

## Georges Bataille: la aparición de lo monstruoso en las series críticas de las revistas *Ciclo* y *Letra y Línea*

Verónica Stedile Luna

A partir de los interrogantes expuestos en *Tempo y morales de la crítica: las revistas del surrealismo e invencionismo en Argentina entre 1948 y 1956*,<sup>1</sup> este trabajo busca seguir explorando el lugar del pensamiento de Georges Bataille en *Ciclo. Arte, Literatura y Pensamiento Modernos*<sup>2</sup> y *Letra y Línea. Revista de Cultura Contemporánea*,<sup>3</sup> dos publicaciones que tuvieron al

---

<sup>1</sup> En la investigación doctoral, se estudió la intervención activa de un corpus de revistas vinculadas a ambos movimientos en las discusiones que conformaron el momento que las historias de la literatura y los estudios especializados llamaron “modernización de la crítica”, en cuyo epicentro o “sitio inaugural” se ubicaba la revista *Contorno*. Las revistas consideradas fueron *Ciclo* (1948), *poesía buenos aires* (1950-1960), *A Partir de Cero* (1952, 1956) y *Letra y Línea* (1953-1954), en diálogo con otras publicaciones de vanguardia –especialmente las que se referenciaban en el movimiento de artistas concretos, cercanos a la Asociación Arte Concreto Invención– anteriores a 1948. En ese sentido se indagaron tres operaciones por las cuales la “biblioteca de vanguardia” que cada revista propuso como parte de su programa configuró un modo de hacer de la crítica. Esas operaciones fueron: la conformación de una moral crítica del anacronismo; la disputa por el sentido de aquellos términos o “palabras clave” (Williams 2003) que consideraban más relevantes en la formación de sus programas (como “realismo” y “comunicación”); y la conformación de conjuntos heterogéneos de autores y obras a través de la intervención polémica y el armado de series críticas.

<sup>2</sup> *Ciclo. Arte, Literatura y Pensamiento Modernos* publicó dos números durante los años 1948 y 1949, con un “comité directivo” integrado por Aldo Pellegrini, Elías Piterabarg y Enrique Pichon-Rivière. Los dos primeros habían formado parte de la revista surrealista *Qué* (1928-1930), junto a David Sussman, que ocupaba, en el nuevo proyecto, el lugar de la “administración”. Por otra parte, *Ciclo* involucró a representantes paradigmáticos del arte concreto en Argentina, como Tomás Maldonado, Raúl Lozza y Edgar Bayley, en lugares fundamentales de la revista: diseño, diagramación y reseñas. Se caracterizó por la publicación de ensayos y documentos teóricos relacionados con el arte moderno.

<sup>3</sup> *Letra y Línea* se publicó en octubre de 1953 con el subtítulo “Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica”, y se extendió hasta julio de 1954, con cuatro números en formato tabloide, de dieciséis páginas cada uno. El director fue Aldo Pellegrini, con un “comité de redacción” conformado por Osvaldo Svanascini, Mario Trejo, Miguel Brascó, Carlos Latorre,

poeta surrealista Aldo Pellegrini como director. La aparición de estas revistas se puede leer en el cruce específico entre lo que las historias de la literatura denominaron como “modernización crítica”<sup>4</sup> y una particular reemergencia de valores asociados a las vanguardias históricas que se produjo en Buenos Aires hacia los años 40.<sup>5</sup> Este cruce es el marco en el cual nos proponemos pensar de qué manera la disposición visual de un conjunto de artículos, y el recorrido particular que las nociones batailleanas de “materia” y “monstruo” configuran a través de los mismos, producen, como efecto crítico, una mirada menos cristalizada sobre la “vanguardia”.

Partimos del ensayo “La moral de Henry Miller”, publicado por primera vez en la revista *Critique* (1946) –de la cual Bataille era a su vez director– y traducido para el primer número de *Ciclo* (1948) por Marcia Bastos,<sup>6</sup> ya que expone una concepción de los sentidos del término “monstruo” relevante en dos aspectos: por un lado, constituye una figura crítica asociada a categorías típicamente batailleanas, como las de “informe” y “bajo materialismo”, que encontramos expandida y replicada en artículos de *Letra y Línea*; por el otro, habilita a pensar los modos en los que algo se muestra. Como ha señalado Ana Porrúa, “monstrum es etimológicamente ‘aquello que revela’, ‘aquello que advierte’” (2019: 46); en ese sentido, “el monstruo” de “La moral de Henry Miller” habla también del modo en que los textos que abordaremos en este trabajo se cortan y se muestran: la puesta en página

---

Julio Llinás, Enrique Molina, Alberto Vanasco y Ernesto B. Rodríguez, al que se sumó Juan Antonio Vasco en el tercero, y Juan José Ceselli, Juan Esteban Fassio y Francisco Madariaga en el cuarto. Una de las características del comité consistió en la diversidad de trayectorias e intereses estéticos que articuló, ya que sus integrantes se identificaron con el surrealismo solo parcialmente. *Letra y Línea* se ocupó tanto de poetas representativos de las vanguardias históricas, como de narradores argentinos contemporáneos.

<sup>4</sup> Desde la edición del quinto tomo de la *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina (1982) hasta un reciente dossier titulado *Historia y usos hispánicos de la teoría* (Nacher 2015) es posible rastrear una localización particular del momento en que la crítica literaria se habría modernizado con la irrupción de la revista *Contorno*.

<sup>5</sup> Se considera como momento de inflexión la aparición de *Arturo. Revista de Artes Abstractas* en 1944.

<sup>6</sup> Probablemente seudónimo de María Luisa Bastos, quien tradujo *El erotismo* (1960) para Editorial Sur.

–cómo están organizados, agrupados, en torno a qué nombres o referencias– revela conjuntos monstruosos.

La hipótesis es que, si tomamos determinados puntos de lectura propuestos por Bataille en *Ciclo* y seguimos, en *Letra y Línea*, la orientación de lo que se expone (Rogers 2019) en los artículos “Roberto Arlt”, por Alberto Vanasco; “Sobre el destino del hombre moderno”, por Henry Miller; “Jean Dubuffet” por Aldo Pellegrini; “Wifredo Lam” por Julio Llinás; “La resurrección de Díaz Grey” por Juan Carlos Onetti; y “Alfred Jarry y el Collège de ‘Patafisique” por Esteban Fassio, encontramos una mirada distinta sobre la vanguardia a mediados de siglo XX en Argentina que une tanto aquellos objetos de interés esperable para una biblioteca de vanguardia –Jean Dubuffet, Henry Miller, Alfred Jarry y la reciente escuela de ‘Patafísica– como otros en franca disputa con el realismo literario –Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti–. Así, *Ciclo* es la puntada para un hilado de lo monstruoso que atraviesa *Letra y Línea*, donde hallamos las huellas de una vanguardia que, lejos de la ortodoxia con la que se caracterizó al influjo de Aldo Pellegrini, instituye asociaciones impropias.

Desde la perspectiva de Jean-Louis Déotte podemos pensar las revistas como aparatos estéticos que inventan temporalidades a través de “una técnica del aparecer”, es decir, a partir de sus modos de dar a ver. Así, la forma en que se disponen y exponen visualmente una serie de materiales –traducciones, reseñas, retratos, ensayos críticos, capítulos de novela– inventa, en su conjunto, un tiempo y una concepción de la vanguardia que difiere de lo que estos designan en forma aislada, configurando una política crítica. Por otra parte, el artefacto “revista” tritura las identidades e identificaciones. Al respecto, es destacable que ese hilo de lo monstruoso se trame en nociones batailleanas antes que en la mirada de un surrealista con el que Aldo Pellegrini –y los surrealistas argentinos más apegados a *Los manifiestos*– se identificaban, como André Breton. El monstruo es, entonces, tanto una figura susceptible de ser leída en determinadas obras –y las relaciones entre ellas– como la manera en que se conforma la exposición del conjunto de esas relaciones. Para explorar esta dimensión expositiva empleamos la noción de “serie”, ya que se basa en una lógica de alternancias entre similitud y di-

ferencias. Como veremos a continuación, el monstruo y la serie comparten un rasgo: la posibilidad de desclasificar lo que ha sido categorizado.

### **Técnicas del aparecer: la noción de “serie”**

Como ya fue expuesto en otros trabajos (Stedile Luna 2019), hay un contraste particular entre la portada de la revista *Ciclo* en su primer número y los primeros textos de su contenido. La cubierta de la publicación consistía en un retrato minúsculo del artista concreto Lázló-Moholy Nagy en el margen derecho de una portada prácticamente blanca (figura 1); pero inmediatamente después, el índice anticipaba dos extensos textos de Henry Miller y Georges Bataille: un fragmento de *Trópico de Capricornio*, y el ensayo “La moral de Henry Miller”, respectivamente, con los que comienza a transitarse la lectura de la revista (figura 2). Nada más distante de las imágenes lumínicas de Moholy Nagy que las visiones extáticas de Bataille y la proliferación de desechos, excreciones, monstruosidades de Henry Miller. En ese encuentro por continuidad advertimos dos miradas simultáneas y divergentes con las cuales *Ciclo mostraba* que “vanguardia” era el nombre posible para una política del arte y de la crítica, antes que la definición de una novedad estética.

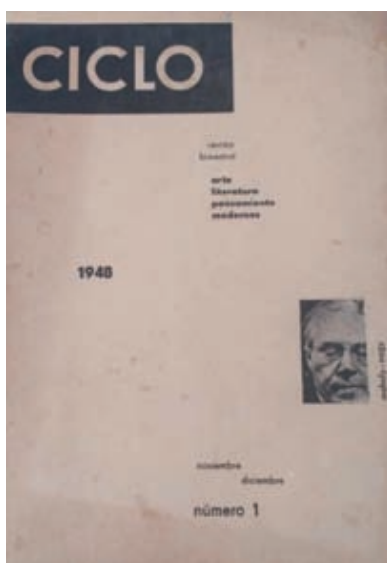


Figura 1. Portada, n°1, *Ciclo*, 1948.

Georges Bataille: la aparición de lo monstruoso en las series críticas de las revistas *Ciclo* y *Letra y Línea*



	página
Henry Miller Teléxico de Capricornio.....	3
Georges Bataille La moral de Henry Miller.....	23
René Char El Poeta.....	38
Ernesto H. Rogers Ubicación del arte concreto.....	39
André Breton Jacques Hérold.....	53
László Maholy-Nagy Canto a Kolinda.....	57
Elias Piterberg Surrealismo y surrealistas en 1948.....	65
Aldo Pellegrini Wolfgang Paalen.....	74
Notas y comentarios de Enrique Pichon Rivière, W. Borringer, David J. Sussman, Edgar Bayley.....	84

Figura 2. Sumario, n° 1

Esa disimilitud articulada puede ser definida como “serie crítica”: una secuencia heterogénea de yuxtaposiciones donde un conjunto de materiales discursivos y visuales produce cierto efecto de sentido a partir del cual es posible identificar una intervención crítica, ya que expone valores y criterios de selección acerca de qué puede ser juntado con qué, e inventa, por tanto, *zonas de contacto* entre autores y artistas. A los efectos de pensar la huella de “La moral de Henry Miller” de Georges Bataille en *Letra y Línea*, interesa tanto la redefinición que el arte moderno imprimió sobre la noción de “serie” –cuando hizo estallar el criterio de uniformidad que la determinaba–, como una perspectiva específica de las publicaciones periódicas, propuesta por Rogers (2019) en términos de dispositivos de exposición.<sup>7</sup>

Según han advertido Laplantine y Nouss en *Mestizajes*, mientras las acepciones tradicionales de la “serie” implicaban la idea

<sup>7</sup> Si bien puede advertirse un vínculo con lo que Sarlo denominó “sintaxis de revista” –efecto de las decisiones tipográficas, espaciales, gráficas y jerarquizantes que operaban en la puesta en página de sus textos y la serie que se armaba entre ellos–, la noción de “serie” busca diferenciarse de ese abordaje en el matiz teleológico que le asigna Sarlo cuando define a las revistas, a partir de esa operación, como “bancos de prueba”, “plataforma de lanzamiento”, o “laboratorio[s] ideológico[s]” que contribuyen a una “interpretación del futuro” (1992: 9-16).

de una continuidad limitada de elementos agrupables “en función de rasgos comunes revelados por su repetición”, el arte moderno “insiste en la variación sobre la diferencia que separa y distingue los elementos de la serie” (2007: 400). Los autores retoman de Gilles Deleuze la idea de que toda serie es lo que alterna en la sucesión y no solo los elementos de la sucesión. En ese sentido, la serie pondría de manifiesto que la divergencia de los elementos es más importante y significativa que su similitud, porque el principio no es el de identidad: “la pertenencia a la serie se convierte en un factor contingente, un pretexto, una condición de producción” (*ibidem*). Daniel Link, por su parte, definió la “serie” como una “máquina interpretativa” que “no tiene un principio clasificatorio, por eso puede agrupar elementos heterogéneos y, sobre todo, está regida por el azar y la coacción” (2003: 27). Este modo de pensar las heterogeneidades relacionales puede ser, a su vez, enfocado con una observación específica de Raúl Antelo acerca de los procesos de las vanguardias y la modernidad en términos de “configuraciones y encabalgamientos regidos por el *con* [...] más que por una esencia pretendidamente común o compartida” (2015b: 263). Así, la sintaxis del “con” admite una disimilitud articulada que no implica que los elementos estén integrados, sino un tipo de relación que se da en la alternancia.

Los recorridos expuestos hasta acá –Laplantine y Nouss, Deleuze, Link, Antelo– enfatizan la dimensión interpretativa de la serie como dispositivo de lectura que trabaja sobre las alternancias y los saltos. Esta primera mirada aloja, en su funcionamiento, un carácter análogo a lo que implica el monstruo como exposición, en tanto este supondría el “corte del tiempo” y la “suspensión de la continuidad” (Foucault 2008: 167-174), por lo que introduce siempre una diferencia (Crespi 2011: 75). En ese sentido, implica una manera de cortar a partir de un procedimiento des-clasificador. Ahora bien, desde una perspectiva que considere específicamente la materialidad gráfica de lo que se publica en una revista (los límites y cortes de las notas, el diálogo entre texto e imagen, las convivencias de distintas notas en una misma página), también es posible atender a los efectos de sentido que produce cierto “recorrido orientado” (Rogers 2019) entre cuyas características encontramos, muchas veces, el

corte abrupto de los artículos, interrumpidos por otros textos e imágenes. En “Las revistas como dispositivos de exposición”, Rogers indaga el modo en que las decisiones de organización en torno a lo visible y lo legible constituyen una dimensión performativa de la escritura, que “puede o no coincidir con las declaraciones explícitas” (2019: 14). La disposición técnica del aparato revista hace aparecer, entonces, una imagen no contemplada en la enunciación de los integrantes de las revistas, así como tampoco previamente disponible en la biblioteca de vanguardia. Este es el marco donde nos proponemos leer el gesto crítico que se produce en el encuentro, distancia e interrupción de los textos mencionados en el apartado anterior, en tanto pueden ser leídos desde un pensamiento de lo monstruoso, y son a su vez un conjunto expuesto de forma monstruosa: por cortes y desproporciones. La “serie” nos permite, así, pensar las operaciones críticas de la vanguardia, ya que desplaza a la revista del lugar de la “difusión de ideas”, y pone el foco en los procesos de selección, agrupamiento y relaciones entre un conjunto de elementos.

### **Exposición: Bataille de *Ciclo* a *Letra y Línea***

En 1949, Maurice Blanchot publica, en *La part du feu*, un ensayo titulado “De Lautréamont à Miller”. Allí comentaba la “curiosa coincidencia” de haber podido leer los primeros libros de Henry Miller en el momento en que se evocaba un aniversario de las obras de Isidore Ducasse Conde de Lautréamont, y afirmaba que esos “bloques de prosa” que son *Trópico de Capricornio* y *Primavera negra* comportaban una manera de leer y comprender ligada a *Los cantos de Maldoror* (1949: 160, traducción propia). La revista *Ciclo*, ha advertido Raúl Antelo (2013), parece invertir el recorrido de esa proposición ya que dedica casi un tercio de sus páginas a Henry Miller, en el primer número, y a Lautréamont, en el segundo. ¿Qué hace *Ciclo* con esa manera de leer y comprender a Miller que está “ligada” al emblemático personaje lautreamonsiano Maldoror, como afirmaba Blanchot? Adelantemos dos hipótesis: por un lado, desclasificar el ya muy constituido panteón de nombres, figuras,

imágenes y recursos del surrealismo, abriéndolo a otros materiales; y por otro lado, inscribir al monstruo en una genealogía latinoamericana,<sup>8</sup> que excede a *Ciclo* y alcanza una zona de los intereses de *Letra y Línea*.

En “La moral de Henry Miller”, Bataille se proponía explorar “el monstruo que revelan sus libros” (*Ciclo*, 1, 1948: 23); la figura no era evocada por una condición moral, sino porque ella configuraba cierta experiencia del tiempo y de la materia que enfrentaba a los personajes con una resquebrajada concepción de “lo humano”. Los personajes emergen como monstruos porque no evolucionan en un progreso temporal, sino que viven el carácter del “instante” –“que abarca de golpe la inmensidad del universo, que solo logra aprehender lo inasible”– y la gloria del hombre imperfecto: la suciedad. Con el monstruo, nos recuerda Bataille a través de Miller, no hay “conocimiento” sino revelaciones “comparable[s] a un estado de gracia, de completa ignorancia” (1, 1948: 25). Así, el ensayo publicado en *Ciclo* puede ser releído a partir de dos énfasis que configuran un tipo de intervención clara respecto de los términos que modelan una serie de lo monstruoso: la imagen del barro –lo que Bataille describe como “materia baja”– y el efecto político de pensar la temporalidad del instante como presente que se niega a ser reabsorbido en la cadena de la acción para el futuro (es decir, para el progreso).

Como veremos a continuación, *Ciclo* instauraba un gesto de lectura singular en la exposición del par Miller/ Bataille: si por un lado lograba configurar una idea de vanguardia amplia, ya que en ella cabían –en un golpe de ojos– el arte concreto de Moholy-Nagy y el exceso de lo bajo; por el otro, es preciso notar

---

<sup>8</sup> Tal es el movimiento de Enrique Pichon-Rivière en la transcripción de su conferencia “Vida e imagen del Conde de Lautréamont”, cuando impugna las lecturas de los simbolistas franceses y despliega lecturas españolas y rioplatenses. Pichon-Rivière renegaba de una crítica moral, y postulaba que el lugar errático que la obra de Lautréamont tuviera en la historia de la literatura, donde proliferan las “represiones”, era síntoma de un rechazo a lo monstruoso. Pero mientras los críticos franceses León Bloy y Rémy de Gourmont habrían alimentado la leyenda maldita que construía la peligrosidad de su lectura –dificultando así la investigación ajustada sobre la obra del poeta–, fueron Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ramón Gómez de la Serna y Juan C. Welker quienes aportaron un momento de apertura, pertinencia y justeza en la lectura.



que la concepción de materia que recorre el ensayo batailleano formaba parte del repertorio de ideas que habían producido el enfrentamiento con Breton en 1929, aunque el año de publicación en Francia (1946) coincide con el momento en que Bataille insiste en pensar al surrealismo como una posibilidad de resistencia a los imperativos técnico-productivos y a las exigencias de la acción propuestas por el compromiso sartreano. Se trata de un gesto, entonces, donde la lógica de los posicionamientos parece solaparse: *Ciclo* publica un ensayo crítico cuyos énfasis de lectura en torno a Miller remarcan aquellos aspectos que estuvieron de fondo en la polémica con el surrealismo, pero lo hace recuperando también la coincidencia con el momento histórico (1946-1948) en que Bataille vuelve a pensar el movimiento.

El barro y el tiempo del instante como imágenes de lo monstruoso se articulan, en “La moral de Henry Miller”, alrededor de una subjetividad tambaleante que asocia la suspensión del instante –“un momento de expansión que no se ha definido” (Miller en Bataille, *Ciclo*, 1, 1948: 29)– con una “renuncia a la inquietud que le correspondería como ser humano” (1, 1948: 27): “¡Yo pertenezco a la tierra!” cita Bataille de Miller, “¡soy inhumano!”, “siento que brotan cuernos en mis sienas” (*ibidem*). Lo que arma Bataille es una teoría de lo bajo en Miller, donde la experiencia temporal del instante, que suscita la ruina de todas las cosas ordenadas (1, 1948: 36), se produce en la atención al barro y no a la Gloria de la Idea o la pureza del cielo:

Estos aspectos enlodados, viscosos, abandonados a la deriva de la vida humana provienen sin duda de este hecho: lo que más podría seducir ha sido vomitado y no puede ahora encontrarse sino en la inmundicia, en un estado de detrito desechado. [...] No es en las estrellas sino en el lodo donde se nos escapa el imperio de la seducción. La más lejana verdad de Miller se podría expresar con esta fórmula: Si no bajamos hasta lo más abyecto, si quedamos atados a la pureza del cielo perdemos por un engaño y para siempre el diamante del tiempo presente (Bataille, *Ciclo*, 1, 1948: 35).

Esa condición del monstruo que le interesaba a Bataille en tanto posibilidad de exploración de una materia baja y asiste-

mática –aspectos abandonados a la deriva de la vida humana– se vincula con la necesidad de interrogar cómo la Idea rige nuestras acciones y valoraciones, para revisar también lo que quedaba de “ideal” en la noción clásica de materia. El problema de la tradición filosófica radicaría –incluso en la perspectiva marxista– en haber “situado a la materia muerta en la cúspide de una jerarquía convencional de hechos de diverso orden, sin percibir que así, cedían a la obsesión de una forma ideal de la materia, una forma que se acercaría más que ninguna otra a lo que la materia *debería ser*”<sup>9</sup> (2003: 29). Por el contrario, “la materia baja [es] exterior y extraña a las aspiraciones ideales humanas y se niega a dejarse reducir a las grandes maquinarias ontológicas que resultan de esas aspiraciones” (Bataille 2003: 62).

El barro y el polvo son, a su vez, algunas de las figuras en torno de las cuales Bataille propone un pensamiento de “lo informe”. Esta noción alude a lo que no puede ser representado por la forma: “[es] un término que sirve para desclasificar, que exige generalmente que algo tenga su forma. Lo que designa carece de todo tipo de derechos y se hace aplastar en todas partes como una araña o un gusano”, dice Bataille (2003: 55). Como el escupitajo –“afirmar que el universo no se parece a nada y no es más que *informe* equivale a decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo” (*ibidem*)–, el polvo es también esa materia que “no se parece a nada”; en apariencia invisible, desafía las lógicas del progreso con esfuerzo, ya que, aunque inactivo, se vuelve una materia incontrolable. Bataille ironiza sobre las ilusiones del saber positivo que ignora, en la persistencia del polvo y la acción repetida hasta el cansancio de la limpieza, el triunfo de lo informe.

Lo que encontramos en torno a esta concepción de la materia que expone el ensayo de Bataille –que va de la pasiva conquista del polvo sobre las superficies al escollo blando, pegajoso, no jerarquizado que es el escupitajo (Leiris, en Laplantine y Nouss 2007: 402)– son los motivos por los cuales Bataille reniega del

---

<sup>9</sup> El problema era, para Bataille, la pretensión de volverlo todo inteligible –“la materia muerta, la idea pura y Dios responden en efecto de la misma manera, es decir, perfectamente [...] la pregunta por la esencia de las cosas, más exactamente por la idea mediante la cual las cosas se volverían inteligibles” (2003: 29).

surrealismo, pero también las pistas acerca de por qué vuelve a él a fines de los años 40. Ciertamente, el surrealismo tendía, desde su perspectiva, a cierta idealidad poética o, como lo formularía César Aira después, hacia una “ética de la pureza” (2004) donde el método debía cumplirse estrictamente, comandado por una idea previa: la de un poema libre de la razón. Mientras el surrealismo oponía el inconsciente a la razón, Bataille señalaba la inconsistencia de dicho movimiento ya que la Idea permanece inmovible toda vez que la materia sea regida por un principio superior.<sup>10</sup> Pero es también el surrealismo el movimiento que parece más próximo a destruir la relación entre utilidad y sentido en el orden de las palabras. Este desajuste nos permite esbozar el modo en que los elementos bajo-materialistas bataillanos se despliegan en la revista *Letra y Línea*.

En *Ciclo*, Miller y Lautréamont constituyen figuras monstruosas, mientras que en *Letra y Línea* lo monstruoso es además la página como “espacio común del encuentro”; lo imposible, nos recuerda Antelo con Foucault, “no es la vecindad de las cosas sino el sitio mismo en el que podrían ser vecinas” (2015a: 9). A diferencia de *Ciclo*, cuya diagramación de interiores disponía los textos en una caja clásica –sin columnas ni interrupciones– *Letra y Línea* aprovechaba su formato tabloide haciendo un mosaico de notas que se entrecortaban y eran recuperadas páginas después (figuras 4 y 5). El efecto de lectura de esas interrupciones –que, fueran voluntarias o no, imponían una serie de conjuntos–<sup>11</sup> propone una serie *monstruosa* donde la página conecta y distancia figuras heterogéneas.

La noción de “materia” que, para Bataille, rige ese *ethos* monstruoso de Miller, insiste en otros dos textos de *Letra y Línea*: “El destino del hombre moderno”, firmado por Henry Miller, y el ensayo sobre “Jean Dubuffet”, a cargo de Aldo Pellegrini. A su vez, en “Alfred Jarry y la escuela de la ‘Patafísica’”, Juan Fassio se refiere a la ‘Patafísica como una “fenomenología

---

<sup>10</sup> Como ha señalado Frédéric Aribit (2007), para Bataille no se trataba de encontrar un “yo verdadero” en el infralenguaje, sino de advertir la paradoja entre el desborde de la palabra y el silencio del éxtasis. Sin embargo, es también Aribit quien insiste en que el surrealismo es el espacio desde el cual debería leerse a Bataille, con sus polémicas y desacuerdos.

<sup>11</sup> Al respecto ver Crespi (2011) y Herzovich (2015).

del monstruo”. En un desplazamiento disonante que marca el cruce entre crítica y vanguardia como gesto de lectura, la figura del “monstruo” constituye el imaginario donde cierta biblioteca propia de la vanguardia histórica se articula con el pensamiento de Bataille. Ese espacio es la zona de contacto en la cual *Letra y Línea* compone la página como una mesa de disección.

### **Arlt, Onetti: el monstruo y la desclasificación de la vanguardia**

En el ensayo sobre la ‘Patafísica que se publica en el cuarto y último número de *Letra y Línea*, Juan Esteban Fassio se refería a esta como ciencia de lo particular que crece entre “los síntomas no observados” por la ciencia que busca alcanzar grados de generalidad; y la definía como el estudio de las leyes que rigen las excepciones y las soluciones imaginarias. En ese marco, la ‘Patafísica es figurada como “una fenomenología del monstruo”, en relación con lo cual, en nota al pie recuperaba la siguiente cita de Alfred Jarry: “Se suele llamar *monstruo* al acuerdo des-acostumbrado de elementos disonantes: el Centauro, la Quimera son definidos así por quien no comprende. Yo llamo *monstruo* a toda original inagotable belleza” (en *L’Ymagier* 2, 1895). Esa relación entre la disonancia y la belleza, entre el monstruo y una ciencia de lo particular, de lo que no puede ser clasificado, pulsa algo de la aparición descentrada del nombre de Roberto Arlt y el lugar de Juan Carlos Onetti en *Letra y Línea* como ensayista y novelista.

El primer número de *Letra y Línea* se presenta con un retrato de Arlt que oficia de anuncio para un ensayo homónimo a cargo de Alberto Vanasco (figuras 3 y 4). Retrato y ensayo abren una serie crítica donde las discusiones acerca de “ser un escritor profesional”, asociado a la prensa masiva, se conectan con imaginarios propios de la estética surrealista. Interrumpido por un artículo de Onetti donde este criticaba el virtuosismo técnico de Graham Greene (figura 4), y retomado páginas después junto a un texto de Julio Llinás sobre las figuras exuberantes del pintor cubano Wifredo Lam (figura 5), el ensayo de Vanasco sobre Arlt ponía en contacto piezas difíciles de entramar. Si

Georges Bataille: la aparición de lo monstruoso en las series críticas de las revistas *Ciclo* y *Letra y Línea*

bien esta forma de disposición visual regida por la interrupción es propia de los formatos tabloides, en este caso *Letra y Línea* orientaba un recorrido particular: el encadenamiento de una serie de imágenes donde la violencia arltiana se vinculaba más a los monstruos de Lam que al oficio del escritor profesional que exhibía Greene.



Figura 3. Portada de la revista *Letra y Línea*



Figura 4. *Letra y Línea*, n.º 1. El ensayo de Alberto Vanasco es interrumpido apenas después del párrafo que concluye aludiendo a “la violencia vital de todo lo que tiene que decir”.

La imagen que da a leer la escritura de Llinás sobre Lam es la del trópico como lugar del desborde y del deseo, donde ruinas, melancolía y exaltación corporal conviven como fuerzas suplementarias a lo humano (los monstruos, las bestias, las zarpas), donde la paleta de colores es, asimismo, anti-naturalista: fluorescente (*Letra y Línea* 1, 1953: 6). La presencia del cuerpo en las obras de Lam, el descubrimiento de flores y los animales inventados como el *diptrícotes* entran en una zona de contacto particular de la obra de Arlt, vinculada con la “imaginación abrumadora” que Vanasco rescata en las columnas inmediatamente pegadas a la semblanza de Llinás sobre Lam. En ese sentido, la obra de Arlt no es rescatada solo por aquello que la vincula con otros narradores de amplia popularidad como Greene, sino por lo que la asemeja a estéticas desbordadas de imaginación inventiva. Esto explica que la incomodidad de una revista como *Contorno*, al referirse a *Letra y Línea*, se inscribiera sobre todo en una denuncia a la exposición inadecuada de los nombres; es la condición monstruosa de sus páginas la que motiva a David Viñas a quejarse de que Arlt estuviera presente “en una revista donde se habla eruditamente de Mondrian” (*Contorno* 2, 1954: 8), y no la lectura de un análisis particular.

Esta serie de textos interrumpidos –Vanasco sobre Arlt, Onetti sobre Greene y Llinás sobre Lam– está, a su vez, recorrida por otros donde *Letra y línea* despliega la pista de lo monstruoso con resonancias batailleanas. Entre la primera parte del ensayo sobre Arlt, que concluye en página 2 refiriéndose a la “violencia vital” del que tiene todo para decir, y su continuación en la 6 donde se explaya acerca de la “imaginación abrumadora”, encontramos el artículo de Aldo Pellegrini sobre Jean Dubuffet.<sup>12</sup>

Inmediatamente antes de que retomemos la lectura sobre Arlt a vuelta de página, Pellegrini se propone cuestionar “la insulsez, la falta de vitalidad y vigor de lo que hasta ahora considerábamos bello” (*Letra y Línea*, 1, 1953: 5), reparando en “las gamas inéditas e inclasificables que [Dubuffet] encuentra en los subsuelos del color”. Así, concluye que “cuando se elimina la escoria, cuando se depura hasta la esterilización, solo se logra

---

<sup>12</sup> María Amalia García (2010) señaló oportunamente la lectura temprana de Pellegrini sobre la obra de Dubuffet en la escena artística argentina de los años 50.

la ausencia de sentido y de vida” (1, 1935: 5). Al asimilar “vida y sentido” con la irreductible suciedad, Pellegrini hace resonar las concepciones batailleanas de “materia baja” y “vida”, según las cuales esta última no podía quedar “limitada a los sistemas que se le asignan en las concepciones racionales” (Bataille 2003: 132). Como el polvo contra lo positivo de la ciencia, o los elementos disonantes de Jarry, o la vitalidad arltiana que desafiaba los límites de su formación cultural, la materia baja de Dubuffet trastocaría las consideraciones acerca de lo bello, que no se alcanza por lo maravilloso como imaginaba Breton, sino por la emergencia de una materia negada.



Figura 5. *Letra y Línea*, n°1. El ensayo de Vanasco sobre Arlt es retomado a continuación de la semblanza sobre Wilfredo Lam.



Un poco más adelante, en el mismo primer número de *Letra y Línea* leemos una carta del intercambio epistolar que Henry Miller mantuvo con Michel Fraenkel acerca del destino del hombre moderno. Fechada en 1935, la carta cuestionaba la noción de progreso e, irónicamente, reivindicaba la idea del “proyecto” como “negación de todo esfuerzo y todo objetivo”, eso que “consiste en detener en seco mi propia evolución” (Miller, *Letra y Línea* 1, 1953: 8). Advertía, para pensar en una experiencia del reposo, en “lo que hay de vegetal en nosotros”, a partir de lo cual desplazaba su reflexión hacia una zona donde lo *humano* era resquebrajado por la figura de la “ortiga ociosa” (1, 1953: 8). Mientras la razón y el progreso serían un gusano solitario que “acaba por devorarse a sí mismo”, la razón de ser de la ortiga “es poblar las superficies incultas dejadas entre las superficies cultivadas. Se desarrolla “entre” el intervalo de las cosas” (*ibidem*).

Miller elabora una reflexión en torno a lo vegetal que se apoya en la noción batailleana de materia reñida con el dominio de la Idea.<sup>13</sup> El cuestionamiento no es a la Razón, que correría el riesgo de oponerse a lo irracional, sino que como Bataille, se orientaba a lo no sistematizado, a lo informe e irreductible de la materia frente a la Idea:

Si alguna vez el hombre debiera lograr su propia realización, ser hombre y no otra cosa, sería indispensable que se mantuviera fuera del dominio de la Idea y, cada vez más satisfecho de ser él mismo, que siguiera vegetando. Tendría que admitir, forzosamente, que el sueño de la ortiga ociosa, solo dedicada a reproducir su especie, se aproxima mucho más al milagro que el más maravilloso sueño de la evolución (Miller, *Letra y Línea* 1, 1953: 8).

Este recorrido propuesto por Miller muestra que la teorización de Georges Bataille en *Ciclo* se expande a lo largo de *Letra y Línea*, ya que leemos en esta carta imágenes semejantes a las que este último señalaba como límite de “lo humano”.

No es solo la expansión del pensamiento de Bataille en *Letra y Línea* lo que interesa en términos críticos, sino también el “gesto de lectura” (Antelo 2015a) que instala la revista al juntar objetos que no podrían haber estado en contacto hasta enton-

<sup>13</sup> Cfr. a su vez “El lenguaje de las flores” (Bataille 2003).

ces. La noción de progreso asociada a la “ortiga ociosa”, y la materia como experiencia de lo residual o no conceptualizado –ambas formas de lo monstruoso leídas y analizadas en torno a autores afines a una biblioteca de vanguardia– iluminan aspectos del lugar disonante que Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti ocuparon en *Letra y Línea*.

La figura de la “ortiga ociosa” de Henry Miller es indispensable para leer la dimensión polémica de Onetti como novelista. Nuevamente *Contorno* es la publicación que marca un contrapunto con *Letra y Línea* e impugna la obra del escritor uruguayo por promover un “estado larval” que impedía ver los contornos de las cosas (Viñas, *Contorno* 5-6, 1955: 35-36). El capítulo anticipado<sup>14</sup> narra una escena donde Barthé manda a buscar a Díaz Grey para conversar sobre el prostíbulo que el primero había instalado en las afueras de la ciudad. La conversación es suscitada porque Barthé se ve forzado a cerrarlo y pide ayuda al médico, quien, para evadir el problema, le responde “Tal vez me haya interesado en esto –continuó Díaz Grey– por simple curiosidad. Por saber si va a disminuir o aumentar el número de contagios y el de madres de catorce años” (*Letra y Línea* 1, 1953: 11). En ese marco, el prostíbulo es definido como “fortaleza erigida contra [...] la hipocresía, la moral burguesa”, que forma parte del “progreso” de la sociedad.<sup>15</sup> Lo que la “ortiga ociosa” de Miller permite leer, en el capítulo publicado por *Letra y Línea*, es más la “negación de todo esfuerzo y objetivo” (Miller) que la voluntad de denuncia a la moral burguesa, como si en efecto la revista de Pellegrini asumiera el “estado larval” como una forma de inacción frente al progreso.

En este sentido, la torsión que conecta a los autores rioplatenses con la vanguardia es tal vez esa misma lateralidad o dis-

---

<sup>14</sup> Se anuncia como “capítulo de una novela” pero no es posible determinar si corresponde a un fragmento que luego se incluirá en *El astillero*, o una reescritura de *La vida breve*. Esta había sido publicada en 1950 y dedicada a Oliverio Girondo y Norah Lange. El primero es considerado uno de los mentores de *Letra y línea*, y Norah Lange también publicará un adelanto de su novela *Los retratos* en el último número de la revista.

<sup>15</sup> Josefina Ludmer ha leído el par médico-prostituta como una constante de *La vida breve*, y la obra onettiana en general, que retoma la tradición del naturalismo por un lado y las vanguardias anarquizantes por el otro (1977: 16).

parate de conjunto desde el cual Bataille se vinculó con el surrealismo ortodoxo de Breton: una mirada sobre la materia que se sustrae de las clasificaciones de lo maravilloso, inconsciente, automático, y en cambio propone un tipo de invención que se expande sin forma, como una ortiga ociosa. Ya sin el Ideal de la pureza automatista, las escrituras de Arlt y Onetti exploran el estado larval, enlodado y violento de la materia del mundo, que también Bataille veía en Miller. Así como Blanchot aludía a la “curiosa coincidencia” y señalaba en Miller un modo de leer asociado a Lautréamont, es posible pensar que la lectura de Bataille en *Ciclo* ofrece una comprensión para las escrituras de Arlt y Onetti –no es casual que muchos años después, Arlt haya sido definido por César Aira en “La genealogía del monstruo” como “nuestro Lautréamont” (1993: 6), y por Sandra Contreras como el inicio de una genealogía de la “revolución formal”.<sup>16</sup>

Es a través de la huella batailleana, pero también por el recorrido expositivo de los artículos donde la encontramos, que la contemporaneidad de la vanguardia argentina a mediados del siglo XX se presenta como desplazamiento de las estéticas más previsibles. La serie crítica que opera como una política del conjunto, al unir e interrumpir una imagen de Arlt con la de Wifredo Lam, al acercar y a la vez distanciar al primero de Graham Green, singulariza sus posibilidades de lectura cuando encontramos la figura del “monstruo” y la “materia baja” como una perspectiva de análisis. Así, *Letra y Línea* y *Ciclo* “inventan”, en términos de Déotte, una temporalidad específica en los modos de “dar a ver”.

Es posible que, para abandonar el prejuicio del epigonismo, haya que mirar menos lo que hizo el mismo Aldo Pellegrini como poeta, siguiendo el influjo de los manifiestos surrealistas, que las lecturas que habilitó en una serie de contactos visuales donde tal vez, como lo informe, Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti, en el decir de Bataille, “no se parecen a nada”.

---

<sup>16</sup> Como sugiere Sandra Contreras a propósito de su discusión sobre los realismos, Arlt formaría parte de una genealogía de las “revoluciones formales” (2006), y no de una “versión simplificada del realismo decimonónico más tradicional” que habría sido inaugurada con Manuel Gálvez.

## **Bibliografía**

- Aira, César (1993). "Arlt", *Paradoxa*, 7: 43-63.
- \_\_\_ (2016). *Alejandra Pizarnik*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Antelo, Raúl (2013). "La lectura poslógica de *Ciclo*" en: Eduardo Becerra (coord.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada Editores, 177-197.
- \_\_\_ (2015a). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Villa María: EDUVIM.
- \_\_\_ (2015b). "El tiempo de una imagen: el tiempo-con", *Cuadernos de Literatura*, XIX, 38: 376-399.
- Aribit, Frédéric (2019). "Surréalisme", *Cahiers Bataille*, 4: 254-258.
- Bataille, Georges (1948). "La moral de Henry Miller", traducción de Marcia Bastos, *Ciclo*, 1:23-37.
- \_\_\_ (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bataille, Georges y otros (2016). *Dictionnaire critique*, Paris: Éditions Prairial.
- Blanchot, Maurice (1949). *La part du feu*, Paris: Gallimard.
- Breton, André (2012). *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta.
- Crespi, Maximiliano (2011). *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*, La Plata: UNIPE.
- Déotte, Jean-Louis (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, traducción de Francisca Salas Aguayo, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- \_\_\_ (2013). *La época de los aparatos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, Michel (2008). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, María Amalia (2010). "Aldo Pellegrini y la reactualización de la escena surrealista en los 50", *Avances*, 15: 143-156.
- Herzovich, Guido (2015). *La desigualdad como tarea. Crítica literaria y masificación editorial en Argentina (1950-60)*, Tesis doctoral, Columbia University.
- Laplantine, François y Alexis Nouss (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Link, Daniel (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires: Norma.
- Ludmer, Josefina (1977). *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Miller, Henry (1948). “*Trópico de Capricornio*, fragmentos”, traducción de Aldo Pellegrini, *Ciclo*, 1:3-22.
- \_\_\_ (1953). “Sobre el destino del hombre moderno. Carta a Michel Fraenkel”, *Letra y Línea*, 1:8.
- Moholy-Nagy, László (1948). “Carta a Kalidova”, *Ciclo*, 1:57-64.
- Nacher, Max Hidalgo (2015). “Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953-1978)”, *452°F*, n°12: 102-131.
- Onetti, Juan Carlos (1953). “El fin de la aventura y el principio de la popularidad”, *Letra y Línea*, 1:2.
- \_\_\_ (1954). “La resurrección de Díaz Grey”, *Letra y Línea*, 2:5, 10 y 11.
- Pellegrini, Aldo (1952). “Jean Dubuffet”, *Letra y Línea*, 1:5.
- Pichon-Rivière, Enrique (1949). “Vida e imagen del Conde de Lautréamont”, *Ciclo*, 2:5-27.
- Podlubne, Judith (2014). “Un arte para el hombre. Compromiso intelectual en *Contorno y Sur*”, *BADEBEC*, 8:487-511.
- Porrúa, Ana (2019). *Bello como la flor de cactus*, La Plata: Barba de Abejas.
- Rogers, Geraldine (2019). “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición” en: Geraldine Rogers y Verónica Delgado (coords.), *Revistas, archivo y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata: Colectivo Crítico-FAHCE.
- Sarlo, Beatriz (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Cahiers du CRICCAL*, 9/10: 9-16.
- Stedile Luna, Verónica (2019). *Tempo y morales de la crítica: las revistas del surrealismo e invencionismo en Argentina entre 1948 y 1956* (Tesis doctoral UNLP). Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1820/te.1820.pdf>
- Vanasco, Alberto (1953). “Roberto Arlt”, *Letra y Línea*, 1:2 y 6.
- Viñas, David (1954). “Arlt y los comunistas”, *Contorno*, 2: 8.
- \_\_\_ (1955). “Verbitsky, Onetti: el hombre urbano, el hombre universal”, *Contorno*, 5/6: 35-36.

Williams, Raymond (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Nueva Visión.