuando se piensa en fuentes, documentos, publicaciones, archivos, aparece muchas veces una inclinación a la salvaguarda productiva de los materiales ligada de manera directa a una utilidad que los justifique. "Las revistas más significativas han anticipado líneas críticas y teóricas que, en el momento de su enunciación, acaso no formaron parte del eje de los debates, pero luego se convirtieron en centrales",[28] o "Es posible distinguir entre aquellas revistas que funcionan como una *institución*, impartidora tradicional de una legitimidad cultural buscada por muchos y renegada por otros, y las que no contienen el peso de esa tradición y por su carácter coyuntural e innovador se permiten un grado de intervención más agudo y definitorio sobre las problemáticas de la cultura"[29]. Pero muchas otras veces, estamos frente a documentos, materiales, fuentes que no se consolidan en lo que Susana Cella, para pensar la "irrupción de la crítica" llamó *eclosión discursiva* a la época

> en la cual diversas corrientes como el existencialismo, el marxismo (en sus varias tendencias), el psicoanálisis (inicialmente freudiano y luego lacaniano) y el estructuralismo (con la noción de texto, intertexto, pluralidad de lecturas, inmanencia, etcétera) son asimiladas, transformadas e intersectadas y la crítica literaria en este sentido es un espacio que lo manifiesta claramente.[30]

Por el contrario, Salomon Wapnir formuló en los mismos años de circulación de estas revistas, una noción de crítica como escritura en los márgenes del libro. En *La crítica literaria argentina*, la presentaba como un género que implica, al mismo tiempo, un instrumento para oponerse al "avance y desarrollo de aquellos vicios que más contribuyen a desfigurar la fisonomía de una literatura", ya que colabora en la lucha "contra los impotentes del arte"[31] o los "vicios más particulares de la improvisación

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

[27] Del Gizzo, Luciana (2018), "El inconsciente de la vanguardia. Relaciones entre la primera y la segunda oleada vanguardista en argentina", en *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", en *Estudios de Teoría Literaria Revista digital*, 4 n° 7, p. 24.

[29] Patiño, Roxana y 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.

literaria"[32] y también como la posibilidad de ser ella misma obra de arte con "derecho a ocupar puesto de honor entre sus camaradas de la estética"[33]. Pero lo que resulta más curioso es que el género se inicia con aquellos que tienen "páginas hoy dispersas", como "escritas al margen de un libro"[34]. Esa sobre-escritura es la imagen de un detalle: un cuerpo textual que se superpone a otro minuciosamente y no se organiza en un cuerpo mayor sino que permanece suspendido como lo otro del texto. El trabajo de Wapnir puede leerse, así, como un punto de pasaje, no solo por el año que coincide con la aparición de *Letra y Línea* y *Contorno*, mismo año en que la figura de Roberto Arlt será objeto de disputa crítica entre ambas revistas, sino porque en sus propias páginas hay una cesura: se llama a que "los hombres consagrados a la crítica cesen de apoyarse en el buen gusto y en el prestigio de dos o tres lecturas escogidas, al determinar sus veredictos"[35] pero a vuelta de página afirma que la existencia misma del género "prepara la presencia de un nuevo crítico en cada lector al dotarlo de gusto literario y sentido estético"[36]. Se trata entonces de leer las declinaciones de lo mismo, aún en esa escritura prescriptiva, porque la variación aparece ya inscripta en la imagen de un espacio inestable que se figura como primera condición y soporte para la crítica. El margen del libro es también esa mesa de tránsito paralelo donde la escritura recomienza.

El entramado de escrituras críticas que las revistas *Ciclo*, *Letra y Línea* y *A partir de cero* desplegaron, dispuso una sensibilidad y pensamiento crítico que, al igual que *Contorno*, se distanciaba de los paradigmas consolidados por la academia o el periodismo cultural – la filología clásica, la estilística o el comentario[37]. Esta continuidad es posible acorde a una diferencia: el corpus de revistas debe ser mirado no solo desde una modernización de la crítica según los criterios de las historias de la literatura, sino abrir esos mismos criterios a la sintaxis de las conexiones que nos propone el archivo. Leídas desde el archivo, las revistas del surrealismo e invencionismo argentinas entran en diálogo con la Historia de la crítica literaria prescindiendo del momento en que se vuelven productivas, relevantes, o redimidas. El archivo permite ver otros tiempos y otras conversaciones e intervenciones que también existieron; en ese sentido, lo no-leído repercute en las discusiones de aquello que se consolidó como *vozarrón* o *eclosión*. Es necesario reponerlo porque existe y sobrevive, pero para hacer audibles esos diálogos debemos suspender por un momento el sistema de la historia de las ideas.

En el número 2 de la revista *Letra y Línea*, también del año 1953_,_ Osvaldo Svanascini reseña el primer número de *Les lettres nouvelles*, dirigida por Maurice Nadeau. « Il n'existe pas d'autre critère en France – termina la introducción – 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]. El número francés abría, como este mismo de *Letra y Línea* que leemos, con Henry Michaux. La reseña de la revista se detiene

[32] *Ibidem*, p. 29.
[33] *Ibidem*, p. 50.
[34] *Ibidem,* p. 11.
[35] *Ibidem*, p. 47.
[36] *Ibidem*, p. 48.
[37] Avaro, Capdevilla, *op. cit.*; Panesi, *op. cit.*
[38] La cita en francés es de la reseña de Osvaldo Svanascini en *Letra y Línea*.

especialmente en el anticipo de dos capítulos de *Voyage au pays des Tarahumaras* de Antonin Artaud, cuyo interés radica en la noción de misterio como "communication constante et quasi magique avec la vie supérieure de ces idées". Finalmente, Svanascini enumera autores y títulos bajo el apartado de "Completan la entrega", allí leemos la reseña de Roland Barthes sobre *Le Prince de Hombourgau T.N.P.* Si seguimos la pista del vínculo *Letra y Línea* y *Les lettres nouvelles*, con respecto a Barthes, encontramos que en los números 4 y 9 – ambos de 1953 – se publican los ensayos "Le monde objet" y "La littérature inhumaine" incorporados posteriormente a *Essais Critiques* (1964). A su vez, en el número 5, Maurice Nadeau reseña *Le degré zéro de l'écriture*. Estos aspectos que sin dudas rodean la revista *Letra y Línea* pero no la definen, producen algunos de los elementos que no encuentran lugar en el orden establecido por una historia de la recepción de la teoría y el pensamiento francés: solo les resta permanecer así, como un nombre que aparece en 1953 en las páginas de una publicación argentina, pero que comenzó a traducirse en la década del '60. Pero este elemento, anacrónico y desapercibido, importa sobre todo porque es la huella por donde leemos un diálogo posible entre Aldo Pellegrini y la nueva crítica en Francia.

En 1952, en *A partir de cero*, Aldo Pellegrini publicó dos ensayos que podemos considerar ecos por-venir de algunas escrituras de Roland Barthes, o la posibilidad remota de leer lo propio en lo ajeno: es decir, leer los trazos de Pellegrini en la escritura de Barthes, y no al revés. En "El poder la palabra" afirmaba:

> Hablar de la palabra al servicio del hombre es enunciar la más cruda paradoja. Lo habitual es que el hombre esté al servicio de la palabra. […] El hombre mismo que la crea pierde desde el instante en que la lanza al mundo, todo poder sobre ella. La idea para él tiene un sentido, pero ella conquista, al liberarse de su creador, una vida personal, un nuevo sentido imprevisible. Se lanza entonces en una aventura cuyas consecuencias son asombrosas: **una idea de libertad se convierte así en mecanismo de opresión, una idea de amor, en mecanismo de odio y de destrucción.**[39]

Pellegrini no explica hasta allí, primeros párrafos del ensayo, cómo se produciría esa paradoja, o esa transformación inmediata de libertad en opresión. Pero rápidamente introduce la idea de que el lenguaje convencional asegura la regulación de las instituciones y por lo tanto una alienación:

> Donde aparece más clara la reclusión del hombre en su soledad merced al uso de la palabra, es en los distintos lenguajes convencionales. […] Existen innumerables lenguajes convencionales y en cada uno de ellos la palabra más corriente se despoja de sentido para convertirse en un signo de determinada cosa, signo que permite el acuerdo entre dos o más personas. Así, sobre las bases de estos diversos lenguajes convencionales, se desarrolla la posibilidad de vivir en grupos activos, estabilizar y propagar el conocimiento, organizar la sociedad y la familia en sólidas estructuras.[40]

[39] Pellegrini, Aldo (1952), "El poder de la palabra", *A partir de cero*, n° 1, p. 3.
[40] *Ibidem*, p. 3.

Casi simultáneamente coincidía con las palabras pronunciadas por Bataille en 1949 sobre "La religión surrealista" en el *Club Maintenait*, donde analizaba cómo la técnica y la creencia de que se trabaja con fines a la producción y la conservación habían modificado también el orden del lenguaje. En ese sentido, el surrealismo recuperaba, según Bataille, un estado pre-técnico de la lengua, ya que la escritura automática ejecutaba "un acto de ruptura con el encadenamiento que, a partir del mundo de la actividad técnica, se da en las palabras mismas, en la medida en que estas palabras participan del mundo profano o del mundo prosaico"[41]. Pero la relación que establece Pellegrini trata menos del lenguaje con respecto a las energías excedentarias – o, en términos de Bataille, "lo que une al hombre con una estrella" – que de los vínculos irreductibles entre código y singularidad:

> Nadie puede discutir la enorme utilidad de todos estos lenguajes [convencionales]: ellos permiten subsistir a los médicos y los pescadores, justifican la organización de la justicia sobre la base de la comprensión de los ladrones entre sí, y permiten la existencia del amor mercenario, base de la organización de la familia. […]
>
> Pero en todos estos lenguajes convencionales nadie pone absolutamente nada personal: el lenguaje resulta exterior al hombre. Lo vital queda definitivamente excluido.[42]

Lo que Pellegrini plantea en términos de alienación para la palabra bajo la fórmula "el hombre mismo que la crea pierde desde el instante en que la lanza al mundo, todo poder sobre ella", insiste en "Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France" en 1977. Ese sustrato convencional de la palabra que para Pellegrini deviene en excluyente o alienante para el hombre, es, en la lección de Barthes no la causa, sino una condición sin origen: el poder.

> Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua. El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva: ordo quiere decir a la vez repartición y conminación.[43]

Donde para Pellegrini hay convención que arruina la libertad – "al mismo tiempo que la crea la pierde", nos dice – para Barthes hay estereotipo:

> Hablar, y con más razón discurrir, no es como se repite demasiado a menudo comunicar sino sujetar; toda la lengua es una acción rectora generalizada.

[41] Bataille, George (2008), *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*, Buenos Aires, Las Cuarenta, p. 47.
[42] Pellegrini (1952), *op. cit.,* p. 3.
[43] Barthes, Roland (2015[1977]), "Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France" en *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 95.

> Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder. En ella, ineludiblemente, se dibujan dos rúbricas: la autoridad de la aserción, la gregariedad de la repetición. […] En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que se arrastra en la lengua. A partir del momento en que enuncio algo, esas dos rúbricas se reúnen en mi, soy simultáneamente amo y esclavo: no me conformo con repetir lo que se ha dicho, con alojarme confortablemente en la servidumbre de los signos: yo digo, afirmo, confirmo lo que repito.[44]

Se lee que entre "El poder de la palabra" y "La lección inaugural" pasó el estructuralismo, la noción de poder de Foucault y el cuestionamiento al humanismo que compartían los escritores e intelectuales de mediados de siglo. Sobrevive aún la ambigüedad de la noción de "poder" que aloja el título de Pellegrini y que suena casi desplegada en el texto de Barthes: el poder como sujeción y el poder como potencia emancipatoria. Sobre esta última variable dice el crítico argentino:

> Lo realmente vital del lenguaje se encuentra fundamentalmente en tres situaciones: en el lenguaje popular, en el lenguaje del amor y en la poesía.
>
> Pero es a la poesía a la que corresponde el lugar de privilegio en un verdadero lenguaje de comunicación humana. La poesía incorpora la esencia vital del lenguaje popular y del lenguaje de los amantes, pero les agrega una exaltación de todos los contenidos posibles de la palabra.
>
> El poeta logra hacer revivir las palabras agotadas por el uso y en ellas descubre un resto de vida reanimándolo, haciéndolo resplandecer nuevamente. Recoge las frases hechas, los lugares comunes, fragmentos muertos del lenguaje, y mediante un proceso particular de fricción conocido solo por el poeta, desarrolla en ello una incandescencia sorprendente.[45]

¿No leemos en ese "proceso de fricción" que menciona, la famosa expresión "hacerle trampas a la lengua" de Barthes?

> (..) a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: literatura.[46]

Esos elementos del archivo – los ensayos de Pellegrini, la reseña de *Les lettres nouvelles*, el nombre "Roland Barthes" en 1953 – no se incorporan a una historia de las

[44] *Ibidem*, p. 95.
[45] Pellegrini (1952), *op. cit.* p. 3.
[46] Barthes, *op. cit.* p. 97.

ideas porque arruinan su propia productividad, ya que no pueden sino permanecer centrífugos con respecto al afuera del archivo: "La lección inaugural", *Le degré zéro de l'écriture*. Lejos de contradecir el hecho de que Barthes comenzara a ser leído en Argentina durante los años 60 con las traducciones de Nicolás Rosa y el estructuralismo, esta lectura dice algo *más* sobre esa historia de la crítica y las implicancias de las huellas que encontramos como marcas en los archivos de revistas. No se trata de imaginar, por el contrario, que Roland Barthes hubiera leído a Aldo Pellegrini, sino de diálogos que se establecen a partir del archivo. Leer a Pellegrini en Barthes como una "iluminación profana" antes que como la comprobación de una originalidad trasladada geográficamente. Se trata de una lejana-cercanía: "La huella es la manifestación de una cercanía, por lejos que esté lo que la abandona. El aura es la manifestación de una lejanía, por cerca que esté lo que la motiva"[47]. Así es posible pensar las escrituras críticas producidas en el espacio de estas revistas como un momento de suspensión respecto de las "eclosiones discursivas" que se codificaron como tales en la historia de la crítica. En este sentido es importante hacer una aclaración respecto de qué implica un "suspenso" en la historia de las ideas: "suspendida", dice Derrida en "Esa extraña institución llamada literatura"[48], remite a *suspenso*, pero también a la *dependencia*, la condicionalidad; así, una lengua crítica que permanece suspendida de la historia de las ideas implica la dependencia de esa historia, tanto como de los "discursos fuertes" que menciona Susana Cella: existencialismo, marxismo y psicoanálisis, ya que es en ese contacto que la escritura produce una excedencia. Se trataría, entonces, de leer en esas escrituras el momento en que la lengua arrastra un diálogo entre dos tiempos.

Hablar del "archivo como política de lectura" implica, entonces, varios presupuestos que van singularizándose mientras más se ciñen a los materiales. En primer lugar, si el archivo nunca exhibe una totalidad o espacio concluido, también mantiene ese vínculo de la fragmentariedad, y por eso mismo recomienza: remonta hacia donde la historia se interrumpió. De allí que, si en el archivo advertimos que el "origen es la meta"[49], la lectura pueda interrumpir la historia como evolución, para abrirse a una historia de la revulsión, y pensar la estructura del instante. Estas revistas desplegaron una crítica del instante (Bataille y Molina en *Ciclo* y *Letra y Línea*), o una crítica de la imagen como combustión (Pellegrini en *A partir de cero*); son, a su vez, ellas mismas fulguración fugaz en la forma de "hacer sentido" para la Historia de la Crítica. Hay un tiempo diferido que está inscripto no solo en los reproches a las revistas – el de Osiris Troiani a Aldo Pellegrini –, o en el modo que sus operaciones de lectura no han logrado sistematizarse en una historia de la crítica, sino también en sus propias búsquedas.

[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 reproductibilidad técnica establece una ubicuidad como ley de consignación; porque la pérdida del original es la pérdida de la relación entre el origen y el archivo. Eso lo señala Jean Louis Déotte al preguntarse por qué "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica" es uno de los trabajos más lúcidos sobre la estética y el cine cuando en el cine muy secundariamente hay reproducción de obras de arte: "es que el cine, primera industria cultural, no distingue producción y reproducción, tal como la imagen llamada síntesis hoy en día". – de acá su discusión con tomar a la cultura como el espacio de alienación del arte y la literatura.

Bibliografía

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).

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 [2007] (2012), *¿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", en 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

Figura 1



ESPEJO DEL MUNDO

"POESIA BUENOS AIRES" Y LOS TEXTOS DE ENSEÑANZA SECUNDARIA

nueva visión
revista de cultura visual
artes
arquitectura
diseño industrial
tipografía
dirigida por Jorge Romero Brest
Suipacha 1371 buenos aires

editorial AMERICALEE
Acaba de aparecer:
NACIONALISMO Y CULTURA
De RUDOLF ROCKER

JUICIOS AUTORIZADOS

La obra de Rocker es extraordinariamente instructiva y testimonio una vasta originalidad de espíritu. Incontables hechos y relaciones han sido expuestos en él de una manera completamente nueva y persuasiva. Considero el libro de gran importancia y lleno de enseñanzas.
Albert Einstein.

La obra de Rocker es una contribución importante a la filosofía política sobre la cause de sus profundos y vastos análisis de muchos autores famosos como también por su brillante crítica a la idolatría del Estado, a la superstición nada difundida y funesta de nuestro tiempo. Espero que hallará un vastísimo círculo de lectores en todos los países en donde este pensamiento libre no será prohibido todavía.
Bertrand Russell.

Me cuento sinceramente feliz de tener este importante libro, bonito y oportunamente expresado, y quisiera poderlo dis-posición de la mayor cantidad de seres humanos en todo el mundo. Será una buena guía para todo el que se ocupe de los problemas de nuestro tiempo y tiene amplia de enfoque. Yo mismo he sido profundamente impresionado por la significación que corresponde a la excelencia de tal libro, el cual, a causa de sus grandes cualidades, puede servir como contrapeso a las doctrinas extrañas que se difunden con insistencia tan peligrosa.
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 próxima aparición
3. FRANCISCO JOSE MADARIAGA: El pequeño patíbulo.
en todas las librerías o directamente a
Rivadavia 838

MIGUEL BRASCO
OTROS POEMAS E IRENE

WITCOMB
Fotografía
Salones de Arte
FLORIDA 760

PRECIO DEL EJEMPLAR $ 3.—
Castillo de Cornu 5289

Figura 2

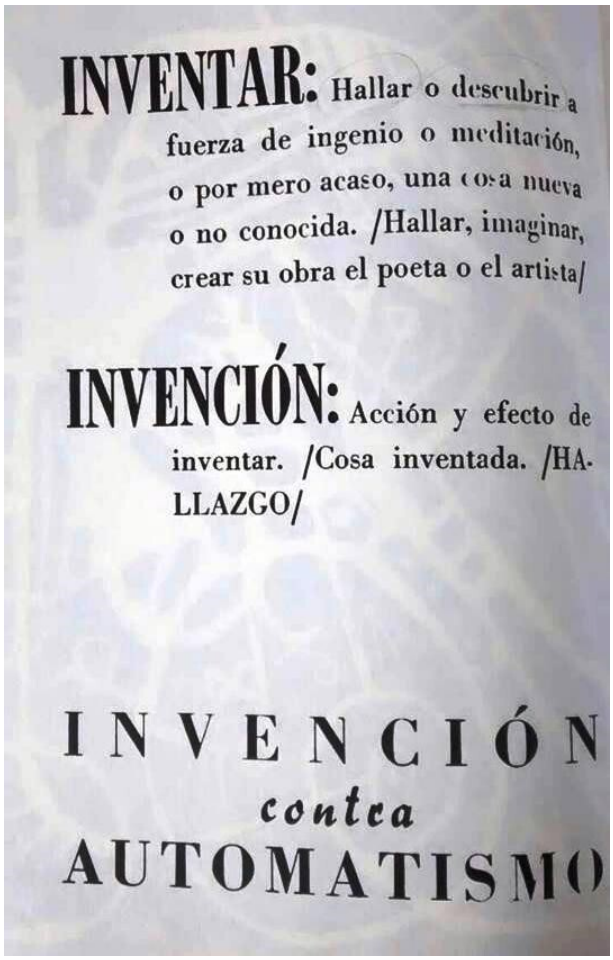


Figura 3: Revista *Arturo*.

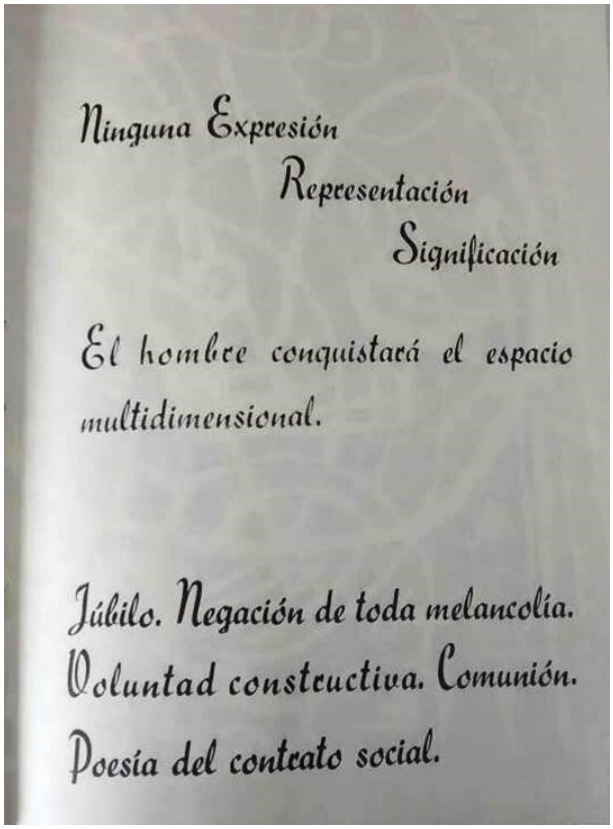
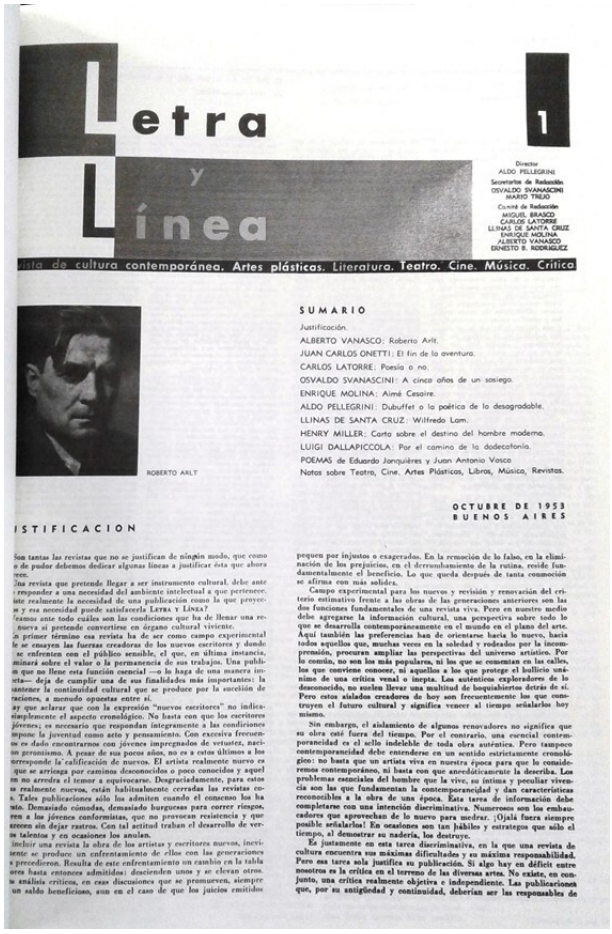


Figura 4: Revista *Arturo*.



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

...sta 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

Figura 5: Cortes de la *Serie Roberto Arlt*.



2

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 recibirá 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 prepotencia 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, su libro tras otro, y que los eunucos 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, bastaría 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, definende 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.

LETRA Y LÍNEA

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 los definía como subproductos hechos en 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 superficial dignidad de amateur en cuestiones elegidas por su destreza técnica...

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 dispongа, además, de una base racional. El rigor de la misma está expresado por la mujer cuando arriesga su prudente, exigüita hora al leproso 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. Semi cura, al besar la piel, un sabor de metal y de sal, y pensé: *¡Qué bueno eres, Señor! Pudrías hubieras mandado con la alegría y nos dejas estar Contigo en el dolor.*

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

—Usted cree en Dios. Esto es fácil. Usted es bueno. No tiene motivo alguno de queja. Pero ¿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 inevitablemente absurdo y torpe; tal vez sea un funcionario retorcano creíble, a pesar de todo, es acreditable dudar que Miles, por no haberlo provocado nunca, sea incapacitado para sospechar el tetjero de los hermanos 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 trasunto de la gracia. Su grosería se llama militancia; la intrapasable piel carísima de su suficiencia (¿debo usarla en inglés?), la Fe en, con sólo unas cuantas frases apertenas y novedosas, logra precipitar a Bendix-Greene en su etapa de historia y en meditaciones teológicas, graduales astronales de la luz: *"¿Qué cosa tan estrella 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 amantes, nos quedan los milagros. Dejemos de lado el primero y principal, indispensable para que haya novela: la resurrección de Bendrix ahorcado 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 clavícula del hechicero, o en el más sanquíbio *Manual de hechos milagrosos del lector de San Antonio.*

También son motivo de reher los procesos, abrumados de casualidades, que llevan a los protagonistas a la Fe. Como ejemplo de ingenuidad puede ser citada, en los monólogos, la duelidad 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.

Das objeciones sin importancia, ya que nada tienen que ver con la literatura. La

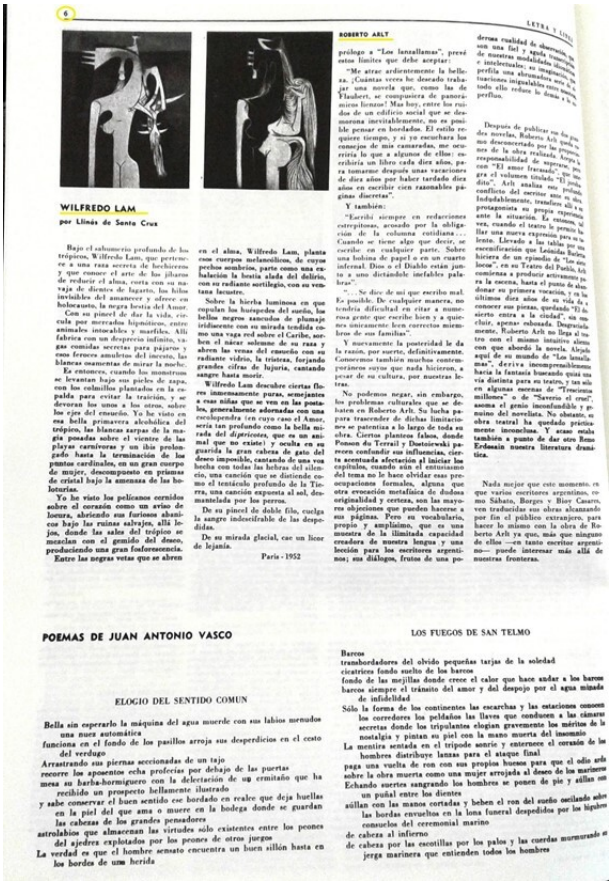
La falta de experiencia nos obliga a ...sistir. *El fin de la aventura* está escrita ... un maestro de la novela contemporánea. El manejo de los personajes, de los diálogos, de las situaciones; la destreza con ... un ambiente o un gesto son irreprochables; todo lo que pertenece al oficio de escribir profesional parecería admirable merece ser estudiado por aprendices y hábiles. También es oportuno decir que la honorabilidad del personaje de *El pozo* y de gloria en los estudiados tarjetas en librerías 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 irresponsabilidad. Y que se trate de Graham Greene.

Porque si el libro hubiera sido escrito en este país por cualquiera de los cientos de cada uno de los citados reparos merecerían con júbilo el descubrimiento un gran novelista.

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

Figura 6: Cortes de la *Serie Roberto Arlt*.



WILFREDO LAM

por Llinás de Santa Cruz

Bajo el salvamento 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 hipnóticos, entre animales intocables y marfiles. Allí fabrica con un desprecio infinito, vagas cumbias 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 cuchillos 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 bolsturias.

Yo he visto los pelícanos cornidos sobre el corazón como un avino 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 rasa y abren las venas del cenicero 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 postales, generalmente adornadas con una cucharpendra (en cuya raso 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 ocuparía 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. Conocemos también muchos contemporáneos suyos 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 Ponson 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 amplísimo, 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 aguda de nuestras modalidades de e intelectuales; su imaginación, perfila una abrumadora de tuaciones inigualables, todo ello reduce la duda a la perfidia.

Después de publicar sus dos pridez novelas, Roberto Arlt quedó mes desconcertado por las opinio ne la obra realizada. Acepta responsabilidad de aparecer con "El amor brujo", que pogra el volumen titulado "El juedita". Arlt analiza este problema conflicto del escritor ante su Indudablemente, transfiere allí a protagonista su propia experiencia ante la situación. En efecto, ve, cuando el teatro le permite llar una nueva expresión para su lente. Llevado a las tablas por un encontinuación que Leónidas Barlehiciera de un episodio de "Los siglocos", 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 muchuir, apenas estrenada. Desgraciadamente, Roberto Arlt no llega al teatro 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 esto estaba 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 mojada
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 sea
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
aúllan con las manos cortadas y hebren el ron del sueño oscilando sobre
las bordas envueltos en la lona funeral despedidos por los lúgubres
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

Figura 7: Cortes de la *Serie Roberto Arlt.*