

La revista *Ciclo*: entre la declinación del manifiesto y el deseo de una nueva crítica

Verónica Stedile Luna

Como su nombre lo indica, algo del orden del retorno y la apertura parece incluirse simultáneamente en la revista *Ciclo*. *Arte Literatura Pensamiento Modernos* (1948-1949).¹ El retorno de Aldo

¹ Aunque se propuso como revista de periodicidad bimestral, *Ciclo* sostuvo solo dos números entre diciembre de 1948 y abril de 1949, con 107 y 82 páginas casi íntegras de texto respectivamente. La revista funcionaba en la sede de la editorial Argonauta, cuyo responsable también era Aldo Pellegrini. Raúl Antelo destaca que en los años 20, Argonauta estuvo dedicada a la difusión de libros políticos y literarios de los anarquismos (2013, p. 178), pero ya en *Ciclo* se publicitan textos de Apollinaire, Breton, Henry Miller, Artaud, Rimbaud entre otros escritores vinculados con las vanguardias de Europa, a partir de lo cual es posible advertir una segunda etapa en la vida de la editorial. La presencia de Henry Miller es sintomática en relación a las discusiones que tuvieron lugar en el contexto de post-guerra, dentro de las cuales la pregunta por el devenir del surrealismo fue central. Desde la hipótesis de Andrea Giunta, quien afirma que a partir de 1945 la metrópolis cultural se desplaza de París hacia Estados Unidos (2001, p.46), el interés por Miller podría entenderse por el cuestionamiento que sus novelas hacen a la sociedad norteamericana. No obstante esa lectura posible, el marco de su vinculación con las vanguardias es eminentemente francés, ya que tanto *Trópico de Cáncer* (1934) como *Trópico de Capricornio* (1939) fueron publicados en inglés por la editorial parisina Obelisk Press, y permanecieron censurados para su edición completa en Estados Unidos hasta 1964. Tales condiciones de circulación, sumadas a la resi-

Pellegrini, Elías Piterbarg y David Sussman a la vida de las publicaciones periódicas, veinte años después de la clausura de la revista *Qué* –experiencia surrealista pionera en el Río de la Plata durante los años 20²– traía también una apertura hacia nuevas discusiones sobre la relación entre vanguardias y existencialismo después de la II Guerra Mundial.³ Asimismo, *Ciclo* constituyó un

dencia del autor en París, forjan un espacio de lectura donde Georges Bataille, Marcel Duchamp y André Breton son los principales receptores. Así lo demuestra el Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo de 1947 en la Galería Maeght (Breton, Péret, Brauner, Miller et al., 1947); por otro lado, Miller es uno de los escritores noveles más estudiados por Georges Bataille en el marco de la publicación de la revista *Critique* (1946-1951) y *Troisième Convoi* (1945-1951), y objeto de una disputa con Maurice Nadeau quien en la *Historia del surrealismo* (1945, 1946), lo había considerado por fuera de las influencias del movimiento. Miller emerge como una poética a partir de la cual re-leer *Les chants de Maldoror* del Conde Lautréamont, la transgresión moral y el desajuste de la acción con respecto a las lógicas de la productividad; esas características, advertidas principalmente por Georges Bataille y Maurice Blanchot, lo convierten en un escritor relevante para pensar la potencia del surrealismo en un momento histórico donde el imperativo ético del compromiso se vuelve cada vez más decisivo.

² La revista *Qué* (1928-1929) fue la primera publicación surrealista en el Río de La Plata y América Latina (de Sola, 1967; Maturo, 2015). Se trató de una experiencia de escritura automática, exploraciones con seudónimos e intentos de elaboración programática, cuyo diseño visual dialogaba directamente con el formato de *La révolution surréaliste* (1924) fundada en Francia por Louis Aragon, André Breton, Pierre Navile y Benjamin Péret. Para una ampliación, cfr.: Minguzzi (2014), Herzovich (2016), Antelo (2004; 2013).

³ La pregunta puede remitirse a un momento anterior: el desencuentro entre vanguardia y política, especialmente en la ruptura entre Louis Aragon y André Breton (Nadeau, 2007). Pero es Jean Paul Sartre desde *Les temps modernes* (1945) quien cuestiona decididamente las posibilidades transformadoras del surrealismo, especialmente. Esta nueva disposición de la escena es recuperada por Elías Piterbarg en la revista *Ciclo* al transcribir su encuentro con André Breton, en forma de crónica o ensayo de opinión en “Surrealismo y surrealistas en 1948” (1948, p. 65-73), donde afirma que los jóvenes parisinos se agolpan para escuchar conferencias sobre el existencialismo antes que por las imágenes provocadoras del inconsciente, los collages, los poemas de escritura automática.

proyecto “moderno” capaz de contener tanto la recuperación de una genealogía surrealista, como las escrituras y perspectivas de los artistas concretos en Argentina. Esta confluencia fue posible porque el horizonte de modernidad –que se esbozaba desde el subtítulo de la revista– se fundaba de manera amplia como rechazo a las ideas clásicas de expresión y representación, y en ese sentido, el deseo de elaborar una teoría crítica que las cuestionara cobró mayor relevancia que las diferencias estéticas entre surrealistas y concretos.

Por sobre la publicación de imágenes o textos literarios, *Ciclo* dispuso en sus páginas una serie muy específica de escrituras críticas que provenían de traducciones (por ejemplo el ensayo de Georges Bataille sobre Henry Miller, traducido de la revista *Critique*, 1946; el ensayo de André Breton sobre Jacques Hérold), de la transcripción de conferencias, como la del italiano Rogers sobre arte concreto en el salón Nuevas Realidades de Buenos Aires, escrituras que anticipaban libros por salir (el extenso ensayo sobre lo maravilloso de Aldo Pellegrini, o la conferencia de Pichon Rivière sobre Conde de Lautréamont), publicación de correspondencia, como la del artista concreto Moholy-Nagy a Kalidova, también crónicas y entrevistas como la de Piterbarg a Breton, Tzara y Ristch, o curadurías de documentos teóricos, como la traducción de Bernardo Kordon sobre Piet Mondrian. El aporte de *Ciclo* se produjo, entonces, a partir de la puesta en circulación de ensayos y documentos teóricos que exponían otras maneras de leer y de mirar como posiciones críticas, respecto a tradiciones más consolidadas como la estilística o la filología clásica.⁴

⁴ Para una caracterización de la estilística y la filología en los años 40 y 50, cfr. las investigaciones de Nora Avaro y Analía Capdevila (2004), y Viçens Tuset (2016).

Estas características señaladas articulan el análisis de *Ciclo. Arte Literatura Pensamiento Modernos* con una problemática más amplia en torno a las transformaciones de la crítica literaria en Argentina a mediados de siglo XX,⁵ y la pregunta acerca de qué lugar tuvieron las vanguardias en ese proceso. En ese marco, encontramos vinculadas publicaciones que habían sido leídas por separado en función de claves estético-políticas disímiles –surrealismo, realismo, invencionismo–, y que no obstante compartían un horizonte de debates comunes en torno a las relaciones entre arte, literatura y vida; la libertad del artista y la historia; o literatura y responsabilidad. Así, es posible afirmar que entre *Contorno*, *Centro*, *Verbum*, *Realidad*, significadas por las historias de la literatura y la crítica en Argentina como productoras de una “crítica política de la cultura”,⁶ y las llamadas “revistas de la segunda vanguardia”, *Ciclo*, *Poesía Buenos Aires*, *A partir de cero* y *Letra y Línea*, se establecieron cruces, diálogos en torno a temas comunes, como el compromiso del artista, la comunicación de la obra, la contemporaneidad y la historia.⁷ La noción “moral de la crítica” que empleo aquí es un operador para leer esos diálogos y los procesos por los

⁵ Me refiero, en el caso de mi investigación, más precisamente al período que va de 1948 a 1956. No me extenderé aquí en la justificación del recorte temporal; lo que parece importante señalar es que esos años responden a límites de un proceso muy específico suscitado en las revistas artísticas, literarias y culturales, principalmente de vanguardia, a mediados de siglo. Este recorte tiene puntos de contacto y divergencia con la periodización más frecuente, aquella que toma el peronismo clásico (1945-1955) como el tiempo a partir del cual leer una serie de transformaciones culturales. Algunas precisiones metodológicas al respecto fueron basadas en la propuesta de Verónica Delgado (2014).

⁶ La referencia corresponde a Panesi (2002), quien la utilizó para pensar el periplo que va de *Contorno* a *Los Libros*.

⁷ Este aspecto, al que he pensado desde la clave de “malentendidos, disputas y polémicas” lo analicé en “Moral de la forma y morales de la crítica: coordinadas para leer un conjunto de revistas literarias de los años 50” (en prensa).

cuales la crítica va configurando intervenciones en torno a los modos de significar lo que la literatura es, o se quiere que sea (Barthes, 2011, p. 12).⁸

En el marco de ese horizonte de debates comunes que mencioné antes, es posible advertir la superposición de dos grandes maneras de ver y leer que no son exclusivas de una u otra publicación: aquellas signadas por una concepción del presente como actualización de las tradiciones hegemónicas que “esconden una ilegitimidad esencial”,⁹ y que por lo tanto interrogan las condiciones políticas y epistemológicas que postulan las características de una práctica artística; y otro conjunto de valores que ponían de relieve criterios de lectura cuya preocupación pasaba, en buena medida, por una crítica capaz de tocar algo de la fulguración fugaz del instante en que una obra se revela, o bien por la idea de que “todo acto de comprensión oculta un supuesto y

⁸ Esta noción retoma la de “moral de la forma” que acuñó Roland Barthes para pensar la escritura moderna. En *Le degré zéro de l'écriture*, la escritura es definida como una función, porque “más allá de comunicar y expresar” da a leer una posición que se toma ante la Historia. Distingue entre la escritura del arte clásico, cuya transparencia la presumía como “decorado del pensamiento” (2011, p. 37) y la escritura moderna, donde la forma empieza a enturbiarse. Barthes piensa las escrituras modernas en la clave del “movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración” (p. 13): “Encontramos entonces, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es a la vez lenguaje y coerción: existe en el fondo de la escritura una ‘circunstancia’ extraña al lenguaje, como la mirada de una intención que ya no es la del lenguaje” y una “justificación” (pp. 23-24). A partir de ese análisis, la noción “moral de la forma” aparece en muchos momentos aparece asociada a la ambigüedad que emerge cuando expone un encuentro con lo extraño de la lengua que luego se recuesta en valores ya dados: “toda huella escrita se precipita como un elemento químico, primero transparente, inocente y neutro, en el que la simple duración hace aparecer poco a poco un *pasado en suspensión*” (2011, p. 22).

⁹ La referencia corresponde a la cita que hace Judith Butler (2001) del ensayo de Michel Foucault titulado *Qué es la crítica*.

calla un malentendido” (Piterbarg, 1949, p. 43). Ambas escrituras recuperan, a su vez, una concepción de Hombre o Sujeto cercana a la que postulaba el Humanismo de postguerra¹⁰, en ese sentido la noción de morales críticas permite leer esos momentos de diferencia y superposición en escrituras que aparentarían ser meramente opuestas.

A partir de esta caracterización general del funcionamiento de un conjunto de publicaciones y sus escrituras críticas entre 1948 y 1956, en este trabajo propongo analizar la revista *Ciclo* desde dos hipótesis consecutivas que exploran las relaciones entre escrituras críticas y proyectos de vanguardia estética. Como hemos podido advertir hasta aquí, *Ciclo* interesa menos como revista en la cual se identifican tópicos e intereses dados por su relación con un *ismo* particular,¹¹ que como espacio donde se producen una serie de singularidades de lo que luego las historias de la literatura configuraron como “modernización de la crítica”. Si leyéramos esta revista como un órgano de difusión del surrealismo en Argentina obturaríamos otros sentidos y elementos que circulan en sus páginas, y a su vez estaríamos trasladando los trayectos individuales

¹⁰ Para un análisis ampliado sobre las relaciones entre humanismo y literatura a mediados de siglo XX, cfr. Judith Podlubne (2003, 2015).

¹¹ En relación con la entrevista a Soledad Quereillacq y Karina Janello, publicada en este mismo volumen, es posible reflexionar acerca de cómo los repositorios digitales intervienen en la conformación de corpus y son atravesados por claves de lectura e interpretación más o menos explícitas que fundamentan algunos agrupamientos y selecciones. En ese sentido, es curioso observar que la revista *Ciclo* está incluida en el portal (<https://www.uam.es/proyectosinv/surreal/apartirdecero.html>), “El surrealismo y sus derivas”, cuando no se trata de una publicación que se presentara como parte de la estética surrealista. Lo que se destaca es la relevancia de la figura de autor, ya que como mencioné al inicio de este trabajo, los tres directores de *Ciclo* provenían de la experiencia surrealista *Qué* veinte años atrás.

de sus directores a la heterología¹² de una publicación que trasvasa la concepción autoral unívoca.¹³

Como se mencionó más arriba, el comité editorial y administrativo estaba integrado por quienes habían sido parte de la experiencia surrealista *Qué*, pero a diferencia de lo que podría esperarse tras ver esos nombres en el retiro de tapa, *Ciclo* se presentaba a sí misma con una portada austera en diseño, cuya única imagen es el retrato a pequeña escala de Lázsló Moholy-Nagy, representante del arte-concreto y miembro de la escuela Bauhaus.¹⁴ Al mismo tiempo, la diagramación y decisiones de visualidad –como dónde disponer la reproducción de imágenes y en qué papel hacerlo– estuvieron a cargo de Tomás Maldonado y Alfredo Hlito, quienes provenían de la recientemente clausurada Asociación Arte Concreto Invención y de la expulsión del Partido Comunista Argentino en 1948.¹⁵ Como es sabido, arte concreto y surrealismo no se

¹² La noción de “heterología” refiere a la convivencia de múltiples lógicas en la experiencia de un proyecto. Fue utilizada por Raúl Antelo en *Crítica acéfala* (2008) a partir de su lectura batailleana de la literatura latinoamericana, y luego más recientemente para caracterizar a la revista *Ciclo* (2013).

¹³ Parte de los fundamentos metodológicos en relación a las decisiones que implica trabajar una revista como objeto autónomo fueron tomados de Annick Louis (2014).

¹⁴ Ver Figura 1 (tapas de *Ciclo*) y 2 (parte superior de la portada de *A partir de cero*). Después de la disolución de la revista *Arturo* (1944), Tomás Maldonado y Alfredo Hlito delimitaron, desde la dimensión visual, una imagen de lo moderno como depuración de las exuberancias figuracionistas, el empleo de líneas rectas, la primacía del blanco por sobre lo gráfico, son algunas de las características del diseño que proponían, y que contrasta, como vemos en la imagen 2, con el grabado de filigranas estridentes que daba la impronta surrealista *A partir de cero*. Sin embargo, el índice de *Ciclo* logra hacer de lo moderno un espacio más amplio no ceñido a las visualidades de la Asociación Arte Concreto Invención que integraban Maldonado y Hlito por entonces. Para una ampliación sobre la historia de la AACI, cfr.: de Rueda (2000), Lucena (2015).

¹⁵ Para una ampliación sobre el tema, véase Longoni y Lucena (2003).

pensaron, desde sus propios programas, como vanguardias convergentes o articulables en un mismo proyecto de “liberación del hombre”, ya que para los artistas concretos era necesario despojar a la obra de arte de cualquier carácter figural representativo en virtud de un conocimiento de lo real mediante la razón y el abandono de las diferencias que nos hacen individuos organizados por jerarquías, mientras que el surrealismo procuraba el borramiento de límites entre categorías opuestas como lo real / imaginario, vigilia / sueño, conciencia / inconsciente.¹⁶ Sin embargo las escrituras de *Ciclo* que se vinculan con uno u otro movimiento parecen dialogar entre sí según otro propósito que excede la noción de movimiento estético y que se enmarca en la idea de “lo moderno”, como podemos suponer, además, por la sección que Aldo Pellegrini destinó a la publicación de “documentos sobre arte moderno”, entre los cuales se cuenta con una traducción de Piet Mondrian hecha por Bernardo Kordon.

De esta hipótesis se desprende otra, que será explorada en detalle a continuación: la revista *Ciclo* da cuenta de un de pasaje de la escritura del “manifiesto programático” a la escritura crítica, según el cual los criterios de oposición entre estéticas (por ejemplo la oposición entre el surrealismo y el arte concreto) son desplazados por criterios de lectura que suponían la puesta en práctica de valores acerca del arte y la literatura a partir de un objeto, ya sea este un discurso o una obra. En la misma revista *Ciclo* pueden distinguirse dos criterios de lectura que conforman abordajes críticos, ambos contenidos teóricamente en el rechazo a la representación y las concepciones clásicas de expresión, como señalaba al comienzo de este trabajo: una que denomino “crítica del instante”; y

¹⁶ Este aspecto lo abordé en un trabajo titulado “Por una física de la belleza. Deseos de ciencia y revolución en las publicaciones de la Asociación Arte Concreto-Inventivo” (en prensa).

otra a la que llamo “crítica formal” y que incluye distintas matrices de interpretación que se rechazan, como la noción de tema, el gusto, el contenido y la expresión. Si el manifiesto se caracterizó, para las vanguardias del siglo XX, por afirmar “una retórica que sirve de refugio a algo distinto de lo que nombra y anuncia” (Badiou, 2011, p. 175), ya que reconstruye un “futuro indeterminado” de aquello que no se deja nombrar en presente, delineando las condiciones para que emerja un futuro en el arte cuya posibilidad de ser aún no existe –“lo programático no es, al parecer, del orden de la urgencia presente de lo real. Se trata de una finalidad, de las condiciones de lo que algún día sucederá, de una promesa” (2011, p. 174)– el ejercicio de la crítica no se distingue de este por un carácter menos programático, sino por la selección de un objeto *en presente* sobre el cual se ciñe y a partir del cual se define. Esta concepción del manifiesto como forma de intervenir en el futuro que propone Badiou, se articula con lo que Carlos Mangone y Jorge Warley identifican –de manera algo más esquemática– como “discurso épico” del manifiesto, ya que este propondría “la absolutización del mundo, la coherencia ideológica, la división antinómica, la conciencia de participar de una gesta histórica” (1993, p. 26). A partir de estas afirmaciones generales es posible dar cuenta del modo en que *Ciclo* recupera problemas y teorías de la vanguardia surrealista y concretista/ invencionista, pero no en la apelación a un futuro del arte o con fines de depuración estética, sino para ocuparse de un tiempo histórico que se experimenta entre la declinación de las vanguardias en Europa y la necesidad de renovación estética en el Río de La Plata.

La advertencia de un pasaje desde el manifiesto hacia la crítica, como escrituras que tienen por objeto el arte y la literatura, emerge del contraste con otras revistas contemporáneas o inmediatamente anteriores donde participaron los mismos integrantes

y que se habían caracterizado por dos vectores fundamentales: la construcción de una teoría inhibitoria de cualquier continuidad con otro movimiento estético; y el lugar prioritario de ese discurso teórico por sobre escrituras críticas que analizaran obras particulares. Tomás Maldonado y Edgar Bayley rechazaban en 1946, desde el *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, cualquier vínculo que se hiciera entre el arte concreto y el surrealismo acusando a este último de producir debilidad y agorafobia en la sociedad.¹⁷ Simultáneamente Aldo Pellegrini dictaba conferencias explicando por qué el surrealismo era superador respecto a todas las formas artísticas ya conocidas por la Historia del Arte.¹⁸ ¿Cómo pueden entonces entrar en contacto estas perspectivas en la revista *Ciclo*? En buena medida porque su horizonte ya no es la depuración de una forma estética, sino la puesta en escena de *maneras de leer* que se interrogaran por las formas en que se produce y se argumenta el *valor*. La crítica se recorta así como una práctica más general que atraviesa a las otras. Es decir, si las revistas de la Asociación Arte Concreto Invención nos permitieron abordar *maneras de hacer*, en *Ciclo* se abre un episodio para la historización de *maneras de leer*.¹⁹

¹⁷ “Es evidente que cuando se renuncia a la voluntad de estructura se abandona irremisiblemente el campo de la invención y se pasa a una incontrolada ‘tierra de nadie’, que, en última instancia, resulta ser la tierra del sueño, del subconsciente, de la intuición pura, de la agorafobia, de las expresiones delirantes, de todos los matices posibles de la ilusión y de la representación”. Maldonado (citado en Cipollini, 2012).

¹⁸ En *Cursos y conferencias*, encontramos la transcripción de “El movimiento surrealista 1”: “(...) considerado históricamente, debe ser visto desde una doble perspectiva. Colocado en el fluir histórico, se constituye en la culminación de un movimiento espiritual con hondas raíces en el pasado”. Pellegrini (citado en Antelo, 2014)

¹⁹ Las publicaciones donde anteriormente habían participado Maldonado,

Para caracterizar cómo la revista *Ciclo* tramó el deseo de una nueva crítica que rechazara el criterio de la expresión y la representación como forma de leer, a partir de las numerosas traducciones publicadas junto con las escrituras de sus propios integrantes, se seleccionaron un conjunto de ensayos y las pocas reseñas publicadas que dan cuenta de las dos variables antes mencionadas, una crítica del instante y una crítica de la forma: “La moral de Henry Miller”, de Georges Bataille (en *Ciclo*, 1); “Jacques Hérold” de André Breton (nro. 1); “Wolfgang Paalen” (nro. 1) y “La conquista de lo maravilloso” (nro. 2) de Aldo Pellegrini, “La libertad del artista anuncia la libertad del hombre”, de Jean Cassou (nro. 2), “Noticia de Szyszlo” de Sebastián Salazar Bondy (nro. 2), y “La expresión artística de la construcción”, de Max Bill (nro. 2); y la reseña de David Sussman sobre *Sens-plastique* de Malcom de Chazal (nro. 2).²⁰

Bayley y Hlito se caracterizaban por producir escrituras sobre modos de hacer, disposiciones de lo sensible en el espacio, reflexiones que empujaban a una delimitación progresivamente depurada de la forma; asimismo, la experiencia anterior de *Qué* en 1928 presentaba un conjunto de experimentos literarios que se reconocían expansores del surrealismo en Argentina. *Ciclo*, por su parte, propone lecturas que no están en función de las maneras de hacer, pero tampoco constituyen una intervención sobre objetos que circulan ampliamente en el mercado (novelas, polémicas, películas). Esa oposición que rescata Guido Herzovich (2016) al comparar la revista *Qué* (1928) con la revista *Letra y Línea* (1953) –ambas cuentan con Aldo Pellegrini en su dirección–, no puede ser trasladada a *Ciclo*, ya que la relación entre escrituras y objetos culturales da cuenta de traducciones fragmentarias, transcripciones de conferencias, fragmentos de libros por aparecer, curadurías teóricas, es decir una circulación más bien restringida de aquello que se da a leer.

²⁰ No me detengo aquí en el análisis pormenorizado de ensayo “Vida e imagen del Conde Lautréamont”, de Enrique Pichón Rivière, ya que en él se condensan tres cuestiones claves para apuntar la relación entre la actualización bibliográfica y el deseo de una nueva crítica. Por un lado se trata de uno de los pocos trabajos que comprenden no solo un estado de la cuestión, sino una crítica de la crítica respecto a cómo había sido leído *Cantos de Maldoror*; en segundo lugar, establece un diálogo singular con el ensayo “La moral de Henry Miller”, de Georges Bataille, ya que no puede ignorarse la cercana simultaneidad de otro ensayo contemporáneo:

“Nuestros manifiestos han fracasado”

En el ensayo homónimo sobre Wolfgang Paalen, Aldo Pellegrini recupera los argumentos por los cuales, según el artista austro-mexicano, surrealismo y arte abstracto-concreto han de ser superados en tanto movimientos estéticos que se oponen. El análisis de Pellegrini aborda la obra de Paalen de manera diacrónica, pero se detiene especialmente en el “período de meditación plástica”, ya que encuentra ahí la “intensa labor teórica”, “brillante serie de ensayos” que lo mueven a afirmar lo siguiente:

La pintura para Paalen debe resultar de la fusión de la ciencia (ecuación lógica del universo) y del arte (ecuación rítmica del universo); *por este camino se logrará superar* –dice– al surrealismo que postuló la omnipotencia de lo irracional y al materialismo dialéctico que afirmó la omnipotencia de la razón. (1948, p. 81). La cursiva es mía.

La relevancia de este ensayo, firmado por uno de los directores de la revista, se comprende en relación con la primera hipótesis señalada, según la cual afirmaba la necesidad de pensar a *Ciclo* en el horizonte de un proyecto crítico donde convergieron experiencias artísticas y trayectorias personales de distintos movimientos estéticos. Esa caracterización está directamente relacionada con el proceso de un proyecto que piensa desde la vanguardia pero desconfía de los manifiestos. *Ciclo* piensa *con* Europa el declive de las vanguardias como cuerpo de sentidos en relación con la articula-

“De Lautréamont à Miller”, incluido por Blanchot en el libro *La part du feu* de 1949, cuya circulación más o menos restringida dio lugar a traducciones fragmentarias en Argentina; y por último y principal, el ensayo de Rivière cruza dos genealogías de lectura: la francesa y la modernista-vanguardista hispanoamericana que va de de Rubén Darío a Ramón Gómez de la Serna, pasando por Lugones, una genealogía que a su vez traza los recorridos de las ediciones de *Cantos de Maldoror* en lengua castellana.

ción entre arte y vida, pero simultáneamente forma parte de un proceso rioplatense en el que se promueve una renovación del arte y la crítica como respuesta al neorrealismo y neo-romanticismo que caracterizaba gran parte de las producciones estéticas entre los años 40 y 50 (del Gizzo, 2017; Freidemberg, 1983). Declive y renovación podrían considerarse dos fuerzas de tensión a partir de las cuales la revista reflexiona acerca de un tiempo que se cierra, pero no renuncia a la posibilidad de producir algo nuevo, moviendo el punto de oscilación hacia otros lugares, entre los cuales encontramos la lectura de Pellegrini sobre Paalen. Es la traducción de la “Carta a Kalidova” que escribe László Moholy-Nagy, la que articula más explícitamente ese proceso:

Hemos publicado muchos programas, hemos lanzado al mundo muchos manifiestos. La juventud tiene derecho a saber por qué han fracasado nuestras aspiraciones, por qué no se han cumplido nuestras promesas. Al mismo tiempo la juventud tiene el deber de no cejar en la búsqueda y difusión de las nuevas formas que han de permitir el progreso del arte. (1948, pp. 59-60).

A partir de esa afirmación –que a su vez abre otra demanda– el artista de la arquitectura lumínica inscribe en términos de “técnica” la necesidad de cuestionar el imperio del “gusto” o la “subjetividad” según el cual “el artista no ha de tener más guías que la intuición y el sentimiento” (1948, p. 60). Para Moholy-Nagy creer que “la técnica y la elaboración intelectual constituyen la negación en el arte” (p. 60) supone un “prejuicio dañosísimo”, y en ese sentido es urgente recuperar una reflexión técnica acerca de las posibilidades del arte en ese terreno que va del fracaso al “deber de no cejar en la búsqueda de las nuevas formas”.

La inquietud de Moholy-Nagy, quien además es un referente de los artistas concretos en Argentina, aparece simétricamen-

te enfatizada en la larga entrevista que Elías Piterbarg mantiene con André Breton, Marko Ristich y Tristan Tzara, publicada con el título “Surrealismo y surrealistas en 1948”, ya que pormenoriza ese “fracaso” de los manifiestos en un diagnóstico particular: “el mito surrealista ha sido desplazado por otro mito, el existencialista” (nro. 1, p. 67). Es posible leer en esta intervención –efectuada por uno de los tres directores de la revista– otro de los matices que dan cuenta de la desestabilización de los manifiestos estéticos como programas articuladores únicos, y la necesidad de producir un desplazamiento:

debemos aceptar [los surrealistas] que de este caos surge lo nuevo, también conformado en parte por una necesidad que rechazamos, pero que en su conjunto debemos aceptar como único terreno firme donde sembrar la semilla de subversión y liberación (nro. 1, p. 73).

Como se ve, las contribuciones de *Ciclo*, tanto de miembros de comité editorial como colaboradores nacionales e internacionales, afirman la importancia de una perspectiva vanguardista contemporánea y simultáneamente se interrogan acerca de cómo debe el artista vincularse con su tiempo. En la certeza de que algo se clausura pero también de que algo se abre, la crítica se presenta como espacio de disputa sobre los modos de ver y leer a mediados de siglo XX, cuando la declinación del fervor de vanguardia en Europa viene a empalmar con la re-emergencia de un momento anti-realista y anti-neorromántico en la Argentina.

En relación con esa apertura y desplazamiento que sugieren los textos de Aldo Pellegrini, Lázló Moholy-Nagy y Elías Piterberg, es relevante notar la decisión de *Ciclo* de traducir un ensayo de André Breton sobre la obra de Malcom de Chazal y Jacques

Héroid²¹ donde elabora una lectura sobre “nuevos puntos que nos vemos obligados a considerar como los más avanzados tanto en el plano poético como en el plástico” (Breton 1948, p. 54), y señala la necesidad de elaborar una crítica contra el *gusto*. Nuevamente encontramos en la revista el señalamiento de una novedad –ya sea como certeza o como exigencia– articulada con la enunciación de un criterio de lectura o marco de evaluación explícito a partir del cual pueda ser enunciada. Si para Moholy-Nagy ese criterio se inscribía en una lectura de la técnica en detrimento de la subjetividad intuitiva, para Breton, será “la envergadura teórica” de una obra la que dé lugar a “mutaciones continuas”, en contraposición al “gusto” que solo convoca a

los peores sordos, los que denuncian el arte ‘que no dice nada, los empantanados con patente, los viejos cocodrilos que execran lo no imitativo “sin vinculación con lo real” (como si el artista pudiera crear formas que no procedieran de los datos de la naturaleza), “sin comunicación con lo humano” (que, como se sabe, sólo les interesa a su manera), y finalmente aquellos que movidos por un odio – de carácter cada vez más delirante – hacia el aire libre físico y mental, se regodean con la esperanza de relegar a los pintores “a la profundidad de las minas”, para permitirles realizar “el esfuerzo práctico en conexión con el pueblo”. (1948, 53)

El análisis de André Breton sobre Jacques Héroid, a quien lee y mira a partir del reciente ensayo de Malcom de Chazal titulado *Sens Plastique* (Tomo II), redefine asimismo una concepción de realismo en el arte que se separa de “ir a las minas para encontrar nuestro lugar (con el pueblo)” (1948, p. 56), y configura en cambio la indeterminación del instante, que se inscribe en una cita del mismo Héroid:

²¹ Seudónimo de Jacques Blumé.

Es necesario, pues, para que los objetos pintados lleguen a ser reales, que se les desgarre, y como el viento los penetra y flage-la contribuyendo a desgarrarlos, es necesario pintar el viento. (1948, 55)

A través de este ensayo de Breton es posible advertir cómo se delimitan algunas figuras críticas que aportan otras claves de lectura y discuten la dimensión de lo “subjetivo” o del “gusto” en el embate entre el incumplimiento de las promesas de los manifiestos y la necesidad de sembrar la semilla de la liberación. Dos de esas figuras son, como mencionamos al inicio de este trabajo, la crítica del instante y la crítica de la forma.

Crítica de la forma y crítica del instante

La revista *Ciclo* selecciona, para su primer número, un capítulo de *Trópico de capricornio* de Henry Miller como texto inaugural. A continuación, el extenso ensayo de Georges Bataille, titulado “La moral de Henry Miller”, despliega los cuatro núcleos principales de la política batailleana, presentes desde *Documents* hasta la dirección de *Critique*²²: la noción de instante como aniquilación de la conciencia; el rechazo de la acción como medida de lo que rinde; la contradicción del azar; y el desacople entre infancia y humanidad.²³

El ensayo parte de una insuficiencia en otras lecturas con respecto a la noción de “moral”, particularmente la de Maurice Nadeau,²⁴ y postula la relación entre instante y exuberancia que desafía las lógicas de una cadena de conservación:

²² Bataille es director entre 1946 y 1951, cuando se va y la revista continúa.

²³ “Nada tengo que ver con la maquinaria rechinante de la humanidad, ¡pertenezco a la tierra! Me lo digo con la cabeza hundida en la almohada, siento que brotan cuernos en mis sienes. ¡Yo soy inhumano!”, cita Bataille a Miller (1948, p. 27).

²⁴ Se refiere al artículo aparecido en *Combat*, el 29 de marzo de 1946.

Sus libros, efectivamente, desbordan cualquier trazado, cualquier límite. Tienen el carácter del instante, que abarca de golpe la inmensidad del universo, que sólo logra aprehender lo inasible, que estalla. “Es con el presentimiento del fin –que puede darse mañana o de aquí a tres siglos– que escribo febrilmente mi libro”, dice Miller. (35). (Bataille, 1948, p. 35)

El instante se opone, como criterio de lectura, a lo que “se valora en la medida de la ganancia realizada (¿está en relación con lo que rinde!)” (1948, 33), y como perspectiva filosófica cuestiona la relación entre sentido y lenguaje, postulando una política del no-saber:²⁵

¿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. (Bataille, 1948, p. 36)

En un artículo dedicado a la *Ciclo*, Raúl Antelo afirma que “quizás la lectura de Bataille sea hasta más sintomática que la misma

²⁵ “A ese misticismo de la nada, que sugiere, en última instancia, una antropología de las imágenes, como fruto de montaje azaroso, se le imponía, por lo demás, la antifilosofía, el no-saber. El círculo batailleano también creía que el saber nos esclaviza y que, en la base de todo saber, hay una servidumbre, o sea, la aceptación acrítica de una forma de vida en que cada momento solo tiene sentido en relación con uno o muchos otros que le seguirán”. Antelo (2013, p. 193).

ficción que la sostiene” porque la publicación de “La moral de Henry Miller” no dejaba de inscribirse en la polémica que, “desde principios de la década del 40, venía enfrentando a su autor con el director de *Les Temps Modernes*, Jean Paul Sartre” (2013, p. 179). A partir de esto, Antelo explora la hipótesis según la cual Bataille abre la posibilidad de una lectura “poslógica” que se opone a la futura *Contorno* (1953-1959) (2013, p. 179). En publicaciones posteriores vinculadas con *Ciclo –A partir de cero* y *Letra y Línea*– la imagen del instante articula, una serie de morales críticas que leen en el arte y la literatura la potencia de una “imagen que arde” (Pellegrini, 1952, p.3), o la verdad como fulguración fugaz antes que desarrollo de la conciencia. La intervención más fuerte tal vez de una crítica del instante en relación con la conciencia, radicaba en insistir sobre la imposibilidad de que una visión extática fuera reabsorbida en la cadena de la razón, ya que una experiencia del instante es una desgarradura en el orden del sentido. Imagen y conocimiento se articulaban así no como la acumulación de un saber disponible para un momento posterior, sino en la desestabilización del lenguaje como instrumento capaz de organizar las experiencias.

En la crítica formal encontramos un fuerte cuestionamiento al marxismo determinista y al historicismo, para cuyos argumentos se esgrimen nociones donde resuenan presupuestos del formalismo ruso. Una crítica formal supone no solamente que se remita a las características de una forma posible, sino a ciertos criterios de valoración como el extrañamiento, la ruptura del lenguaje convencional, la interrupción de una serie, criterios que a su vez cuestionan las “razones históricas” como fundamento de las explicaciones sobre “lo social en la obra de arte”. Así, en el segundo número de *Ciclo* (1949), el ensayo de Jean Cassou, “La libertad del artista anuncia la libertad del hombre” señala –además del evidente humanismo individual que se cifra en el título– el vínculo con la caducidad y

exigencia de una época. Si la afirmación general, insoslayable, es “toda sociedad tiende a considerar al arte en su función social” (2. p. 35), Cassou desarrolla una serie de argumentos que invierten la totalidad social por otra, según una fórmula dada más o menos así: si todo arte conlleva una función social, toda obra de arte es simultáneamente la singularidad por la cual “podemos despojar al objeto que ha producido de sus significaciones e intenciones” (2, p. 36). El procedimiento por el cual se da ese despojo es el extrañamiento:

[el artista] tiende a introducir una variante en el objeto que produce según un modelo standard. Pues bien, el arte se manifiesta justamente en esa variante; ella producirá en el espectador una emoción extraña y nueva, distinta de la emoción convencional en la cual la sociedad quiere confundir las conciencias individuales de sus miembros (1949, 38)

Cassou discute el modo en que el artista se vincula con la alienación del trabajo; en consonancia con el ensayo de Georges Bataille sobre Miller, también afirma que el artista es quien “se esfuerza por volver a encontrar, por re-crear la riqueza efectivamente lograda (y dilapidada por la enajenación) por el ser humano” (p. 37). Para superar entonces esas condiciones exteriores, “traspasar los límites establecidos por la enajenación”,

(...) debe encontrar un lenguaje distinto del que se usa convencionalmente, en lenguaje mediante el cual se establecerán dentro de su propio ser, entre él y los hombres, entre él y la realidad comunicaciones más intensas e intercambios más nuevos y fructíferos. (1949, p. 37)

Por eso, para Cassou el análisis histórico es insuficiente, ya que solo “se ha complacido” con ver en el arte una de las manifestaciones de la sociedad, “una actividad impuesta por ella, una manera

peculiar de afirmar su sistema y su poderío”. En consonancia con tal abordaje, el artista y diseñador Max Bill afirma en “La expresión artística de la construcción” que “una obra buena no depende de su ambiente. He demostrado ya que ante las obras de Maillart sucede lo mismo que ante las obras de arte: nos seducen a pesar nuestro” (2, p. 32).

Otra de las variables de la crítica formal se observa en el ensayo de Sebastián Salazar Bondy, titulado “Noticia de Szyszlo”, donde elabora una consideración del tema como “idea pequeño-burguesa” que debía ser suprimida (*Ciclo*, 2, 1949, p. 39), y a la que caracteriza como causa de los errores del arte. El escritor peruano anota que “el verdadero trabajo de creación peculiar”, es decir aquel que no se “imponga como *arte nacional*” pero que tampoco contribuya a la “frustración de tantos imitadores de las corrientes occidentales pasadas y presentes”, debe hacerse

(...) de manera distinta a la de los pintores de la escuela mexicana que confundieron la aparente grandeza social del tema con la finalidad de la obra de arte y que cayeron en una suerte de alegato gráfico o crónica pintada. (1949, p. 40)

La grandeza social del tema es superada, en cambio, por Szyszlo con el ejercicio de un “rigor geométrico” y la articulación de “lo particular y lo universal” de la pintura en Perú. Así, la forma aparece en el análisis de Salazar Bondy como otra de las instancias de superación de las dicotomías en las que según el crítico se encuentra el arte latinoamericano.²⁶

²⁶ “¿No somos acaso perplejos espectadores de los fracasos de todo intento regionalista que adoba de mentido folklorismo, fácil y retórico por otra parte, lo que pretende imponer como arte “nacional”, y no somos también testigos de la frustración de tantos imitadores de las corrientes occidentales pasadas y presentes? Nadie puede olvidar, como los primeros, las conquistas de la pintura europea

En conclusión, es posible afirmar que la forma y el instante, como figuras que no designan una teoría sistematizada, sino una serie de valores a partir de los cuales se aproximan hipótesis y lecturas diversas, constituyeron miradas posibles en la convergencia entre declinación de los manifiestos y el deseo de una renovación local para el arte y la crítica, que cuestionara los presupuestos del realismo y la subjetividad del gusto personal.

Referencias bibliográficas

Revistas citadas

- Aguirre, R. G. (Dir.) (1950-1960). *poesía buenos aires*, números 1-30.
- Molina, E. (Dir.) (1952, 1956). *A partir de cero*, números 1-2 (primera época), número 1 (segunda época).
- Pellegrini, A, E. Pichón Rivière y E. Piterbarg (Dir.) (1948-1949). *Ciclo. Arte, literatura, pensamiento modernos*, números 1-2.
- Pellegrini, A. (Dir.) (1953-1945). *Letra y línea. Revista de cultura contemporánea*, números 1-4.

Bibliografía citada

- Antelo, R. (2004). Poesía hermética y surrealismo. En S. Saítta (Dir.), *El oficio se afirma* (Tomo 9, pp. 373-400), N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: EMECÉ.
- Antelo, R. (2008). *Crítica acéfala*. Buenos Aires: Editora Grumo.
- Antelo, R. (2013). La lectura poslógica de *Ciclo*. En E. Becerra (Ed.),

desde el Renacimiento hasta nuestros días. Ellas nos pertenecen en la medida en que estamos incluidos dentro de un ciclo cultural común. Nadie, tampoco, puede renegar de su condición americana, entendida esta como germen de una revelación futura. En último caso, al artista americano le corresponde la letra de preparar el camino, de iniciar la búsqueda, dentro de las verdades que el arte occidental nos ha legado, espigando de su pueblo – de los testimonios artísticos de su pueblo – los elementos estéticos que habrán de imponerse a sus logros.” (Salazar Bondy, 1948, p. 39)

- El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos* (pp. 177-197). Madrid: Abada.
- Antelo, R. (2014). Aldo Pellegrini y la desnudez de la materia. En G. Herzovich e I. Cadenas Cañón (Ed.), *Dossier Aldo Pellegrini. Salagrumo*, 37, 19-39. Disponible en https://docs.wixstatic.com/ugd/de3363_617d088ec6fd4d21af7fa4b3b4a2b9cb.pdf
- Avaro, N. y Capdevilla, A. (2004). *Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Bataille, G. (2008). *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*. J. Fava (Trad. y Prol.). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bataille, G. (1948). La moral de Henry Miller. *Ciclo*, 1, 23-37. Traducción de Marcia Bastos.
- Blanchot, M. (2007). [1949]. *La parte del fuego*. I. Herrera (Trad.). España: Arena Libros.
- Badiou, A. (2011). [2005]. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial. Traducción: H. Pons.
- Barthes, R. (2011). [1953]. *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevo Ensayos críticos*. N. Rosa (Trad.). México DF: Siglo XXI.
- Breton, A., V. Brauner, B. Péret, H. Miller et al. (1947). *Le surréalisme en 1947*. Paris: Pierre à feu, Maeght.
- Breton, A. (1948). Jacques Hérold. *Ciclo*, 1, pp. 53-56. Traducción de Aldo Pellegrini.
- Butler, J. (2001). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. En *Transversal Texts. Instituto Europeo de Políticas Culturales Progresivas*. Conferencia traducida por Marcelo Expósito y revisada por Joaquín Barriendos. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/es>
- Cassou, J. (1949). La libertad del artista anuncia la libertad del hombre. *Ciclo*, 2, 35-38.
- Cippolini, R. (2012). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Delgado, V. (2014). Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas. En G. Rogers, A. Mahille y V. Delgado (Ed.), *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (pp. 11-25). Colección Estudios/ Investigaciones. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/view/33/48/165-1>.
- de Rueda, M.A. (2000). *La nostalgia de las Vanguardias en Argentina. La Aventura Concreta-Madi-Cinética*. Recuperado de https://www.academia.edu/4352036/La_Nostalgia_de_las_Vanguardias_en_Argentina_La_Aventura_Concreta-MADI-Cin%C3%A9tica_Mar%C3%ADa_de_los_Angeles_de_Rueda
- de Sola, G. (1967). *Proyecciones del surrealismo en la Argentina*. Buenos Aires: ECA.
- Del Gizzo, L. (2017). *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Buenos Aires: Ediciones en Danza.
- Freidemberg, D. (1983). La poesía del cincuenta. En *Capítulo. Historia de la literatura argentina* (Tomo 5, pp. 553-573). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.
- Herzovich, G. (2016). Vanguardia y mercado en Argentina: el caso Pellegrini. *Revista Aletria* Belo Horizonte, 26(1), 195-215.
- Louis, A. (2014). Las revistas literarias como objeto de estudio. En H. Ehrlicher y N. Rißler-Pipka (Ed.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica. Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos* (pp. 31-51). Aachen: ShakerVerlag.
- Longoni, A. y Lucena, D. (2003). De cómo el júbilo creador se trastocó en desfachatez. El pasaje de Maldonado y los concretos

- por el partido comunista 1945-1948. En *Políticas de la memoria. Anuario de Investigación e Información* (pp. 117-128). Buenos Aires: CEDINCI.
- Lucena, D. (2015). *Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.
- Mangone, C. y Jorge W. (1993). *El manifiesto*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Maturo, G. (2015). *El surrealismo en la poesía argentina*. Buenos Aires: Prometeo.
- Minguzzi, A. (2014). La revista *Qué*: prácticas editoriales y filiaciones estéticas en el inicio del surrealismo argentino. En G. Rogers, A. Mahille y V. Delgado (Ed.), *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (pp. 221-242). Colección Estudios/Investigaciones. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/view/33/48/165-1>.
- Minguzzi, A. (2013). Y entonces *Qué*: fundación porteña del surrealismo en español. En E. Becerra (Ed.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*. (pp. 147-176). Madrid: Abada Editores.
- Nadeau, M. (2007) [1946]. *Historia del surrealismo*. La Plata: Terramar.
- Panesi, J. (2002). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Pellegrini, A. (1952). El huevo filosófico. *A partir de cero*, 2, 3.
- Piterbarg, E. (1948). Surrealismo y surrealistas en 1948. *Ciclo*, 1, 65-73.
- Piterbarg, E. (1949). Propositiones. *Ciclo*, 2, 43-48.
- Podlubne, J. (2003). 'Moral y Literatura' en *Sur*: un debate tardío. *BOLETÍN/11 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 11, p. 1-19. Recuperado de www.celarg.org
- Podlubne, J. (2015). Un arte para el hombre. Compromiso intelectual en *Contorno y Sur*. *BADEBEC. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 4(8), 487-511.
- Salazar Bondy, Sebastián (1949). Noticia de Szyszlo. *Ciclo*, 2, 39-42

Tuset Mayoral, V. (2016). *Los efectos del estructuralismo en la crítica literaria española y argentina: Aproximación teórica a un estudio comparativo*. Tesis doctoral. Universidad nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1449/te.1449.pdf>

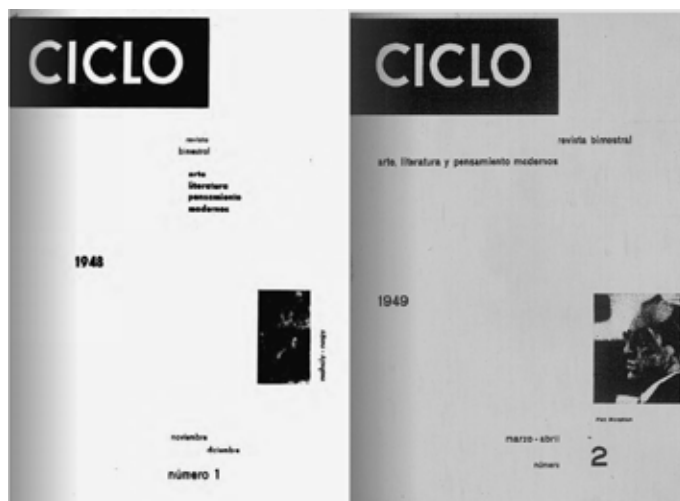


Figura 1



Figura 2

