



Stedile Luna, Verónica. "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, marzo de 2019, vol. 8, n° 15, pp. 189-203.

Revistas y movimientos de vanguardia en las Historias de la Literatura: formas de un tiempo desfasado

Magazines and avant-garde movements in Literary Histories:
forms of a desynchronized time

Verónica Stedile Luna¹

Recibido: 12/03/2018

Aceptado: 12/07/2018

Publicado: 08/03/2019

Resumen

Las revistas *Ciclo* (1948-1949), dirigida por Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivière y Elías Piterbarg; *A partir de cero* (1952, 1956), de Enrique Molina; *poesía buenos aires* (1950-1960), a cargo de Raúl Gustavo Aguirre principalmente, y *Letra y línea* (1953-1954), también dirigida por Aldo Pellegrini, han sido consideradas las más representativas de la vanguardia del cincuenta. Si bien parecería haber una clara delimitación cronológica, que podría circunscribirse al período 1944-1960, las Historias de la Literatura más recientes exponen variados problemas de periodización en el tratamiento de esta segunda vanguardia en relación con las revistas literarias. Tales problemas dan cuenta de la inestabilidad que se aloja en la categoría de "época". Este trabajo propone la consideración de otras nociones como "iterabilidad", "anacronismo" y "retorno".

Abstract

The following magazines: *Ciclo* (Pellegrini, Pichón Rivière, Piterbarg: 1948-1949), *A partir de cero* (1952, 1956), *poesía buenos aires* (Aguirre: 1950-1960), and *Letra y línea* (Pellegrini: 1953-1954), were representative of what then was known as the '50 avant-garde movement. While there seems to be a clear chronological delimitation, which could be limited to the period 1944-1960, this avant-garde raises various periodization problems for the most recent Literary Histories. Such problems account for the instability that is lodged in the category of "epoch". The following paper will propose the consideration of other notions such as "iterability", "anachronism" and "return".

Keywords

Literary Histories; magazines; anachronism; iterabilidad; return.

¹ Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, y docente en la misma Universidad. Como becaria de CONICET-IDICHS desarrolla su proyecto doctoral titulado "Las revistas literarias de vanguardia en Argentina (1948-1956): tempo y morales de la crítica". Ha publicado capítulos de libro, artículos y reseñas en revistas científicas y de divulgación. También se desempeña como docente y editora en EME Revista/Editorial. Integra los proyectos de investigación "Las publicaciones periódicas como contextos formativos de la literatura argentina (siglo XX)" (PICT 2015-1422) dirigido por Geraldine Rogers y Verónica Delgado; y "'Literatura' como 'lectura' en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de 'enseñanza', en la Argentina contemporánea." (Incentivos H832), dirigido por Miguel Ángel Dalmaroni. Contacto: veronica.stedileluna@gmail.com



Palabras clave

Historias de la literatura; revistas literarias;
anacronismo; iterabilidad; retorno.

Si las Historias de la Literatura han suscitado siempre discusiones teóricas –Beatriz Sarlo se preguntaba, “historia de qué son las historias de la literatura” (25)–, la inclusión en ellas del objeto-revista, y más aún de la crítica producida en esas revistas, agudiza interrogantes, ya que se trata de materialidades que no pueden inscribirse sino parcialmente a partir de categorías como las de “autor”, “obra”, “literatura”, “crítica”, “periodismo”, “arte”.² Surgen entonces algunas preguntas acerca de qué nos puede decir un conjunto de revistas literarias y artísticas sobre una época determinada, o si acaso existe algo así como “el pensamiento de una generación”. “Época” y “generación” son los términos con los que hemos pensado gran parte de la historia de la literatura, más especialmente en relación con las publicaciones periódicas. Sin embargo, encontramos algunos materiales que resultan especialmente complejos o ambiguos en su ubicación histórica.

Las revistas de la llamada “segunda vanguardia artística” argentina o “vanguardia del ‘50”, que habría tenido lugar entre los años 1944 y 1960³ constituyen algunos de esos materiales de difícil periodización a pesar de estar delimitados por años de surgimiento y fin de los proyectos. Esa periodización vinculada con la recurrencia (“segunda”) o con una década precisa (“años cincuenta”), ha sido sugerida por las historias de la literatura más recientes (*Capítulo. Historia de la literatura argentina, Historia social de la literatura argentina, Historia crítica de la literatura argentina*). Las revistas *Ciclo* (1948-1949), dirigida por Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivière y Elías Piterberg; *A partir de cero* (1952-1953, 1956), de Enrique Molina; *poesía buenos aires* (1950-1960), a cargo de Raúl Gustavo Aguirre principalmente, y *Letra y línea* (1953-1954), también dirigida por Aldo Pellegrini, han sido consideradas las más representativas (Freidemberg 1984, Espejo 2009, Calbi 1999). Invencionismo, surrealismo y arte concreto-invención se presentaban como novedades o re-emergencias cuyo blanco de ataque fueron las lógicas mimético/representacionales del arte. Así, las historias de la literatura configuraron filiaciones y periodizaciones tomando especialmente dos dimensiones: el tiempo de un movimiento estético (invencionismo y surrealismo) o la relevancia de obras determinadas (la de Edgar Bayley, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Francisco Madariaga). Ambos criterios eran sopesados con la fuerza gravitante que adquirió la política como espacio de articulación de sentidos para una época que se pensó en esa clave, y la emergencia de una nueva generación de escritores e intelectuales.⁴ Pero cuando las historias se refieren a las revistas mencionadas, se expone un desajuste entre los materiales y las nociones de época y generación en las que se inscribirían.

La historia de la literatura de Centro Editor de América Latina, en su versión de 1967 y 1983, la *Historia social de la literatura argentina* de David Viñas (1989; 2006), *Historia crítica*

² Sobre este tema ha profundizado la investigadora Annick Louis en “Las revistas literarias como objeto de estudio” (2015) y “Leer una revista literaria. Autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de los años 1920” (en prensa).

³ Como veremos a lo largo de todo el artículo, la referencia a esta vanguardia como ocurrencia de una década precisa, los años 50, se vuelve problemática en relación al año 1944 cuya gravitación casi exclusiva consiste en la aparición del único número que tuvo *Arturo. Revista de artes abstractas*. Algunas otras periodizaciones señalan los años 1944-1963 como periplo vanguardista (Del Gizzo).

⁴ 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, n.º 1951– estrechamente incentivados por el pensamiento expandido de Ortega y Gasset, como por investigadores de la época (Terán, Croce).

de la literatura argentina dirigida por Noé Jitrik (2002-2014), trabajos todos colectivos y de largo aliento exhiben como síntoma la imposibilidad de acordar, al interior de cada proyecto, una periodización para las revistas asociadas a la “vanguardia del ‘50” o “segundo momento de la vanguardia”, ya que estas aparecen sujetas no sólo a distintas variables interpretativas, sino a períodos de influencia superpuestos. Advertimos entonces que en esas lecturas se configura un tiempo desfasado, problemática en relación con la cual este trabajo propone dos objetivos: caracterizar y pormenorizar cómo se leyó el corpus de revistas antes mencionado en las historias de la literatura publicadas entre 1983 y 2014, y luego, como un desdoblamiento, dar cuenta de que los problemas de temporalidad que este corpus suscitó para su ubicación en las historias es constitutivo de sus programas críticos y poéticos. Es decir, las revistas produjeron diversas escrituras que hicieron del *tempo*⁵ una moral en el arte, y no solo un problema de tradición. Se trató de escrituras para las cuales el pasado no significaba necesariamente la interpretación de una herencia, como lo fue para *Contorno*, sino el armado de una genealogía de tiempos superpuestos. Efectuaciones de lo que retorna, del anacronismo y la huella, son algunos de los espesores que se vislumbran en el desfasaje entre escrituras e historias.

Historias de la literatura / teoría literaria: un problema de tiempos

A propósito de una serie de preguntas sobre la deconstrucción como cuestionamiento al historicismo y la lectura trascendentalista, Jacques Derrida desplegaba algunos términos de la discusión dando cuenta del modo en que ciertas nociones o conceptos, puestos por momentos en saldo de una u otra perspectiva, se autoimplican. Así afirmaba que “No hay historia sin iterabilidad, y esa iterabilidad es lo que permite que las trazas sigan funcionando en ausencia del contexto general o de alguno de sus elementos”:

Decir que las marcas o los textos son originalmente iterables es decir que sin un origen simple, y por lo tanto sin una originariedad pura, se dividen y se repiten a sí mismos inmediatamente. Con ello se vuelven susceptibles de ser desarraigados del lugar mismo de sus raíces. Transpuestos a un contexto distinto, continúan teniendo sentido y eficacia. (...) No es que con eso el texto sea des-historizado, sino que la historicidad está hecha de iterabilidad.⁶ (141)

Así, Derrida postulaba la necesidad de “escandir” el sentido de historia (133), demostrando que las nociones de escritura y diferencia, con las cuales se acercó a diversos textos, no están exentas de la necesidad de historizar. Esta discusión, que marcó la polémica entre Paul de Man⁷ y Robert Jauss acerca de “la lectura y la historia” y la imposibilidad, según

⁵ La noción de *tempo* corresponde a Giorgio Agamben, referida en el ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?”, y permite proponer, junto con otras teorías de la temporalidad, como las de Raúl Antelo, Georges Didi-Huberman, Susan Buck-Morss, un término que exceda la cronología o la delimitación de conceptos tales como “presente”, “Historia”, “tradición”.

⁶ Derrida desarrolló la noción de “iterabilidad” en la conferencia “Firma, acontecimiento y contexto”, donde polemizó con la teoría de Searle y Austin. Tal noción implica que la identidad de un signo –por la cual se lo reconoce en un código determinado– contiene la división o disociación que hace de un signo fónico un grafema, y por tanto la identidad difiere siempre de sí misma, y postula la ausencia de “significado determinado o de la intención de significación actual, como de toda intención de comunicación presente” (2003).

⁷ Derrida también retoma algunas de las ideas de Paul de Man: “Aunque no siempre, o no en todo, haya acordado con él sobre este punto, Paul de Man no se equivocaba al sugerir que en última instancia toda retórica literaria es, en general y de por sí, deconstructiva, al practicar lo que podría llamarse una suerte de ironía, de desapego respecto de las creencias o tesis metafísicas, incluso cuando aparentemente las propone. Sin duda que esto habría que complejizarlo, quizás “ironía” no sea la mejor categoría para designar esa “suspensión”, esa *epojé*, pero hay ahí,

el primero, de tomar la noción de “horizonte de expectativa” como una herramienta pertinente para constituir una historia de “las artes del lenguaje” (107),⁸ interesa de un modo muy específico para pensar cómo las historias de la literatura argentina más recientes han dado lugar y significación a ese “segundo momento de la vanguardia” y las revistas literarias en las cuales se conformó, cuya inscripción temporal resulta inestable.

La noción de iterabilidad señala diferencias y repeticiones como formas de la inscripción de los acontecimientos en la historia, que se revela en las superposiciones, desfasajes suscitados en las posibles periodizaciones. En ese sentido, constituye una mirada por donde notamos el desplazamiento y la insistencia in-coincidente con la cual estas revistas son abordadas por las historias de la literatura, de un modo nunca convergente con el período que las ceñiría. Iterabilidad supone entonces “la ambigüedad como principio”: “la diferencia de lo idéntico, la no identidad de lo mismo” que ya había señalado Blanchot para pensar la tarea del crítico (528). Un pensamiento que retoma Raúl Antelo al proponer un “tiempo del con” para dar cuenta de simultaneidades (repetencias diferenciales) que tienen lugar en ciertas imágenes (378). Hablamos, entonces, de *no identidad de lo mismo* en buena medida porque la serie que contendría a estas revistas –la vanguardia– parecería ser siempre la misma y, sin embargo, las historias leen en ella un elemento que difiere cada vez. En ese sentido, la noción de iterabilidad nos permite pensar, como veremos en el próximo apartado, por qué una revista como *Arturo*, cuya aparición única fue en 1944, es objeto de dos capítulos diferentes en una misma historia –por ejemplo, la de *Capítulo*–, pero mientras en uno de ellos se la toma para pensar la poesía de mediados de los años 50, en otro se la lee como interferencia de una generación.

Para dar cuenta de esta articulación compleja entre temporalidades y periodizaciones, destacamos algunas cuestiones relevantes en torno a los programas poéticos y críticos que desplegaron las revistas, ya que ahí observamos aquello que coincide con las representaciones de época que proponen las Historias, y también aquello que las desborda: elementos que cuestionan o señalan su imposibilidad. Cuando pensamos este corpus de revistas, *Ciclo*, *A partir de cero*, *Letra y línea*, *poesía buenos aires*, y la experiencia pionera de *Arturo* en 1944, es preciso considerar algunos aspectos que revelan la heterología y heterocronía de sus proyectos. Una vanguardia hecha no solo del deseo de un tiempo futuro sino de la memoria de utopías incumplidas.

La revista *Ciclo* es la primera publicación de Aldo Pellegrini casi veinte años después de la clausura de *Qué* (1928-1930); sus compañeros de dirección, Elías Piterbarg y Enrique Pichon-Rivière también habían formado parte de la experiencia surrealista de los años '20, que por otra parte constituyó la primera apropiación del movimiento en América Latina (Maturó).⁹

ciertamente, algo de lo irreductible de la experiencia poética o literaria. Sin ser ahistórico, lejos de ello, este rasgo [*trait*] o mejor este retiro [*retrait*], excede con mucho las periodizaciones de la “historia literaria”, o de la historia de la poesía o de las bellas letras, de Homero a Joyce, antes y después”.

⁸ Paul de Man cuestiona la “articulación sin fisuras” que Robert Jauss ha hecho de “Hermenéutica y poética”. El problema, para Paul de Man consiste en la falta de garantías para poder dominar por analogía procesos que surgen de la percepción (hermenéutica) y obstáculos que pertenecen específicamente al lenguaje y no al mundo fenomenal (poética): “Los factores lingüísticos amenazan con interferir con el poder sintetizador del modelo histórico”. Esa imposibilidad de garantías se expone, según de Man, en el hecho de que para Jauss, la negatividad o arbitrariedad del signo, que guarda siempre una zona de indeterminación o desconocimiento, se domina reinscribiéndola “dentro del continuo social e histórico de las recepciones particulares o *concretizaciones*”.

⁹ *Ciclo* constituyó una experiencia crítica relevante para sus años, ya que fue tal vez la única revista en formato libro que promovió extensas escrituras que se ocuparon de distintos objetos del “arte moderno”. Henry Miller por Georges Bataille, René Char, Jean Cassou, Conde de Lautréamont por Pichon Rivière, teoría del maravilloso, traducción de documentos del arte moderno (Mondrian, Max Bill), Wolfgang Paalen, Moholy-Nagy, Ernesto Rogers sobre el arte concreto, son algunos ejemplos del desplazamiento que hace *Ciclo* respecto a la inscripción

Una de las particularidades de *Ciclo* es la ausencia de manifiestos, aspecto que la separa de las publicaciones de vanguardia inmediatamente anteriores, de las cuales tomó algunas referencias, contenidos y postulados, incluso colaboradores –Edgar Bayley, David Sussman, Tomás Maldonado, entre otros–. En ese sentido *Ciclo* no se presenta como un “hito” en la historia del arte o como *lo nuevo*, sino como un espacio que propicia, tal como lo indica su bajada de título, *los pensamientos modernos* –principalmente europeos y norteamericanos–. Por eso mismo no encontramos en la revista una exaltación de las formas que el arte visual y la literatura deberían adoptar; más bien conviven en sus páginas una entrevista de Elías Piterbarg a André Breton, hecha en París el mismo año de aparición de la revista –1948–, a partir de la cual se afirma que a los jóvenes ya no parece conmoverlos el surrealismo, y que los surrealistas corren el peligro de creerse el único islote sano en un mundo de pudrición (73), con la traducción de un ensayo de Breton sobre Jacques Hérold. Convivían asimismo indagaciones de Aldo Pellegrini sobre lo maravilloso en la historia de la literatura con ensayos sobre el arte concreto.¹⁰ Las vanguardias recuperadas por *Ciclo*, surrealismo, invencionismo, arte concreto, suprematismo, aparecen entrelazadas como sedimentos de distintos tiempos utópicos a los que se apela en virtud de una transformación que por un lado es del orden de la cultura –lo más notable de la revista es su búsqueda por proponer una nueva forma de hacer crítica–, pero que a su vez imagina formas de propiciar experiencias cotidianas desde la vanguardia –ejemplo de ello son las indagaciones sobre arte concreto y arquitectura urbana.¹¹

Aldo Pellegrini promovió luego otra experiencia de revista con *A partir de cero* (1952, 1956), junto a Enrique Molina, poeta influyente entre quienes se llamaban a sí mismos “generación del ‘40’”. Puede considerarse un dato relevante el hecho de que *A partir de cero* se publicara casi simultáneamente con *El 40. Revista de una generación*, aparecida a fines de 1951. La revista dirigida por Molina tuvo una apuesta fuerte por la visualidad y la disposición singular de textos entrecortados, rotados verticalmente, en función de un formato alargado y angosto. A su vez, propició la polémica con el entorno artístico y editorial de la época, para lo cual recuperó genealogías y tradiciones literarias que según Molina se ligaban a un modo de ver surrealista desde el siglo XVIII en adelante.¹² *Poesía buenos aires* es la revista más longeva de las mencionadas. Diez años de publicación con periodicidad regular entre 1950 y 1960 dieron lugar a cambios en la dirección y co-dirección, aunque el referente siempre fuera Raúl Gustavo Aguirre, y luego Edgar Bayley. Se pensó como un espacio exclusivo para la reflexión sobre poesía, que se opuso tanto a los abordajes propuestos por la revista *Sur* como al suplemento cultural de *La Nación* y la política cultural del peronismo.¹³ Quienes escribían en

programática de sus decisiones editoriales. Su experiencia fue, sin embargo, breve: solo dos números en 1948 y 1949 anticiparon publicaciones de libros y futuras notas que no tuvieron lugar en ese espacio gráfico.

¹⁰ David Sussman, Tomás Maldonado y Edgar Bayley habían integrado de manera protagónica los espacios de publicación de la Asociación Arte Concreto Invención, entre cuyos presupuestos se contaba el rechazo absoluto al surrealismo como posibilidad reivindicatoria para un mundo de invención y antirrepresentacional, ya que entendían que la escritura automática o el inconsciente debilitaba la fuerza del hombre para la creación.

¹¹ Un análisis más detallado al respecto se encuentra en “La revista *Ciclo*: entre la actualización bibliográfica y el deseo de una nueva crítica” (Stedile Luna, en prensa).

¹² Así, por ejemplo, cuestionó con dureza el libro de reciente aparición de Raúl González Tuñón, a partir del cual opone la fórmula maldoriana “la poesía debe ser escrita por todos” a la rescritura de González Tuñón quien proponía “la poesía debe ser escrita para todos”. En oposición a esa figura que Molina nombra como “nuevo realismo limitado a conformarse con los datos más banales de los sentidos”, “rechazando de plano el problema de la representación interna”, se encuentra otra escritura, la de Antonio Porchia, cuya obra “no intenta hacer literatura”, y por lo tanto permite articular, en virtud de su singularidad, la siguiente hipótesis: “el mal de nuestra literatura es la literatura”.

¹³ Para una ampliación de este aspecto en particular, véase *Volver a la vanguardia*, de Luciana del Gizzo, especialmente el capítulo 2.

poesía buenos aires se pensaban parte de una experiencia de vanguardia vernácula e inédita, “el invencionismo”, y por ello mismo polemizaron con Aldo Pellegrini en particular y con una nueva publicación *Letra y Línea* (1953-1954). Sin embargo, esa confrontación presentada como diferencia radical no se reflejó en las políticas editoriales de ambas revistas, ya que poetas como Francisco Madariaga, Antonio Vasco, Albero Vanasco, Miguel Brascó, Julio Llinas, Osvaldo Svanacini, fueron colaboradores de *Letra y Línea* publicados no solo en *Poesía Buenos Aires*, sino también en la colección editorial de la revista. El programa de la revista *Letra y Línea* es singular y contradictorio debido a que en cierta forma se propone un objetivo que no logra cumplir. Muchos de los artículos que se ocuparon de analizar la revista¹⁴ la asocian al surrealismo de manera directa por la gravitación que tiene la figura de Aldo Pellegrini como director. Sin embargo, de las cuatro revistas aquí mencionadas fue la más abierta a las novedades del mercado cultural en Argentina (cine, teatro, pintura, novelas, poesía, música), en tanto su apuesta era producir una crítica que fuera capaz de distinguir entre “contemporáneos” y “embaucadores”. Los embaucadores eran, según la “Justificación” inicial de la revista, los “falsos nuevos”, aquellos artistas que hacían pasar sus obras como novedosas por la sola correspondencia cronológica de última hora, pero que no experimentaban una “vivencia íntima” con su tiempo o una “experiencia de riesgo” (*Letra y Línea* 1). Los contemporáneos en cambio eran aquellos a quienes la revista debía identificar antes de que el tiempo lo hiciera, es decir, debían dar con la verdadera y radical novedad sin las herramientas ya dispuestas por la crítica o sin que el tiempo actuara como valorador. Esa distinción no estaba exenta de valores previos, en cierto modo, el espacio donde la revista configuró su clave de lectura fue el de los artículos o ensayos donde se dedicaron las páginas especiales a Roberto Arlt, Vicente Huidobro, Henry Miller, Aimé Césaire, la Patafísica según Juan Fasio, Henri Michaux, Francis Picabia.

Esta caracterización de las revistas en función de los tiempos que desplegaron es lo que Hal Foster pensó como “esa extraña temporalidad perdida en las historias del arte del siglo XX”, refiriéndose a las “neo vanguardias” o “postvanguardias”, aquello que vuelve al pasado, pero también retorna del futuro (7). Se trata de una mirada compartida por Antelo y Cuesta Abad quienes leen específicamente el retorno del surrealismo. Luciana del Gizzo, ya en el caso argentino se refiere al “intervalo historiográfico” (35), en particular para el “período netamente invencionista, entre 1944 y 1952”; esta advertencia se proyecta sobre una formulación más general:

Toda vanguardia es un punto de inflexión en el devenir artístico, que condensa el límite entre lo que ya no es y lo que todavía no es, señalando de ese modo las cesuras históricas. En esos paréntesis, despliega la vacilante, inexacta e incompleta experimentación que determina lo que de aquí en adelante llamaremos *estética del umbral*. (del Gizzo 17)

La notación que hace del Gizzo sobre la historiografía argentina en relación al invencionismo nos permite señalar la segunda fuerza que opera sobre la inestabilidad que exponen las historias de la literatura: se trata del anacronismo como moral de las revistas aquí mencionadas. Todas ellas se caracterizaron por armar genealogías vanguardistas, a diferencia de otros movimientos contruidos sobre la negatividad total. Así, no solo Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Naville, fueron recuperados como figuras también los románticos del siglo XIX, y algunas manifestaciones excepcionales de la Antigüedad, y un joven Barthes que comenzaba a publicar *Le degré zéro de l'écriture* por capítulos en *Les lettres nouvelles*. Breton lo afirmaba en una entrevista que publica *A partir de cero*: “el surrealismo tiene sus raíces en el pasado. Sus

¹⁴ Principalmente Susana Cella (2013) y Maximiliano Crespi (2011). Guido Herzovich (2015) se ha centrado con más énfasis en las relaciones entre mercado y vanguardia en la década del 50, por lo que su lectura no se centra en los aspectos surrealistas.

manifestaciones pueden encontrarse en cualquier momento de la historia” (2, s/n). Así, las escrituras críticas y ensayísticas permiten leer una noción heterológica del tiempo y de la historia, según veremos en el último apartado: una moral del anacronismo que fue propia a estas revistas y por la cual no pensaron la vanguardia como irrupción de la novedad sino como un tiempo por-venir donde se encontraban las experiencias soberanas y radicales en el arte y la vida desde los románticos en adelante.

La lectura del tiempo: las historias

Un corpus cuyo límite cronológico parece poco variable es, alternadamente, dispuesto en series distintas por las historias de la literatura, donde las revistas enmarcan y habilitan condiciones diferentes cada vez. Así, *Ciclo* (1948) permite remontarnos a la experiencia de *Qué* en los años '20 a partir de una teoría de la imagen, según Raúl Antelo en *El oficio se afirma* (2004); o se proyecta entre las influencias psicoanalíticas de *Literal* (García 2011), y la línea no estructuralista de Oscar del Barco en *Los Libros*.¹⁵ *Letra y Línea* aparece como “otro polémico” de *Contorno*, situada en una serie de discusiones que giraban alrededor de las tareas generacionales, o bien como un producto residual del surrealismo. *Poesía buenos aires* es leída como modernización “a la francesa” asociada con el antiperonismo, o como una resonancia de la antipoesía que dio lugar a Leónidas Lamborghini. Donde se lee el impacto de las revistas es también en la pregunta por *en qué tiempo se leen*. La revista *Arturo* es quizá paradigmática en este sentido, ya que su año de aparición única, 1944, la vuelve necesariamente desplazable: ¿discute, entonces, más o menos con la estética neorromántica de *Ventana Buenos Aires* (1952-1956), contemporánea de *poesía buenos aires* y *Letra y Línea*? La estética neorromántica y la vanguardia invencionista-surrealista fueron imaginadas como sucesiones opositivas, a modo de combate de programas, pero resultan permanentemente autoimplicadas en las historias: ya sea como continuidades residuales –la revista *El 40* publicada en 1951– o como por venir –la revista *Arturo* y un único número en 1944–.

Los prismas periodizadores en las tres historias de la literatura oscilan entre la postulación de tramos políticos consecutivos que girarían en torno al peronismo clásico (1945-1955) y el surgimiento de una nueva izquierda intelectual (1956-1970), y el entramado recursivo de una vanguardia de larga duración en Argentina. La pregunta es, entonces, qué historizan *Capítulo*, *Historia social* e *Historia crítica* cuando historizan la vanguardia del cincuenta y la vanguardia en un sentido amplio; ¿qué le hacen estas revistas a la historia literaria?, ¿son leídas como fuentes de documentación?, ¿o como sismógrafas de las contrariedades de una época?, ¿se historizan, se reconstruyen, se explican los mismos elementos que cuando se aborda el martinfierrismo?, ¿en qué consiste, en este caso, el problema de la selección como planteo de hipótesis, “problema por excelencia” de las historias de la literatura, como lo llamó Gramuglio (1989)?

La no unidireccionalidad, el retorno de ciertos temas y materiales como recurso de análisis, es decir, volver a *narrar*, la elaboración de criterios y las distintas improntas teóricas sobre filosofía de la historia, son parte del hacer de estos proyectos, que comparten la característica de ser historias colectivas, por entrega, y diseñadas en medianos y largos plazos. Cada una de las tres historias que aquí hemos recuperado ensaya una respuesta distinta cuyos

¹⁵ Entre 1969 y 1970 Oscar del Barco reseña las traducciones más recientes de Blanchot y Bataille en la revista *Los Libros*. Como la mayoría de las intervenciones en esa revista, el género reseña es desbordado por puntos programáticos del oficio del crítico; Oscar del Barco no es la excepción y polemiza directamente con las perspectivas sociológicas y estructuralistas de *Los libros*. Ver “La escritura desencadenada”, año 1, n°5, noviembre de 1969 y “El silencio sobre Bataille” año 1, n.º 9, julio 1970. A excepción de *Horacio Quiroga: una obra de experiencia y riesgo* (1959) no hay rastros contundentes de lecturas sobre Blanchot ni Bataille en la crítica argentina, entre las traducciones de *Ciclo* y *poesía buenos aires* y la recepción de *Los Libros*.

puntos de inflexión se anudan, muchas veces, a las inquietudes del presente que les da lugar. En ese sentido, es insoslayable que se trata de un problema siempre caro a la reflexión en literatura argentina: la vanguardia. Qué es un movimiento de vanguardia, cómo pensar la vanguardia entendiendo que Argentina, al igual que América, dialoga con las vanguardias históricas que devinieron a su vez programas estéticos; pero, sobre todo, cuáles son las posibilidades de una vanguardia, qué la delimita en la historia y en el presente, y qué la expande.

El caso de *Capítulo* es singular, ya que en la reedición del '83, a menos de veinte años de los primeros fascículos y compilación en tres tomos, se reordena la literatura. La dirección de 1967, a cargo de Roger Pla y un equipo integrado por Luis Gregorich, Adolfo Prieto y Josefina Delgado, había buscado articular tradición con innovación, como respuesta al ongiato “y su pretensión de borrar el pasado y anular una memoria colectiva”, según afirma María Teresa Gramuglio (29); el recurso a la “noción generacional”, como menciona Luis Gregorich en una entrevista, hizo “que estuvieran presentes todas las generaciones de la literatura argentina representadas por la gente más importante de cada momento” (33), y por lo tanto permitió dar alcance incluso a los escritores inmediatamente próximos de los años '60. Esto produjo los famosos tres tomos *Introducción. Los orígenes* (fascículos 1 a 23), *El desarrollo* (24 a 41), y *Los contemporáneos* (42 a 59). Para la edición de 1983, entre los criterios temporales sucesivos –origen, desarrollo y contemporaneidad– se extrapola otra noción: la vanguardia. La historia se reordena como *Desde la colonia hasta el romanticismo, Del romanticismo al naturalismo, Las primeras décadas del siglo, Los proyectos de vanguardia y Los contemporáneos*. Este cuarto tomo tiene la particularidad de ser transversal temporalmente, considerando tanto el martinfierrismo del '20 como las renovaciones sesentistas. Así, la tensión entre categorías no sucesivas se evidencia en la nueva versión del tomo, donde el fascículo “Las propuestas poéticas de vanguardia” (Baumgart, Crespo de Arnaud y Luzzani Bytrowicz), publicado en *Los contemporáneos* superpone objetos, miradas, encuadres temporales con “La poesía del '50” (Freidemberg), en *Los proyectos de vanguardia*. Las revistas *Qué, Ciclo, Letra y Línea, Poesía Buenos Aires*, emergen en cada fascículo, organizando movimientos, actores, transformaciones y alcances temporales diferentes.

Si las autoras de “Las propuestas poéticas de vanguardia” sentaban la piedra fundamental de la vanguardia en la aparición de *Qué* (1928) y su consolidación en *Ciclo* (1948-1949), en “La poesía del cincuenta” Freidemberg remite a esta última, pero enfatiza en *Arturo* (1944), “la embestida más radical contra el romanticismo” (557). Lo que arroja el recorte de materiales es que los años 40' habrían sido salvados del “adormecimiento” gracias a las publicaciones surrealistas, mientras que la década siguiente triunfa como renovación poética en el invencionismo; por ello encontramos a *Arturo* (1944) y *A partir de cero* (1951) gravitando años que no son los de su circulación. Así, *Arturo* permite dar cuenta de la poesía del cincuenta, en el ensayo de Freidemberg, pero es ignorada por el recorrido de que proponen Baumgart, Crespo de Arnaud y Luzzani Bytrowicz en “Las propuestas poéticas de vanguardia”. Las aristas de esta segunda vanguardia escapan a las periodizaciones, y por tanto es lógico que sus publicaciones periódicas se recorten sobre entramados diversos, aún extemporáneos a sí mismas, como es el caso de *Qué* (1928) más cercana a los '50 que al martinfierrismo.

El proyecto dirigido por Noé Jitrik¹⁶ quizá sea el más paradigmático de los tres que hemos seleccionado para este trabajo, ya que las revistas *Ciclo, A partir de cero y poesía buenos*

¹⁶ La *Historia Crítica de la Literatura Argentina* presenta, en el tomo *Una patria literaria* (2014), un prólogo en clave de lectura: qué se quiere y qué no se quiere para esa historia; qué líneas historiográficas ha tomado y cuáles no. Un trabajo de esas características en el siglo XXI requiere, para Noé Jitrik, una justificación y a la vez el empleo del discernimiento: las historias siguen siendo capaces de mostrar, en torno a los procesos, ideas reveladoras. Su historia se definiría por “actuar sobre lo ‘todavía no sabido o no pensado o comprendido’, arrojando nuevas luces sobre lo historiado” y por aquello que intenta superar: “Dejar de lado designaciones canónicas y

aires son consideradas en capítulos específicos sobre esta segunda vanguardia, tanto en los tomos *Ruptura* (n.º 7), *El oficio se afirma* (n.º 8) y *La irrupción de la crítica* (n.º 10). Mientras estos últimos operan una suerte de continuidad histórica entre sí, caracterizada por distintos ejes de gravitación: la profesionalización del escritor entre 1945 y 1955, y la consolidación de un discurso crítico entre 1955 y 1966, el tomo *Rupturas* es transversal a la historia literaria. En esos saltos y continuidades, las historias exponen una lectura de las revistas como iterabilidad de lo ambiguo, en otra y la misma serie se superponen los usos y los nombres.

Casi como una réplica de criterios con respecto a *Capítulo*, el tomo *Rupturas*¹⁷ de la colección dirigida por Noé Jitrik mantiene la misma separación: experimentación surrealista por un lado en “Los meandros surrealistas” (Espejo 2004) e invencionista por el otro “Antes y después de *poesía buenos aires* (Alonso 2004). Lo que resulta de esa división son dos periodos lógicamente asimétricos; uno, de larga duración según Espejo, que se traza entre 1928 y 1967, marcando una periodización regida por las revistas *Qué*, *Ciclo*, *A partir de cero*, *Letra y Línea*, *Boa* y *La Rueda*, pero sobre todo por poéticas: Pellegrini, Molina, Madariaga, Porchia, Orozco y Pizarnik; y otro que orbita alrededor de *Poesía Buenos Aires*, cuyas raíces llegan a 1944 y se arborecen hacia Juan Gelman y Juan José Saer (2009, 84,85). Los materiales con que se historiza resultan desplazables, proyectables, pero los problemas de periodización aparecen en el tomo siguiente.

El tomo IX, *El oficio se afirma*, Sylvia Saítta explicita que se ha recortado el período 1945-1955 y focaliza especialmente en el criterio de *profesionalización* de la literatura. Raúl Antelo, autor de “Poesía hermética y surrealismo”, corre los años y arma una teoría de la imagen que va de *Qué* a *Ciclo*, de 1928 a 1948, y se extiende hacia *Boa* (1958). El capítulo se vale de los textos programáticos publicados en *Qué* y una zona de la poesía de Aldo Pellegrini, para poner en contacto el surrealismo con los fundamentos de la ficción borgeana. “Yo persisto como inexistencia”, dice Pellegrini en “Maneras de hablar del enfermo viejo lleno de pústulas” (*Qué*, nº1, 1928). Antelo entonces glosa:

Cabría preguntarse, sin embargo, en qué reside la diferencia entre la inexistencia inoperante de los surrealistas y la nadería de la personalidad borgeana, elaborada en simultaneidad con la de aquellos. En oposición a los románticos y nacionalistas, Borges cree que “no hay tal yo de conjunto”, que no existe sujeto unificado ni existe la noción misma de conjunto autónomo.

Es decir que para pensar la vanguardia en el período que propone el tomo, Raúl Antelo elige no ignorar la figura quizá más gravitante de esos años: Jorge Luis Borges. Sin embargo, para poder llevar a cabo esa empresa debe salirse de los años '50, de la poesía del cincuenta, y arrastrar los '20 no martinfierristas hacia la epistemología borgeana del fantástico.

En el tomo X, *La irrupción de la crítica*, Mariano Calbi analiza el periplo que va de *Arturo* a los últimos poemas de Alejandra Pizarnik, según una estructura que le permite conjugar invencionismo y surrealismo en un mismo campo de influencia, para explotar su hipótesis: la poesía es una forma de irrupción crítica en tanto crítica del lenguaje. El volumen

estereotipos clasificatorios, que no eran presentados como conflictos: “generaciones” “estilos”, para pensar “grandes instancias de transición” pero no “movimientos, tendencias o grandes obras”, sino el modo por el cual confluyen “rasgos que las caracterizan o definen”.

¹⁷ Es quizá el tomo más transversal y por eso mismo inestable de toda la colección, en tanto contrapone en un solo volumen, la idea de “ruptura” a la de tradición que en definitiva sostiene el proyecto integral, como a cualquier historia; “rupturas y tradiciones, términos en apariencia antagónicos pero que se necesitan mutuamente, se anudan así en el corazón del sistema literario para configurar una compleja articulación en la que conviven diversas prácticas y usos aquilatados, siempre en lucha con heterodoxias amenazantes” (Manzonni, 7).

dirigido por Susana Cella, al igual que el anterior, presenta un recorte delimitado, del derrocamiento de Perón a 1970: la conformación de una nueva izquierda, la hegemonía crítica de *Contorno*, Walsh, Viñas, Sartre, el Cordobazo, literatura y compromiso, son algunos de los ejes que ligan las ideas de “irrupción” y “crítica”. Por lo tanto, la recapitulación de una serie de experimentaciones poéticas que, de alguna forma ya habían sido exploradas en otra serie, la de las *rupturas*, configura más la idea de un retorno que la de una irrupción.

La *Historia social de la Literatura*, diseñada por David Viñas¹⁸ es menos problemática en relación a este corpus de revistas, debido a que son pensadas bajo la trama cultural del peronismo. Ya sea porque estas lo ausentan absolutamente (al grado del síntoma), o bien porque, como señala Américo Cristófalo, entre la vanguardia y el neorromanticismo no sólo hay una fuerte continuidad, sino que esa tradición poco dispuesta a romperse, sella su pacto en torno a la figura “mesiánica” e “idealista” del poeta y la poesía, que se asemeja al “lado oscuro del discurso cultural del peronismo” (70), el período 1945-1955 tiene la capacidad de anudarlo todo. *El peronismo clásico. 1945-1955* en *Historia social de la literatura argentina* marca los límites y el objeto de análisis desde el título; la época ordena las lecturas y no viceversa. Américo Cristófalo escribe allí “Metafísica, ilusión y teología poética. Notas sobre poesía argentina: 1940-1955”, capítulo para el cual considera únicamente las revistas *Canto* y *A partir de cero*; los poetas analizados son Rodolfo Wilcock, Enrique Molina, Alberto Girri y Olga Orozco. Una selección similar a la de *Capítulo* le permite contrariar no solo la hipótesis de “Las propuestas poéticas de vanguardia” en 1983, sino también la de Miguel Espejo en *Rupturas*.

Para Cristófalo, hay más puntos de contacto que rupturas entre la década del '40 y el '50:

La potencialidad mágica del canto, su rasgo trascendental (...). Pathos poético de alma bella, que requiere excluir los tonos violentos, dramáticos y disonantes de las representaciones históricas, y se concentra en la figura ideal de la poesía, correlato de religión natural, ingenua, víctima inocente de la barbarie y por extensión, del escandaloso escenario del mundo de los hechos. O la poesía como portadora de verdad esencial: “es un bien precioso y delicado”, bajo amenaza “porque difunde demasiado abiertamente la verdad en el mundo”. (64)

La idea de una poesía como mero idealismo es socavada en el tomo dirigido por Guillermo Korn al publicarse la polémica entre Aldo Pellegrini y Osiris Troiani (1953-1954) entre los “materiales primarios” que transcribe la *Historia Social*. Dicha polémica se dio a lo largo de las revistas *Letra y Línea*, *Contorno* y *Capricornio*. Pero curiosamente esta acompaña el capítulo sobre Witold Gombrowicz y la publicación de *Ferdydurke* en Argentina (1947) y la polémica con Mastronardi entre 1948 y 1950.

Las historias de la literatura se caracterizan por ser espacios de disputa, de construcción de sentidos, tradiciones y legibilidades. Sin embargo, hay materiales más inestables que otros.

¹⁸ *Historia social de la Literatura Argentina*, dirigida por David Viñas, tiene también la particularidad de haber sido retomada años después en el proyecto Literatura argentina del siglo XX, donde se reestructura el plan presentado en 1989 a la salida del tomo 7 *Yrigoyen, entre Borges y Arlt* (Montaldo, dir.). Esta historia recupera un aporte de *Capítulo* y podría afirmarse que incluso da un paso más en esa misma dirección; si los fascículos monográficos que dirigieron Pla y Zanetti a su tiempo incluían en los márgenes de las páginas fragmentos de lo que podríamos llamar textos primarios, testimonios, prólogos de libros referidos, entrevistas, fragmentos de novelas, poemas, en el proyecto de Viñas la voluntad de incluir textualidades misceláneas adopta el criterio de ser materiales o documentos entre capítulos, menos previsibles. María Teresa Gramuglio ha señalado muy bien la doble fuerza que cruza la “mediación de lo político como instancia articuladora de la relación literatura-sociedad”, aún como “pauta explicativa de algo que suele reconocerse como resistente a la explicación: el cambio literario”, con la aparición de materiales fragmentarios, heterogéneos, “con destiemplos y espacios en blanco, con intersticios” (27).

Así, por ejemplo, resulta poco probable que en *El oficio se afirma* pudiera contemplarse un capítulo acerca de la revista *Los Libros*, ya que se trata de una publicación fuertemente ubicada en torno a acontecimientos políticos y literarios de los años 70, de modo que difícilmente se pueda imaginar un desfase por el cual fuera abordada en el período 1945-1955 que Saïtta caracteriza como años de profesionalización y universalización de la literatura argentina. Sin embargo, con las revistas *Qué* y *Ciclo* no sucede lo mismo, como tampoco con *poesía buenos aires* o *A partir de cero*. Un conjunto de revistas que se resistió a pensarse según los hechos que su época le exigían, que no construyó un sentido unívoco de tradición, sino un montaje donde Macedonio Fernández dialogaba con Alfred Jarry, Blanchot con Max Bill y Henry Miller con André Breton o Juan Carlos Onetti, René Char con Leónidas Lamborghini.

El anacronismo como moral

El desarrollo de los problemas aquí mencionados nos lleva a pensar en dos líneas de hipótesis y argumentos posibles, no excluyentes. La “ambigüedad como principio” que suscitan estas revistas en las historias de la literatura condensa un problema propio del género, de la pregunta acerca de qué se historiza cuando se toma a la literatura y sus soportes como objeto; al mismo tiempo, esa ambigüedad en relación al *tempo* se puede leer como recursiva en las escrituras mismas que ellas propiciaron.

Si los problemas de periodización que suscita el corpus aquí recortado no resultan extensibles por igual a cualquier material de la historia literaria, cabe preguntarnos qué particularidad presentan estas revistas que las vuelve remisas a las series políticas. Estas revistas urdieron su propia imaginación retórica alrededor de cierta moral del anacronismo, que se fundaba en la idea de una vanguardia capaz de trazar las dimensiones de lo temporal según exigencias en principio no vinculables con la cronología de una época. Así, Jorge Enrique Mobili condensa, en “Noción de poesía”, apertura de *poesía buenos aires* 1951, n.º 4, lo que otras revistas y otros nombres despliegan según distintas inflexiones y énfasis:

La generación de vanguardia está compuesta por todos aquellos que no han negado el simple acto de nacer bajo el signo de un doble desgaste; por todos aquellos que han sometido la brutalidad pertinaz de los hechos. Son los que bailan sobre el abismo con un hato de luces elementales sobre las sienas. Los más saludables al fin en la lucha microscópica e irrisoria del siglo. La vanguardia es para muy pocos, los más veraces, los menos contemporáneos. (4, 1)

A su vez, entre la revista *Arturo*, *Ciclo*, *A partir de cero* y *Letra y Línea* podría armarse una serie de intervenciones sobre la noción de presente, actualidad o contemporaneidad. El poema de Bayley en 1944, publicado por la revista *Arturo* en su primer número puede tomarse como política del arte en torno al tiempo:

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

“hoyado” aparece entonces como una variación significativa de “hoy”, pero no se trata exactamente de un neologismo, sino que remite al acto de cavar, horadar. Un presente hoyado

es un presente que no se comprende como unidad ni esencia. Aldo Pellegrini recupera, para *A partir de cero*, “Voces” de Antonio Porchia, allí resalta: “ya nada es de hoy”. Hay una imagen de la fugacidad en esta revista que se repite desde distintas aristas. En “El huevo filosófico” se insiste que la imagen surrealista es combustión, por eso la poesía no puede ser ni un documento ni un monumento, porque, si bien “Toda la historia de la ciencia revela una lucha permanente contra los límites que significan las apariencias de las cosas, con objeto de apresar lo que en última instancia constituye lo real [...] esta [...] huye cuando se intenta asirla” (2, s/n). La sección “Línea de fuego” de la revista recuperaba del manifiesto surrealista la imagen del relámpago, recursiva en distintas escrituras de las revistas: “el surrealismo atraviesa como un relámpago magnífico el campo de la conciencia contemporánea” (1, s/n).

Letra y Línea hizo de la contemporaneidad su problema crítico por excelencia, al proponerse diferenciar entre “contemporáneos” y “embaucadores”¹⁹ ya desde la presentación editorial en su primer número: “no basta que un artista viva en nuestra época para que lo consideremos contemporáneo, ni basta con que anecdóticamente la describa. Los problemas esenciales del hombre que la vive, su íntima y peculiar vivencia son las que fundamentan la contemporaneidad” (1, 1).

Al siguiente, una traducción de Henry Miller: “Sobre el destino del hombre moderno”, retomaría la pregunta por la forma del presente:

Nosotros estamos acá para discutir lo pasado y lo futuro, como tramoyistas discutiendo las decoraciones que han de subir o bajar. La historia es un telón de fondo sin significado para un espectáculo que no se monta jamás. Nada resulta viviente en nosotros, ni como visión retrospectiva ni como anticipación. El presente es un vacío, un estado coagulado y doloroso, una especie de sala de espera sombría donde yacemos, prontos a estallar al menor cambio barométrico. (1, 8)

Miller ya había sido un autor que suscitaba inquietud e interés desde la aparición de *Ciclo*, cuando se publicó un extenso fragmento de *Trópico de capricornio* y el ensayo de Georges Bataille titulado “La moral de Henry Miller”. No nos detendremos aquí en el análisis de este ensayo, clave para la obra de Bataille y el momento polémico en que se publica en la revista *Critique* como parte de una disputa con Sartre. Sí es fundamental atender a que allí se exhibía una lógica del tiempo como fragmentariedad de toda cronología, una teoría del instante como aniquilación de la conciencia:

¿Sería posible dejar de expresar un anonadamiento sin límites cuando se lleva en sí el poder del instante? Ya no se puede entonces asociar la expresión literaria a lo perdurable sino a su contrario. Ni siquiera es importante que este mundo humano desaparezca de hecho. El instante aprehendido en su plenitud es, de todos modos, la ruina de las cosas ordenadas. Y el único lenguaje apropiado en tal caso sería el lenguaje del “último hombre”: sólo tiene sentido en la medida en que todo sentido se pierde, cambia las perspectivas a las que estamos acostumbrados y les sustituye una visión extática de una realidad que se nos escapa. (1, 36)

El índice del primer número de *Ciclo* continúa con un ensayo de René Char, “El poeta”, definido como aquel que no coincide con las creencias ni pretensiones de su tiempo, “el poeta agrega nobleza a su caso cuando duda de su diagnóstico y del tratamiento de los males del hombre de su época, cuando formula reservas sobre el mejor modo de aplicar el conocimiento y la justicia en el laberinto de lo político y lo social”.

¹⁹ Cfr. Stedile Luna, en *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (XIX y XX)*, 2016, FAHCE.

Rancière apunta una hipótesis productiva para analizar el anacronismo de *Letra y Línea*; según el filósofo francés, el anacronismo no es la confusión de fechas, sino la confusión de épocas y las “épocas marcan regímenes de verdad específicos, relaciones del orden del tiempo con el orden de lo que no está en el tiempo” (s/n), o bien, la homologación de un tiempo a una creencia.²⁰ En la polémica sostenida entre Aldo Pellegrini y Osiris Troiani (ver nota 3), este último imputa a la vanguardia una triple falta respecto al tiempo: la imposibilidad de insertarse en una comunidad histórica, la inutilidad del surrealismo frente a un nuevo contexto, y la “curiosa tendencia a instalarse prematuramente en la historia” (*Contorno*, n.º 5/6, 1955, 57). El efecto es inmediato: empuja a *Letra y Línea*, el espacio por cual se desata la polémica, hacia el anacronismo; las producciones surrealistas no son objeto de su tiempo, de la historia, porque no pertenecen a la forma de creencia que supone el régimen de verdad sobre el cual se reparten las relaciones posibles entre crítica y política.

Esa moral del anacronismo, es decir, la puesta en funcionamiento por parte de las escrituras de las revistas de un conjunto de valores acerca de lo que se considera debería ser la literatura o lo que se quiere que sea, produjo efectos sobre las historias de la literatura que se evidencian en los recortes temporales y materiales según los cuales el impacto de estas revistas es abordado.

Tal vez habría que pensar la relación de estas revistas con la historia desde la patafísica que promovieron: una “fenomenología del monstruo” (Fasio en *Letra y Línea* 4, 2), forma de la simultaneidad, del montaje, de la convivencia de lo ambiguo que nos permite leer las iterabilidades de nuestras revistas; una lógica del “con”, paradoja de lo moderno, que Raúl Antelo despliega como:

la de tener que conciliar, en la obra, su contemporaneidad; es decir, su pertenencia a los actos de habla del presente aunque su procedencia se retraiga al más remoto origen, y ello muestra asimismo que la obra, aun cuando sea inspirada por el pasado de la lengua, no deja de operar simultáneamente, sobre el recuerdo de su mismo presente”. (381)

Así, podemos sugerir que, si este conjunto de revistas no nos aporta certezas contundentes acerca de las caracterizaciones de una generación en particular, o de una época entendida como “lo legítimamente decible” en un tiempo dado (Gilman 36), o como serie política significativa, es esa misma resistencia la que habla del tiempo que habita. La repetición y la diferencia, ese principio de ambigüedad que exhiben las historias cuando abordan el tratamiento de estas revistas, revelan al tiempo de la vanguardia como una experiencia de lo inactual, de aquello que no se asienta ni como la novedad absoluta ni sobre el pasado como herencia. El tiempo de la vanguardia, en estas revistas, operó en la forma del montaje o la fenomenología del monstruo, como una hendidura en la representación de una época que se imaginó tironeada entre liberales, gorilas y contreras.

²⁰ Verónica Delgado ha señalado el problema de la temporalidad como advertencia metodológica constitutiva del trabajo con publicaciones periódicas: “Las revistas (...) discuten en torno de problemas (...) relevantes para ellas mismas en relación con el espacio definido en que inscriben sus acciones, y es por eso que la selección que conforman es de índole fundamentalmente diversa de la cronología que las involucra o en la que están insertas” (18); y en cierto modo es posible pensar que esa relación disimétrica respecto de lo que por cronología es nombrado como época se exaspera en estas revistas. Quien las lee debe hacer un esfuerzo para recordar que habitan el campo de sentidos políticos y culturales producido por el peronismo concomitantemente.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. “Lo contemporáneo.” Traducido por Verónica Nájera, 2008, <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Aguirre, Raúl Gustavo (dir.) et al. *Poesía Buenos Aires. (1950-1960)*. Año 1-11, n.º 1-30; primavera 1950 – primavera 1960).
- Antelo, Raúl. “El tiempo de una imagen: el tiempo-con.” *Cuadernos de literatura*, vol. XIX, n.º 38, julio-diciembre de 2015, pp. 376-399.
- _____. “La lectura poslógica de *Ciclo*.” *El surrealismo y sus derivas. Visiones, declives y retornos*, coordinado por Eduardo Becerra, Abada editores, 2011, pp. 177-197.
- _____. “Poesía hermética y surrealismo.” *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*, dirigido por Sylvia Saítta, Emecé, 2004, tomo IX pp. 373-400.
- Baumgart, Claudia et al. “Las propuestas poéticas de vanguardia.” *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, 1984, tomo IV, pp. 217-240.
- Blanchot, Maurice. “El puente de madera.” *De Kafka a Kafka*, traducido por Jorge Ferreiro, editado digitalmente por Primo y Murasaki, 1981.
- Calbi, Mariano. “Prolongaciones de la vanguardia.” *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, dirigido por Susana Cella, Emecé, 1999, tomo X, pp. 235-255.
- Cella, Susana. “Introducción.” *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Emecé, 1999, tomo X, pp. 7-16.
- _____. “Letra y línea, entre la parábola y la elipse.” *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, coordinado por Eduardo Becerra, Abada editores, 2011, pp. 199-212.
- Crespi, Maximiliano. *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*. UNIPE: Editorial Universitaria, 2011.
- Cristóbal, Américo. “La metafísica en la poesía de los ’50.” *Historia social de la literatura argentina. El peronismo clásico (1945-1955)*, compilado por Guillermo Korn, Paradiso, 2007, pp. 62-72.
- De Man, Paul. “La historia y la lectura.” *La resistencia a la teoría*, Visor, 1990, pp. 87-114.
- Del Gizzo, Luciana. *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Ediciones en danza, 2018.
- Delgado, Verónica. “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas.” *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, coordinado por Geraldine Rogers, Alejandra Mailhe y Verónica Delgado, Universidad Nacional de La Plata, 2015, pp. 11-25, <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/view/33/48/165-1>.
- Derrida, Jacques. “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge.” Traducido por Viçent Tusset, *BOLETÍN/18 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, octubre de 2017, pp. 115-150.
- _____. “Firma, acontecimiento y contexto.” *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, 2003, pp. 347-372.
- Espejo, Miguel. “Los meandros surrealistas.” *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*, dirigido por Celina Manzoni, Emecé, 2009, tomo VII, pp. 13-48.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2001.
- Freidemberg, Daniel. “La poesía del cincuenta.” *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Centro Editor de América Latina, 1984, tomo V, pp. 553-573.

- Gramuglio, María Teresa. "Historias de la literatura: pasión y deseos." *Punto de vista. Revista de cultura*, año XII, n.º 36, diciembre de 1989, pp. 25-29.
- Herzovich, Guido. *La desigualdad como tarea. Crítica literaria y masificación editorial en Argentina (1950-60)*. Tesis doctoral, Columbia University, 2015 (en prensa).
- Korn, Guillermo. *Literatura argentina siglo XX. El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. Paradiso, 2007, tomo IV.
- Louis, Annick. "Las revistas literarias como objeto de estudio." *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*, editado por Hanno Ehrlicher y Nanette Ribler-Pipka, Shaker Verlag, 2015, pp. 31-58.
- _____. "Leer una revista literaria. Autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de los años 1920." *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, editado por Rose Corral, Anthony Stanton y James Valender, El Colegio de México, (en prensa).
- Manzoni, Celina. *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. Emecé, 2009, tomo VII.
- Maturo, Graciela. *El surrealismo en la poesía argentina*. Prometeo, 2016.
- Molina, Enrique (dir.). *A partir de cero*. 1952, 1ª época, n.º 1 (noviembre de 1952) – n.º 2 (diciembre de 1952); 2ª época, n.º 1 (septiembre de 1956).
- Pellegrini, Aldo (dir.). *Letra y línea. Revista de cultura contemporánea*. N.º 1, octubre de 1953 – n.º 4, julio de 1954.
- _____. *Ciclo. Arte, literatura, pensamiento moderno*. Comité directivo: Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivière y Elías Piterbarg. N.º 1, noviembre/diciembre de 1948 - n.º 2: marzo/abril de 1949.
- Sáitta, Sylvia. *Historia Crítica de la Literatura Argentina. El oficio se afirma*. Emecé, 2004, tomo IX.
- Sarlo, Beatriz. "Literatura e historia." *Boletín de Historia Social Europea*, n.º 3, 1991, pp. 25-34, <http://revistas.fahce.unlp.edu.ar/index.php/SPC/article/viewFile/n03a02/1608>
- Viñas, Ismael y David Viñas. *Contorno*. N.º 1, noviembre de 1954 – n.º 9/10, abril de 1959.
- _____. *Cuadernos de Contorno*. N.º 1, julio de 1957; n.º 2, febrero de 1958).