

Revista de

LITERATURAS MODERNAS

VOL. 46 · Nº 2

Instituto de
Literaturas
Modernas
ILIM

EDIFYL

FL



46

JUL-DIC 2016



ISSN 0556-6134

Revista
de
Literaturas Modernas
Vol. 46
Nº 2

Universidad Nacional de Cuyo
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Literaturas Modernas
Mendoza, República Argentina

julio-diciembre

2016

Datos de la Revista - Journal's information
REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 46, Nº 2, 2016, Mendoza (Argentina). ISSN 0556-6134



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

© 2016 by Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Instituto de Literaturas Modernas
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Domicilio y correspondencia postal
Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina
Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212

e-mail: revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar

Suscripciones y canje

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Parque General San Martín (5500) Mendoza, Argentina
Fono / Fax: 54-261-4135000, interno 2256
e-mail: editorial@ffyl.uncu.edu.ar
web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diagramación: Clara Luz Muñiz

Armado e impresión: personal de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Impreso en Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, 2016

Impreso en Argentina – Printed in Argentina
Queda hecho el depósito que previene la ley 11723

Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y
Literaturas Modernas. - Nº 1 (1956) - Mendoza, Argentina:
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras.
Instituto de Literaturas Modernas.
Vol. 46, Nº 2 (2016). 21 cm.
302 pp.

ISSN 0556-6134

Semestral

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.

La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar). Está indizada en el Catálogo de Latindex.

Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo) is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Digital Library at Cuyo National University's webpage (www.bdigital.uncu.edu.ar). Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *ReLiMo*.

Comité editorial de la *ReLiMo*

Directora: Hebe B. Molina

Secretarios de redacción: Susana Tarantuviez

Fabiana Varela

Víctor Gustavo Zonana

Claudia Bertona

Consejo asesor

Pedro Luis Barcia (Conicet, U. Austral)

Nidia Burgos (U. Nacional del Sur)

Beatriz Curia (Conicet-UBA, U. del Salvador)

Alfredo Luzi (U. di Macerata)

Javier de Navascués (U. de Navarra)

Adolfo de Nordenflycht (P. U. Católica de Valparaíso)

Cristina Piña (U. Nacional de Mar del Plata)

Emilia Puceiro de Zuleta (U. Nacional de Cuyo)

Melchora Romanos (U. de Buenos Aires)

Gloria Videla de Rivero (U. Nacional de Cuyo-Conicet)

Comité académico-científico (referato)

Sandro Abate (U. Nacional del Sur-Conicet)

Marcela Arpes (U. Nacional de la Patagonia Austral)

Aníbal Biglieri (U. of Kentucky)

Jorge Bracamonte (U. Nacional de Córdoba-Conicet)

Rose Corral (El Colegio de México)

Darcie Doll (U. de Chile)

Antonio Roberto Esteves (U. Estadual de São Paulo)

Geneviève Fabry (U. Catholique de Louvain)

Pura Fernández (CSIC, España)

Miguel Gomes (U. Connecticut-Storr)

Isabel Hernández (U. Complutense de Madrid)

Yanina Leonardi (U. de Buenos Aires-Conicet)

María Rosa Lojo (Conicet-UBA-U. del Salvador)

Raquel Macchiucci (U. Nacional de La Plata)

Marina Martín (St. John's U.)

Liliana Reales (U. Federal de Santa Catarina)

Francisco Solares-Larrave (Northern Illinois U.)

María del Carmen Tacconi (U. Nacional de Tucumán-Conicet)

Han colaborado en este volumen: Alberto Julián Pérez (Texas Tech. U.) y Pablo Heredia (U. Nacional de Córdoba)

Comité de redacción

Luis Emilio Abraham, Luciana Benítez Schaefer, Pablo Colombi, Lorena Ivars, Marta Marín, Marcela Raggio, Carlos Solanes

INDICE

ARTÍCULOS

- DOSSIER: REVISTAS LITERARIAS, REVISTAS CULTURALES,
REVISTAS ACADÉMICAS (SEGUNDA PARTE) 7
- ALVARADO CORNEJO, MARINA. La ciencia en la prensa: El
caso del proyecto modernizador del periódico *El
Correo de la Exposición*. 9-31
*Science in the Press: The Case of the Modernizing
Project of the Newspaper El Correo de la Exposición*.
- BASUALDO, GONZALO. Psicoanálisis y literatura en *Los
libros*: Lacan y el marco regulatorio de la
incertidumbre textual. 33-51
*Psychoanalysis and Literature in Los Libros: Lacan
and the Regulatory Framework of Textual
Uncertainty*.
- BURLLOT, MARÍA LORENA. Francia en *Nosotros* a través de
la revista cultural (1907-1917): Entonando la voz. 53-77
*France in Nosotros across the Cultural Magazine
(1907-1917): Intoning the Voice*.
- CILENTO, LAURA. El humor y el derecho de otras bestias:
La revista *4 Patas* (1960). 79-100
*Humour and other Beasts'Rights: 4 Patas Magazine
(1960)*.
- DÁVILA DÁVILA, JESÚS MIGUEL. Las reseñas en *Martín
Fierro*: Estudio e índice. 101-138
The Book Reviews in Martín Fierro: Study and Index.
- GRECO, MARTÍN. Los suplementos culturales como
objeto de estudio: El caso de *La Nación* (1929-1931). 139-173
*The Literary Supplements as Object of Study: The
Case of La Nación (1929-1931)*.

MALLOL, ANAHÍ DIANA. Poesía y traducción en <i>Diario de Poesía y Xul</i> .	175-208
<i>Poetry and Translation in Diario de Poesía and Xul.</i>	
POBLETE ARAYA, KIRA. Las revistas literarias del Surrealismo argentino.	209-235
<i>The Literary Journals about Argentinian Surrealism.</i>	
STEDILE LUNA, VERÓNICA. Revistas de la Vanguardia surrealista/inventorista y transformaciones de la crítica en los años 50.	237-265
<i>Surrealist/Inventionist Vanguard Magazines and Transformations of Criticism in the '50s.</i>	
DOCUMENTO: HOMENAJE AL PRIMER NÚMERO DE LA REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS	267-285
RUIZ DÍAZ, ADOLFO F. En torno al hecho literario (Fragmento para una introducción a la literatura)	
RESEÑAS	287
BOCCO, ANDREA, sobre <i>Escritos periodísticos completos (1860-1892)</i> , de Eduarda Mansilla de García. Edición, introducción y notas de Marina L. Guidotti.	287
GRANATA, GLADYS, sobre <i>Escritos periodísticos</i> de Antonio Di Benedetto, edic. a cargo de Liliana Reales	290
MOLINA, HEBE BEATRIZ, sobre <i>Revistas culturales chilenas del siglo XIX (1842-1894): Historia de un proceso discontinuo</i> , de Marina Alvarado Cornejo.	294
NORMAS DE PUBLICACIÓN	297
FORMA DE CESIÓN DE DERECHOS	300
RED DE REVISTAS	301

ARTÍCULOS

DOSSIER:

**REVISTAS LITERARIAS,
REVISTAS CULTURALES,
REVISTAS ACADÉMICAS
(SEGUNDA PARTE)**

LA CIENCIA EN LA PRENSA: EL CASO DEL PROYECTO MODERNIZADOR DEL PERIÓDICO *EL CORREO DE LA EXPOSICIÓN*¹

*Science in the Press:
The Case of the Modernizing Project of the Newspaper
El Correo de la Exposición*

Marina ALVARADO CORNEJO

U. Católica Silva Henríquez
malvarado@ucsh.cl

Resumen

El propósito de este artículo es estudiar el periódico chileno de la segunda mitad del siglo XIX *El Correo de la Exposición* (1875), para responder el siguiente problema: ¿de qué manera este medio escrito concretizó y difundió el ideal de modernización tanto de la prensa como de la nación? La respuesta anticipada a esta pregunta, plantea que *El Correo de la Exposición* representó nítidamente los ejes culturales y políticos que articularon y marcaron la pauta de los últimos treinta años del 1800, como lo fueron: la civilización, el proceso de modernización, la modernidad, la especialización de la prensa, la diferenciación de los saberes, los nuevos sujetos en la ciudad y las novedosas prácticas de esta “ciudad modernizada” [Rama], como lo fueron las exposiciones universales. Para esto, junto con analizar el

¹ Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT Regular N° 1140222, titulado “La sección folletín de la prensa en Chile (1842-1900): inclusión, difusión y transformación de una sección que fue mucho más que novelas por entrega”, patrocinado por la Universidad Católica Silva Henríquez, y del cual soy la investigadora responsable.

periódico a la luz del campo intelectual de la época, nos apoyamos, principalmente, en los trabajos de Julio Ramos y del ya mencionado Ángel Rama.

Palabras claves: *El Correo de la Exposición*, siglo XIX, prensa chilena, discurso científico.

Abstract

The purpose of this paper is to study the Chilean newspaper of the second half of the nineteenth century *Courier Exhibition* (1875), to answer the following problem: how is this written medium concretized and spread the ideal of modernization of both the press and of the Nation? Early this question, answer states that *El Correo de la Exposición* clearly represented the cultural and political axes articulated and set the tone for the last thirty years of the 1800s, as were the civilization, the process of modernization, modernity, press specialization, differentiation of knowledge, new subjects in the city, and novel practices this "modernized city" [Rama 2004], as were the universal exhibitions. For this, along with analyzing the paper in light of the intellectual field of the time, we rely primarily on the work of Julio Ramos and the aforementioned Angel Rama.

Keywords: *El Correo de la Exposición*, XIX century, Chilean press, scientific discourse.

1. Introducción

Los estudios que abordan la situación de la ciencia en Chile en el siglo XIX se han concentrado en la indagación de los siguientes aspectos: en primer lugar, están aquellos que han revisado las condiciones de salud en el país tanto a nivel hospitalario (como es el caso del trabajo de María Soledad Zárate) como en el tipo de enfermedades acerca de las cuales la literatura del mismo siglo da cuenta [Kottow]. Otras investigaciones se han dedicado han escudriñar los orígenes de disciplinas científicas específicas, como en el caso del trabajo de Claudio Gutiérrez y Flavio Gutiérrez sobre Ramón Picarte y las

matemáticas en Chile. Están también aquellas revisiones provenientes desde la historia de las ideas, como es el caso de Bernardo Subercaseaux [1997] y Zenobio Saldivia; el primero, incorporó un capítulo especial acerca de la ciencia y los roles de los intelectuales en la promoción de dicha disciplina en el país; mientras que el segundo se concentró específicamente en la reconstrucción del camino recorrido por la disciplina en el país. Por último, encontramos las investigaciones de Juan Poblete y Claudio Gutiérrez, las que en su preocupación por reconocer las prácticas lectoras y los orígenes de los planes de estudio del país, respectivamente, han dedicado parte importante de sus trabajos al seguimiento de las ciencias y los factores que impulsaron que estas ingresaran al panorama académico nacional, como lo fue la fundación de la Universidad de Chile en 1842.

Los aportes de los y las autores/as antes referenciados son valiosos ya que, según ellos mismos reconocen en sus respectivos estudios, son escasas las investigaciones que dan cuenta del “fenómeno” científico en el Chile del siglo XIX, pues los existentes tienen como preocupación central el espíritu ilustrado, la racionalidad, el influjo de Augusto Comte y el discurso higienista. A lo ya constatado, agregamos que las investigaciones sobre esta materia siguen teniendo pendiente revisar de forma sistemática y no solo episódica, medial o circunstancial a la prensa de la época, la cual fue prolífica en cuanto a la inclusión de asuntos ligados a las ciencias, cuestión que se observa en los títulos de los periódicos que no escatimaban en destacar la incorporación y difusión de asuntos derivados de ellas (además de literarios, culturales y políticos).

También notamos que en las investigaciones sobre ciencia en el 1800 no se realizan vínculos entre dicha disciplina y la industria, cuestiones que para la época resultaban irreductibles y como parte de un mismo ámbito. Por todo lo antes mencionado, es que este trabajo se propone estudiar el periódico chileno de la

segunda mitad del siglo XIX *El Correo de la Exposición* (1875), para responder el siguiente problema: ¿de qué manera este medio escrito concretizó y difundió el ideal de modernización tanto de la prensa como de la nación? La respuesta anticipada a esta pregunta plantea que *El Correo de la Exposición* (1875) representó nítidamente los ejes culturales y políticos que articularon y marcaron la pauta de los últimos treinta años del 1800, como lo fueron: la civilización, el proceso de modernización, la modernidad, la especialización de la prensa, la diferenciación de los saberes, los nuevos sujetos en la ciudad, y las novedosas prácticas de esta “ciudad modernizada” [Rama], como lo fueron las exposiciones universales.

El Correo de la Exposición fue un periódico santiaguino que comenzó a publicarse en 1875. Su propósito fue la difusión de las principales actividades que contemplaría la Exposición Internacional de ese año que se realizaría en Santiago de Chile. La importancia que este medio escrito nos concita para que en este trabajo lo abordemos con mayor detalle, se fundamenta en la originalidad y complejidad de este frente a otros periódicos de la época, ya que no fue un pasquín promocional, sino que un proyecto periodístico que agrupó a intelectuales chilenos y extranjeros reconocidos para la época por transmitir el ideario ilustrado positivista (como Diego Barros Arana, Daniel Barros Grez, Rodolfo Philippi, entre otros). El propósito original de *El Correo* fue ampliamente superado, pues aquí se concentró gran parte del discurso cientificista local, abarcando temas tales como la industrialización, el naturalismo, el progreso y la ideología liberal. Para ello, el periódico se valió de todos los recursos periodísticos que el último cuarto del XIX le podía brindar: desde el uso de imágenes, la publicación en dos idiomas (español y francés), la publicidad y las secciones que para esa época eran bien reconocidas por el público lector, como lo fueron el “Folletín” y las “Variedades”. En definitiva, este periódico se nos presenta como un caso único que reúne

las condiciones propias de los albores de la prensa moderna debido a su necesidad por exhibir al país y sus avances, y no solo por traspasar ideologías a los lectores.

El artículo se organiza en dos apartados centrales. El primero realiza un recorrido por la autodenominada prensa científica chilena surgida desde 1842 hasta fines del siglo. Con esta revisión pretendemos reconocer la concepción de ciencia que estos periódicos desarrollaron y publicitaron, a la vez que distinguir el espacio que esta disciplina ocupó entre ellos. En este apartado también nos interesa explorar la situación de la prensa, en general, dentro del mismo marco temporal. El segundo apartado se aboca al análisis del periódico *El Correo de la Exposición*, poniendo en tensión las ideas de modernización, progreso, industria, exhibición y cambio de época. Cerramos el trabajo con las conclusiones.

2. Prensa científica decimonónica chilena en el contexto de la modernización

Diversos autores se han aproximado conceptualmente a la noción de modernización, la cual, siempre conflictiva, obliga a ser pensadas conforme el contexto que se desee clasificar como tal. A la dificultad anterior, se suma la serie de ideas que automáticamente se asocian a ellas, como es el caso de la asociación casi automática que se realiza de modernización y progreso, o de modernización y evolución o desarrollo. Carlota Solé profundiza en el origen de las vinculaciones semánticas y connotaciones antes señaladas:

La idea de progreso tiene su raíz en la tradición cultural e ideológica europea del siglo XIX. Por aquel entonces, es adoptada por el vocabulario marxista y, en general, revolucionario de la época [...]. La identificación de modernización con los términos *evolución* o *desarrollo* es de otra índole. Ambos conceptos son de origen

biológico, organicista, de influencia darwiniana; especialmente por lo que respecta a la evolución [...]. Entonces, modernización sería una noción más amplia que desarrollo porque además de variaciones cuantitativas comprende también elementos cualitativos, como son los cambios en los sistemas de valores, actitudes y conducta de los individuos que componen una sociedad [14-15].

La adopción de la idea de progreso como consecuencia de la modernización, desde mediados del XIX en Chile, se debió, en primera instancia, a la influencia los liberales, en cuyos escritos abundaron las contraposiciones entre lo tradicional, oscuro, colonial y conservador, versus lo nuevo, la luminosidad y la independencia. En segundo lugar, la adopción del ideal de progreso se debió al cambio de centro de referencia cultural y política (España) de los intelectuales de la nación hacia Inglaterra, Francia y Estados Unidos; por lo tanto, es también parte del discurso amplio de la descolonización cultural e intelectual que se cultivó en el país, asiduamente, desde 1840 en adelante. Esto lo podemos observar con suma claridad en la prensa de la época, pasando por el nombre de los periódicos: *El Progreso* (1842), *El Crepúsculo* (1843), *La Patria* (1845), *La Linterna* (1867), *El Farol* (1860), *La Juventud* (1867), entre otros; hasta los textos programáticos que aquellos publicaban, como en el siguiente caso:

Pronto será que las ciencias, la literatura, las artes, la industria, en sus múltiples ramificaciones, tengan en la prensa un representante que las comunique y las intime con la sociedad entera: ya ha principiado a satisfacer esta exigencia de las naciones modernas, porque la agricultura y el comercio se han apoderado de este recurso del progreso [...] [*El Crepúsculo*, 1, 1 jun. 1843].

Debido a lo heterogéneo que resultó el proceso de modernización en el XIX, Bernardo Subercaseaux habla de “modernizaciones”, las que en dicha centuria implicaron una agenda compuesta por cuatro elementos: “un componente político [...], uno económico [...], uno social [...] y uno cultural” [2016: 3]. Todas estas propiedades forman parte de la propuesta antes citada de *El Crepúsculo*, ya que abogaba por el fortalecimiento de la República, la división de los poderes y de los saberes, la industrialización, el acceso a la educación y la mercantilización.

En Chile encontramos, dentro de la vertiente ilustrada positivista (la dominante de fin de siglo), al racionalismo laico y científico. Los intelectuales que formaron parte de esta corriente fueron Guillermo Matta, Guillermo Blest Gana, Diego Barros Arana, Valentín Letelier, Augusto Orrego Luco, entre otros. Según indica Bernardo Subercaseaux,

A este grupo heterogéneo de pensadores, historiadores, científicos y creadores los vinculó una matriz iluminista que les era común. [...] Para todos ellos el progreso representaba el destino final de la historia; y la razón, la educación, la ciencia, la industria, eran los mecanismos fundamentales para lograr la inscripción del país en ese curso [1997: 142].

Los ideólogos enumerados formaron parte de la serie de publicaciones del periodo, y cuyo propósito era la difusión de las ciencias. En este sentido, es necesario acotar que las disciplinas que formaban parte de las ciencias estaban organizadas según los siguientes “reinos”, conforme a lo publicado en el periódico *El Museo* (16, 24 set. 1853: 281-282):

PRIMER REINO.		
REINO.	SUB-REINO.	RAMAS.
CIENCIAS COSMOLÓGICAS	A. Cosmológicas propiamente dichas...	1 Matemáticas
	B. Fisiológicas.....	2 Físicas. 3 Naturales. 4 Médicas.
SEGUNDO REINO.		
CIENCIAS NOOLÓGICAS	C. Noológicas propiamente dichas.....	5 Filológicas. 6 Dialégnicas. 7 Etimológicas.
	D. Sociales.....	8 Políticas.

ciencias de primer orden.

PRIMER REINO.		
RAMAS.	SUB RAMAS.	CIENCIAS DE 4.º ORDEN.
A. CIENCIAS MATEMÁTICAS.....	a. Matemáticas propiamente dichas	1 Aritmética. 2 Geometría.
	b. Físico-matemáticas.....	3 Mecánica. 4 Uranología.
	c. Físicas propiamente dichas.....	5 Física general. 6 Tecnología.
	d. Jeológicas.....	7 Jeología. 8 Oricotécnia.
B. CIENCIAS NATURALES.....	e. Fitológicas.	1 Botánica. 2 Agricultura.
	f. Zoológicas propiamente dichas.	3 Zooloía. 4 Zootécnia.
	g. Físico-médicas.	5 Físico-médicas. 6 Higiene.
	h. Médicas propiamente dichas.	7 Nosología. 8 Medicina práct.
SEGUNDO REINO.		
B. CIENCIAS FILOSÓFICAS.....	i. Filológicas propiamente dichas	1 Psycología. 2 Metafísica.
	h. Morales.	3 Ética. 4 Telesología.
C. CIENCIAS DIALECTICAS.....	l. Dialégnicas prop. dichas.	5 Glosología. 6 Literatura.
	m. Euterotécnicas.	7 Tecnéstias. 8 Pedagogía.
D. CIENCIAS ETNOLOGICAS.....	n. Etimológicas propiamente dichas	1 Etimología. 2 Arqueología.
	o. Históricas.	3 Historia. 4 Hierología.
E. CIENCIAS POLÍTICAS.....	p. Etnotécnicas.	5 Nomología. 6 Arts militar.
	q. Etnológicas.	7 Economía social. 8 Política.

R. Balseño.

Cada una de estas ciencias, contenía ocho sub-disciplinas, en promedio. De allí se entiende entonces, que la prensa conciliará áreas del saber que en la actualidad están bien delimitadas. Por lo tanto, se aúnan dos paradigmas de la época: primero, el saber universal heredado de la ilustración; segundo, el espíritu ordenador y categorizador del positivismo. Muestra de lo anterior es el extracto del prospecto del periódico *La Semana*, de 1859:

Porque no creemos, como no falta por desgracia quien crea, que los esfuerzos de la inteligencia son inútiles i estériles, cuando ejercita su actividad fuera de ciertas esferas de aplicación inmediata i sin ponerse al servicio de los intereses mas o menos parciales i exclusivos. Por el contrario, vivimos convencidos de que la acción de la inteligencia debe ser universal; porque no es solo saludable, sino también necesaria al progreso i felicidad sociales [26, 12 nov. 1859].

El interés específico por el desarrollo de las ciencias en Chile habría estado motivado por diversos factores, algunos como los ya adelantados (el naturalismo, el positivismo, la vinculación directa entre progreso e intelectualidad, entre otros), pero también se suscitaron otros eventos que impulsaron e incluso institucionalizaron a las ciencias en el país. Este es el caso de la fundación de la Universidad de Chile, en 1842, la que se creó, en palabras de Sol Serrano “como expresión del afán racionalizador del Estado nacional moderno que busca ordenar la sociedad de acuerdo a patrones de la razón y de la ciencia” [14]. Por lo tanto, este año se constituye en un punto de partida interesante, certeza que también la tuvo la prensa del 43:

A pesar de estas reflexiones, vamos a lanzarnos con un papel que no tiene la misión de representar interés alguno determinado, que no está apoyado en esperanza

ninguna; un periódico que solo contendrá ensayos literarios y algunos artículos científicos, porque está destinado a ser el depósito de nuestros primeros progresos intelectuales.

El *Crepúsculo*, llamado así porque va a ser el cuadro de los primeros albores de las ciencias y de la literatura [*El Crepúsculo*, 1, 1 jun. 1843: 2].

Otro antecedente institucional relevante para comprender la profusión de las ciencias en el país fue la creación del Instituto Nacional, espacio estudiantil en donde se formó uno de los personajes más reconocibles de la historia de la ciencia en Chile; se trata de Ramón Picarte (1830-1884). Estando en el Instituto Nacional, Picarte se vinculó con los que se convertirían en intelectuales relevantes del país, según relatan Claudio Gutiérrez y Flavio Gutiérrez:

Ya adolescente, en 1840 entró a estudiar humanidades al Instituto Nacional, donde tuvo como compañeros de curso a un grupo de jóvenes que más tarde fueron estrellas de primera magnitud en el firmamento de la vida nacional. Perteneían a este curso de 1843, que denominaremos el "curso de los notables, el novelista Alberto Blest Gana y sus hermanos Guillermo y Joaquín; Miguel Luis Amunátegui y su hermano Víctor, ambos historiadores de renombre; Diego Barros Arana, uno de los padres de la historiografía chilena; Eusebio Lillo, poeta y autor de la letra del himno nacional y Pedro León Gallo, destacado político, entre otros [311].

Picarte destacó como matemático, en tanto que sus investigaciones intentaban corroborar la posibilidad de desarrollar una sociedad más feliz. El proyecto de Picarte estaba en línea con lo que ocurría en Francia, país al que el matemático concurrió para especializarse, ya que Jean-Charles

Simonde de Sismondi² planteó en su tratado sobre economía que “la prosperidad de una nación no debería ser evaluada sobre la masa de riqueza acumulada sobre su territorio, sino sobre la cantidad de felicidad que dicha riqueza produce entre quienes componen la nación” [Cit. en Di Filippo: 69].

El proyecto de Picarte no era aislado, ya que periódicos como *La Semana* promovieron asuntos que iban en la misma línea:

Porque no creemos, como no falta por desgracia quien crea, que los esfuerzos de la inteligencia son inútiles i estériles, cuando ejercita su actividad fuera de ciertas esferas de aplicación inmediata i sin ponerse al servicio de los intereses mas o menos parciales i exclusivos. Por el contrario, vivimos convencidos de que la acción de la inteligencia debe ser universal; porque no es solo saludable, sino también necesaria al progreso i felicidad sociales [*La Semana*, 26, 12 nov. 1859].

Ramón Picarte, quien no solo fue matemático sino también abogado, apeló a través de su trabajo al bienestar social, los cuales eran permanentemente promovidos por la prensa:

[...] vivimos convencidos de que la acción de la inteligencia debe ser universal; porque no es solo saludable, sino también necesaria al progreso i felicidad sociales [*La Semana*, 26, 12 nov. 1859].

En otro aspecto, la difusión de artículos “serios” pero más asequibles que la lectura que implicaba un libro, iba de la mano con el proyecto civilizatorio que Juan Domingo Faustino Sarmiento había implantado en Chile durante su estadía a mediados del siglo. Sobre esto, Julio Ramos explica que “entre 1820 y 1880 [...] el periódico fue una matriz de los nuevos

² Simonde de Sismondi fue un escritor, economista e historiador suizo que vivió por algunos años en Lyon, Francia, pero que por causa de la Revolución Francesa de 1879 volvió a su país de origen. Dentro de sus obras más destacadas está su *Estudio sobre la Economía Política*, de 1837.

sujetos nacionales. El periódico no sólo cristalizaba la ‘racionalidad’, el orden que se identificaba con la estabilidad y delimitación nacional, sino que permitía extender ese orden a las zonas insubordinadas de la ‘barbarie’” [126], es decir, se pretendía convertir al bárbaro en lector, por lo cual toda estrategia textual o visual sería muy bienvenida en pos de lograr dicho propósito. Un caso claro del rol de la prensa y, puntualmente de los periódicos, por promover el crecimiento intelectual del país estuvo en *El Museo de Ambas Américas*, el periódico fundado, precisamente, por el mismo grupo de ideólogos argentinos exiliados en Valparaíso reconocidos como la Generación del 37:

Rogamos por lo tanto encarecidamente a nombre de la patria, de la libertad, de la civilización, a todos los hombre ilustrados y amantes de la América, de cualquier país que fueren, que nos presten su auxilio y cooperación, y quieran acompañarnos en esta excusión por los dominios de la memoria, de la razón y de la imaginación. Rogámosles que vengan a alistarse en esta cruzada para emprender la conquista pacífica y benéfica del espíritu sobre la ignorancia, sobre las preocupaciones, sobre las pasiones que embarazan, ajitan o descomponen las sociedades [...] [1 abr. 1842].

El partido Liberal de Chile también se adueñó de los ideales científicistas, discurso que por cierto le sirvió para denostar a su contendor, el partido Conservador, según relata Raúl Silva Castro:

Los ocho o diez primeros años que Rodríguez estuvo de redactor en *El Independiente* – escribía Pedro N. Cruz–, fueron los más brillantes de su carrera periodística. Joven, entusiasta, portavoz de un gran partido que despertaba con inesperada pujanza, defensor de la religión y de la libertad, asombró a sus adversarios en

las ruidosas polémicas de ese tiempo, con su valentía, sus conocimientos y el formidable empuje de su raciocinio. Los liberales creían que eran ellos los únicos pontífices del progreso y los depositarios de la ciencia, y miraban a los conservadores como a hombres retrógrados, supersticiosos, ignorantes [...]. Se burlaban de los prelados, del clero, de las prácticas y ceremonias religiosas, de los conservadores respetables [...] [236].

En síntesis, la prensa de la época acogió como parte de su proyecto editorial la difusión de las ciencias, entendiendo que dicha denominación superaba ampliamente a aquellas disciplinas que posteriormente fueron distinguidas como tal dejando fuera a otras como la literatura, la historia, entre otras.

3. *El Correo de la Exposición* y la espectacularización de la ciencia

El prospecto del primer número de *El Correo de la Exposición*, señaló lo siguiente:

Los pueblos que viven la ajitada existencia de las guerras civiles, no pueden detenerse un momento a contemplar los dones que la pródiga naturaleza les ofrece, ni las grandezas de los otros países que, cobijados bajo el manto protector de la paz, trabajan sosegadamente para labrarse un venturoso porvenir.

La éjida salvadora de la paz está colmando de inapreciables bienes a la República chilena: desde que no retumba el cañón de las luchas fratricidas, aun los mas olvidados hijos del pueblo piden afanosos la reconstrucción de la patria, su engrandecimiento, su ventura. [1, 16 set. 1875: 2].

Este periódico apareció por primera vez en el año 1875, era materializado por la Imprenta Estrella de Chile de la ciudad de

Santiago de Chile, y la razón principal de su surgimiento fue la Exposición Universal de 1875 que por esos días se iba a realizar en la Quinta Normal de Santiago, tal como lo indica su título, ya que la motivación de sus productores era ampliar el espíritu ilustrado y progresista y, por supuesto, promover este evento.

La nómina de los colaboradores de esta publicación está compuesta por Miguel L. Amunátegui, Diego Barros Arana, Daniel Barros Grez, Manuel Antonio Matta, Augusto Orrego Luco, Benjamín Vicuña Mackenna y José Antonio Soffia. A este grupo, más amplio aún del ya enumerado, encontramos a Rudolfo Philippi, a quien destacamos de manera especial, ya que él representa a los “naturalistas” extranjeros (europeos, principalmente) que se acercaron en Chile con el objetivo de describir y organizar la flora y fauna del país, tal como lo hizo Claudio Gay.

Respecto del panorama de la prensa de la época, *El Correo de la Exposición* surgió bajo un contexto favorecido por la reciente promulgación de la ley de Imprenta de 1872, la cual reafirmaba algunos aspectos ya indicados en la de 1846 en relación con la posibilidad de incorporar escritos críticos respecto de obras y acontecimientos, siempre y cuando no deshonrara a los autores o personas involucrados en ellos. A lo anterior, la Ley del 72 agregó que “no eran abusivos de la libertad de imprenta los escritos científicos o literarios, cuando no tienen más fin que la investigación de la verdad científica, literaria o judicial, aunque sean discutibles las apreciaciones” [Ibarra: 307]. En palabras de Eduardo Santa Cruz,

El nuevo marco legislativo instalado a partir de la normativa promulgada en 1872, le permitió un notable desarrollo y especialmente que comenzara a cambiar radicalmente su carácter. En estas décadas finales del siglo XIX comienza a configurarse el periodismo liberal

moderno, el cual tiene como expresión orgánica, la empresa periodística [4].

El Correo de la Exposición se ubicó dentro del grupo de periódicos que abogó por la independencia intelectual del país. Sin embargo, este medio superó ampliamente los propósitos de sus contemporáneos, ya que, pese a haber perdurado solo por un año, fijó su atención en la necesidad de mostrar al país como una nación que ya había superado todos los resabios de la Colonia y, no solo eso, además, que ya estaba muy distante de las guerras y batallas independentistas, tal como se señalaba en el prospecto antes referenciado. En una línea similar a *El Correo*, pero treinta años antes, *La Revista de Santiago* ya había dado luces acerca de la superación de las contiendas independentistas:

Gracias a la tranquilidad de que disfrutamos desde algunos años atrás, nuestro país ha hecho adelantos notables en la administración de justicia, en el sistema de hacienda, en la instrucción pública, en el gobierno i generalmente en todos los ramos que componen la vasta ciencia administrativa [...] [“Prospecto”, 1, 1848].

Esta universalización de *El Correo*, la cual es totalmente concordante con el suceso inicial que motivó su creación (la Exposición Universal), se concatena además con los propósitos de la incipiente prensa moderna chilena, a la cual ya no le preocupa la organización social, sino “la modernización y el progreso, sobre la base de la plena inclusión de la sociedad chilena en la economía y la cultura universales” [Santa Cruz: 5].

El afán de “mostrar”, de exhibir al país y al mismo tiempo que dentro del mismo país conviviesen productos y culturas de distintas naciones, especialmente de aquellas consideradas como modélicas (Francia e Inglaterra principalmente), es coherente con las funciones de las exposiciones decimonónicas. Las exposiciones del siglo XIX y sus respectivas organizaciones y

temáticas, se constituyeron en auténticas instancias útiles para dar cuenta de lo que Josefina Di Filippo llama “la ciencia de la sociedad”, puesto que aquellas estaban

caracterizadas [por ser] autorrepresentaciones populares de la burguesía industrial, una exhibición ideológica de su mundo, las Exposiciones mundiales contribuyeron a intensificar la fe en el perfeccionamiento del hombre. Plum les reconoce la ventaja de constituir cortes transversales de la incipiente cultura industrial que absorbieron, a través de una contemplación interdisciplinaria de la sociedad, la totalidad de los factores culturales, haciéndolos funcionales [168].

El periódico *El Correo de la Exposición* jugó, precisamente, con el tono satírico con el propósito de develar aquellas conductas retrógradas frente a otras más progresistas. Para ello, recurrió a alegorías como las utilizadas en el folletín titulado “Los de Antaño y los de Ogaño”:

¡Curioso diálogo! Quien conozca personalmente a don Primitivo Tradiciones y al señor Fortunato Nuevo, dos antítesis con sombrero de copa [...] Don Primitivo tiene la desgracia, según dice, de vivir pared por medio del señor Fortunato, a quien detesta cordialísimamente; es decir, a quien estima i considera buen amigo, mientras no salen al palenque de sus acaloradas discusiones, las comparaciones de esto con aquello, de lo presente con lo pasado, de lo añejo con lo moderno [...] [1, 16 set. 1875: 11].

La discusión de ambos personajes, según prosigue el relato del autor Guillermo C. de Larraya³, se motivaría por la asistencia de

³ Guillermo C. De Larraya fue un cubano avocinado en Chile, quien además de participar de esta publicación era el editor de *La Industria Chilena*, un periódico que representaba a la asociación del mismo nombre.

ambos a la Exposición de Agricultura (realizada en 1867), evento en el cual Fortunato instiga a Primitivo para que adquiera nuevos materiales y maquinarias, pero el segundo se niega manifestando que esos implementos no son más que “obra del demonio mientras rasca su peluca”⁴. Sobre este recurso, Di Filippo explica que “el tono satírico utilizado por el humorismo contemporáneo [servía] cuando se hacía eco de los alardes de ingenio humano de que hacían gala las Exposiciones” [168].

El contenido de *El Correo* difundía columnas de divulgación de conocimiento, como la siguiente:

ATLAS ALEMANES

El nombre de *atlas*, usado para designar una colección de mapas, ha sido inventado por el jeógrafo alemán Gerardo Kremer, mas célebre bajo su nombre latinizado Mercator. Su hijo Rumoldo lo ha empleado por primera vez al publicar en 1595 su colección de mapas en Duisburg. Se cree jeneralmente, que este nombre alude a la fábula de Atlas, el titán que sustentaba, según la fábula griega, el cielo sobre sus hombros, pero el frontispicio de aquella obra muestra otra figura. Sea de eso lo que fuere desde el año 1595 el nombre de *atlas* se jeneralizó para las colecciones de mapas jeográficos [3, 16 oct. 1875: 35].

Dentro de la publicación, como otro aspecto relevante, se combinaron dos posturas que, a la vista de Juan Bautista Alberdi, resultaban antagónicas, ya que aquí se promovió abierta y entusiastamente el desarrollo de la industria en Chile,

⁴ La peluca hace alusión a los pelucones, es decir, a aquellos que formaban parte del partido Conservador. En la novela *Don Guillermo*, José Victorino Lastarria ironizó con estos personajes, bautizándolos como “espeluncos” (juego de palabras que proviene de la palabra original “pelucones”).

pero además se asumió la voluntad de exportadores de materias primas del país. Ejemplo de esto es el siguiente texto:

LAS MATERIAS PRIMAS DE LA EXPOSICIÓN

El progreso de las artes i los adelantos de la industria sacan su origen de las materias primas, que forman el primer eslabón de la larga cadena de descubrimientos que tantos productos i tantas obras han producido para bien de la humanidad. Puestas al servicio de la ciencia, las materias primas hacen nacer millares de industrias, que permiten explotar los numerosísimos productos que brotan como por encanto [...] [3, 16 oct. 1875: 37].

La promoción de nuevas tecnologías no quedaron fuera tanto de la Exposición como del periódico. Lo novedoso e interesante es que no solo se difundieron nuevas tecnologías para el desarrollo de la industria nacional, como la agricultura, el transporte, la construcción, entre otras, sino también nuevos artículos tecnológicos para el hogar, como las máquinas de coser:

LAS MÁQUINAS DE COSER EN LA EXPOSICIÓN

I.

La historia de las grandes invenciones sirve simultáneamente para apreciar con exactitud la marcha de la civilización i del progreso realizado en cada siglo. Como los relámpagos iluminan el horizonte, así las conquistas del genio humano marcan las eras distintas desde la antigüedad mas remota hasta la época presente.

En el siglo XV la invención de la imprenta iluminaba de repente la edad media; en el XIX la aplicación del vapor i de la electricidad han cambiado [...].

La Exposición ha de manifestar los innumerables sistemas adoptados en la construcción del utensilio más indispensable en cada hogar bien acomodado. Las

máquinas de coser mas acreditadas han sido remitidas por los fabricantes norte-americanos, ingleses, belgas, alemanas, para entrar en competencia noble en un mercado no solo poco explotado todavía hasta ahora sino que tampoco ha podido formarse un juicio certero sobre la superioridad absoluta o relativa de cada sistema de construcción [2, 2 oct. 1875: 24].

Respecto de la maquinaria industrial, *El Correo de la Exposición* destacó entre la prensa de la época debido a la gran cantidad de imágenes que expuso, las cuales representaban el mapa de la Exposición Universal, el lugar donde se estaba desarrollando y, por supuesto, las máquinas. En este sentido, el periódico se transformó en una suerte de “guía para el visitante” de dicho evento. A continuación se observa un ejemplo de las imágenes expuestas [10, 5 dic. 1875: 158]:



Estos dibujos, los cuales eran desarrollados bajo el sistema litográfico, iban acompañados de textos explicativos que profundizaban en los usos que se le podría dar a la máquina promovida. En este sentido, el periódico fue también una valiosa fuente para las empresas fabricantes extranjeras presentes en la Exposición, pues su publicidad era abundante y muy vistosa debido a que utilizaban técnicas pictográficas similares a la antes copiada.

El Correo de la Exposición apeló en su discurso tanto textual como visual, a la necesidad de especializar al país en el trabajo con el propósito que este dejara de ser un proceso artesanal y se convirtiera en un productivo industrial, que iba a permitir que Chile fuera un país reconocido dentro de la región. Como afirma Luis Ortega:

Ajenos casi siempre a la ciencia y a toda clase de método, guiados solo en su difícil y complicada empresa por la virtud del pueblo que se puede llamar razón práctica, su principal mira era la de llevar a cabo con la mayor economía posible su explotación (de la tierra), sin manifestar otro deseo que el de cosechar lo más preciso para las necesidades de la familia [85].

4. Conclusiones

El periódico *El Correo de la Exposición* es un eslabón valioso de estudio para quienes nos dedicamos a indagar el proceso de desarrollo de la prensa y su vínculo con la formación de la Nación. Esto, debido a que este medio escrito surgió en una década reconocida por ser el inicio del proceso modernizador de la prensa, cuestión que el *El Correo...* bien representa, ya que superó los discursos de sus contemporáneas, tanto en la disposición (imágenes, textos amigables, preocupación por el

lector), como por las ideas que allí se plasmaron, es decir, este afán de exhibir, de mostrar al país dejando casi como excusa el gran evento Exposición Internacional. Como bien indicó uno de los números de la revista:

La Exposición Internacional es el testimonio mas elocuente de la grandeza de nuestros destinos: es el clarísimo espejo en que van a reproducirse nuestras esperanzas, porque los pueblos que así trabajan, tienen derecho a la felicidad [1, 16 set. 1875: 2].

De este periódico y su propuesta, podemos señalar también que sintetizó los espacios público y privado a partir de la promoción de la maquinaria, según vimos dentro del artículo. La promoción de la máquina de coser como un artículo para el hogar da cuenta de una prematura conciencia de las mujeres como consumidoras también de tecnología, asunto sobre el que las demás prensa de la época no se pronunciaba, salvo en algunos casos muy aislados posibles de observar en algunos almanaques seculares chilenos del mismo siglo.

Finalmente, es posible proyectar en nuevos trabajos la profundización en el interés que *El Correo...* manifestó por los descubrimientos universales y los mecanismos que utilizó para darlos a conocer. Así también interesaría distinguir los criterios de selección para difundir dichas novedades científicas, entre otros aspectos* .

Bibliografía

DI FILIPPO, JOSEFINA. 2003. *La sociedad como representación: Paradigmas intelectuales del siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

* Inicio de evaluación: 01 set. 2016. Fecha de aceptación: 29 set. 2016.

- GUTIÉRREZ, CLAUDIO. 2011. *Educación, Ciencias y Artes en Chile, 1797-1843: Revolución y Contrarrevolución en las Ideas y Políticas*. Santiago de Chile: RiL editores.
- GUTIÉRREZ, CLAUDIO; GUTIÉRREZ, FLAVIO. 2000. "Ramón Picarte, la proeza de hacer matemáticas en Chile". *Quipu: Revista Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología*, 13, 3, set.-dic.: 307-342.
- KOTTOW, ANDREA. 2012. "Patologías deconstructivas: Cuerpos enfermos y razón moderna en la literatura chilena del siglo XIX". *Revista de Estudios Literarios*, 20, ene.-dic.: 129-150.
- IBARRA CIFUENTES, PATRICIO. 2014. "Liberalismo y prensa: Leyes de imprenta en el Chile decimonónico (1812- 1872)". *Revista de Estudios Históricos-Jurídicos*, XXXVI, Valparaíso: 293- 313.
- MURILLO SANDOVAL, JUAN DAVID. 2015. "De lo natural y lo nacional: Representaciones de la naturaleza explotable en la Exposición Internacional de Chile de 1875". *Historia*, 48, 1, Santiago: 245-276.
- ORTEGA, LUIS. 2005. *Chile en ruta al Capitalismo: Cambio, euforia y depresión*. Santiago de Chile: Lom.
- POBLETE, JUAN. 2002. *Literatura chilena del siglo XIX: Entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- RAMA, ÁNGEL. 2004. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- RAMOS, JULIO. 2003. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- SANTA CRUZ, EDUARDO. 1998. *Conformación de espacios públicos: Masificación y surgimiento de la prensa moderna en Chile, siglo XIX*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, Centro de Investigaciones Sociales.
- SALDIVIA MALDONADO, ZENOBIO. 2005. *La ciencia en el Chile decimonónico*. Santiago de Chile: Universidad Tecnológica Metropolitana.
- SERRANO, SOL. 1994. *Universidad y Nación*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- SILVA CASTRO, RAÚL. 1958. *Prensa y periodismo en Chile, 1812-1956*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- SOLÉ, CARLOTA. 1998. *Modernidad y Modernización*. Barcelona: Anthropos.

- SUBERCASEAUX, BERNARDO. 1997. *Historia de las ideas y la cultura en Chile; Tomo II. Fin de siglo: la época de Balmaceda*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- . 2016. "Juan Bautista Alberdi: modernidad y modernizaciones en el siglo XIX". *Estudios Avanzados*, 25, 1, Santiago: 1-19.
- ZÁRATE, MARÍA SOLEDAD. 2007. *Dar a luz en Chile, siglo XIX: De la "ciencia de hembra" a la ciencia obstétrica*. Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado.

PSICOANÁLISIS Y LITERATURA EN *LOS LIBROS*: LACAN Y EL MARCO REGULATORIO DE LA INCERTIDUMBRE TEXTUAL

*Psychoanalysis and Literature in Los Libros: Lacan and the
Regulatory Framework of Textual Uncertainty*

Gonzalo BASUALDO

Inst. de Historia Argentina y Latinoamericana

Dr. Emilio Ravignani, U.B.A.

gonzalobasualdo@yahoo.com.ar

Resumen

La revista *Los Libros* (1969-1976) logró conjugar en su forma de intervención crítica las operaciones y metodologías más novedosas del ámbito de las ciencias humanas y sociales, como las del psicoanálisis lacaniano. Los aportes de Jacques Lacan le permitieron analizar la producción literaria ya no desde el punto de vista del contenido semántico de los textos, sino desde los materiales propios de esa producción. La crítica de *Los Libros* consideró los textos literarios como una producción de la *incertidumbre del sentido*, pero analizable a través de un *marco regulatorio*: la metodología creada por el médico francés. Desde esta perspectiva, analizaremos aquellas intervenciones que pusieron el acento en las operaciones lacanianas sobre el texto literario.

Palabras claves: producción literaria, lacanianismo, crítica, renovación metodológica.

Abstract

Los Libros magazine (1969-1976) managed to combine in its critical intervention operations from the most innovative achievement in the field

of human and social sciences, such as the Lacanian psychoanalysis methodologies. Jacques Lacan's contributions enabled *Los Libros* to analyze the literary production not from the point of view of the semantic content of the texts, but from the linguistic materials. Criticism of the magazine considered literary texts as a production of the uncertainty of sense, analyzable through a regulatory framework: the methodology developed by the French doctor. From this perspective, we'll analyze the critical interventions that put emphasis on Lacanian operations in the literary text.

Keywords: literary production, lacanianism, criticism, methodology renewal.

Introducción

Son muchas las disciplinas que se han ocupado de la literatura como una herramienta funcional a sus intereses. Desde la historia, hasta la filosofía –pasando por la antropología y la sociología–, la literatura ha sido para ellas una ventana por donde entrar al hecho social. El psicoanálisis no ha sido la excepción. El Seminario de Jacques Lacan sobre “La carta robada” y el estudio de la letra en algunos versos de Víctor Hugo en sus *Escritos* testimonian este uso por parte de la disciplina fundada por Sigmund Freud, quien también ha hecho uso de la literatura para la investigación de diversas patologías.

A lo largo del siglo XX, los estudios sobre literatura fueron desplazándose entre una estrategia metodológica que iba desde la observación del fenómeno literario en el interior mismo del texto –en algunos casos extremos, sin intervención de otras series sociales– hasta aquellas concepciones que ampliaban la metodología hacia otros saberes y disciplinas¹. Posiblemente, el esfuerzo estructuralista de Lacan llevó a varios de los acólitos de la metodología fundada por Ferdinand de Saussure a tratar de sumar esfuerzos: al estudio de la lengua en

¹ Con respecto al cambio de concepción metodológica durante el siglo XX, ver el trabajo de José Luis de Diego.

tanto tal, se sumó el estudio de esa otra lengua, el inconsciente. La crítica y la teoría literarias desde mediados del siglo pasado comenzaron a mirar a esa metodología que Lacan estaba inventando. Lo que el francés hacía era estudiar esa otra lengua, desde los aportes del lingüista ginebrino. Fue así como las investigaciones sobre el lenguaje y la lengua le sirvieron a Lacan para adentrarse y darle un suelo seguro al estudio sobre la *segunda lengua* o inconsciente; al revés, este estudio les sirvió a algunos críticos y teóricos enrolados en el estructuralismo para volver sobre los parámetros saussureanos. Vueltas de la vida: Lacan partió de Saussure para volver a Freud; los críticos, de Lacan y Freud para regresar a Saussure².

En la interrelación entre psicoanálisis y literatura pueden leerse dos vertientes: una que operó desde el texto literario para entender la psiquis del autor, relacionando linealmente al sujeto creador –autor–, la obra y la documentación de la biografía autoral; otra que pensó los alcances de ciertos aportes de Freud –*La interpretación de los sueños*, por ejemplo– para elaborar una teoría de la producción textual y de su lectura. Sobre esto, afirmaba Nicolás Rosa lo siguiente:

Entre estas dos posiciones se extiende un abanico de registros que los textos críticos han realizado, pero es evidente que la primera corresponde a una etapa inicial de extensión del modelo psicoanalítico y la segunda a una etapa posterior marcada por acontecimientos fundamentales: la elaboración de una teoría de la textualidad y la lectura lacaniana de Freud [385].

A partir de esta afirmación de Rosa, nos proponemos realizar un recorrido por algunas de las producciones críticas aparecidas

² Habría que precisar críticamente que ni los teóricos de la literatura, ni los críticos, tomaron en cuenta que la operación del médico francés había sido creada para el análisis de casos clínicos, no para intervenir sobre cualquier objeto.

en *Los Libros*, revista que editó cuarenta y cuatro números entre 1969 y el golpe militar de 1976³. Nos detendremos en el análisis de una encuesta a escritores publicada en el número 7 y en el trabajo de algunos de los críticos que más fuertemente fueron influidos por los aportes lacanianos.

La necesidad de un marco regulatorio

En Argentina, la metodología lacaniana llegó tempranamente. Ya en la década del sesenta, Oscar Masotta, animador de la experiencia de *Contorno*, escribía un texto sobre Lacan en la revista de los gramscianos argentinos: *Pasado y Presente*⁴. Más tarde, los animadores de la revista *Los Libros* —entre ellos, su director, Héctor Schmucler, además de Germán García y Nicolás Rosa— comenzaron a contagiarse por las posibilidades analíticas que la disciplina fundada por Freud y continuada por Lacan les brindaba para los estudios sobre la producción literaria. En un mundo intelectual donde al calor de nuevas disciplinas y metodologías se declaraba nula o, por lo menos obsoleta, la literatura realista y comprometida —y sus habilitaciones lukacsianas y sartreanas, respectivamente—, muchos críticos literarios pensaron la posibilidad que les brindaba el uso del andamiaje metodológico del psicoanálisis para producir una nueva lectura sobre la producción literaria y, por ende, una nueva crítica.

³ Sobre la revista *Los Libros*, hay varios trabajos (Panesi, Peller, Croce, Dalmaroni, Espósito), pero ninguno de ellos se ha detenido en esta relación tan fructífera para la crítica de la época, que después se desarrollaría profundamente en *Literal*. El trabajo de Jorge Panesi analiza las dos corrientes que emergieron de la publicación: la “cientificista” y la “populista”. La misma lectura es la que sigue Diego Peller, aunque con algunas reservas en lo que concierne a la desaparición de la primera corriente en la fase final de la revista. Por su parte Marcela Croce se detiene en la conflictiva relación entre política y especificidad crítica. Miguel Dalmaroni se propone analizar la tensión entre “cientificismo” y “populismo”, tensión que siempre se resuelve a favor del primer concepto señalado. Por último, el trabajo de Fabio Espósito retoma la cuestión de la relación entre política y modernización metodológica en la publicación.

⁴ El artículo en cuestión apareció en el número 9 de la primera época de *Pasado y Presente*, con el título “Jacques Lacan o el inconsciente en los fundamentos de la filosofía” [1965].

¿Qué buscaban estos críticos en el psicoanálisis? Un marco regulatorio de la incertidumbre textual, ante todo. La necesidad de este marco regulatorio se debió a varios factores: por un lado, la poética realista caía en desmedro; consecuencia de esto, el contenido del texto literario ya no suponía, por su simple enunciación, una palabra verdadera cuya propiedad correspondía a las intenciones ideológicas del autor; por otro lado, la producción literaria no era un producto reflejo del mundo. Por lo tanto, era necesaria una metodología –entre otras– que permitiera enfatizar que el hecho literario era una realidad arbitraria; o mejor dicho, la relación entre la letra y el sentido⁵ necesitaba de una metodología que permitiera leer lo que a simple vista no estaba dicho: lo literario no es, por lo tanto, reflejo del mundo en la conciencia, y conciencia puesta en el mundo, sino un entramado discursivo complejo que se organiza de forma sistemática, estructurada; un entramado que dice y calla. Y para decir, el crítico necesita de esto que denominamos *marco regulatorio*: si la letra no está fijada a un significado, ya que hay “un deslizamiento incesante del significado bajo el significante” [Lacan: 482]; el crítico es, entonces, el encargado de leer lo dicho y lo no dicho. Esta insistencia de Lacan fue la que una parte de la crítica literaria argentina, enrolada en *Los Libros*, leyó como un aporte a una nueva forma de lectura que pudiera dar cuenta no ya del producto literario –entendido como una “verdad” del contenido–, sino del proceso de producción o significación –o sea, de una “verdad” de los materiales–. El *marco regulatorio* no es otra cosa que esta certeza sobre el incesante desplazamiento del significado: lo único que realmente es certero es el significante, la realidad material que es

⁵ Vale aclarar que, si para Saussure el signo es una entidad doble compuesta de significado/significante, y la relación que se establece entre estos es arbitraria, para Lacan el signo es *significante* [Arrivé: 149] o *letra*, el “soporte material” [Lacan: 475], y la relación con el sentido (*significado* en términos saussureanos) es también arbitraria, pero cambiante: sujeta al *sujeto* que se encuentra en la letra.

significación “en el momento mismo” [482] de la lectura. Por esa razón, la operación lacaniana se inserta, pensamos, en un proceso teórico y crítico de la época: la muerte del autor, o sea, la llegada del lector a la crítica literaria⁶. A su vez, esta relación entre la letra y el sentido debe ser entendida como una parte de la *retórica de la materialidad textual*⁷, como un aporte a una manera de comprender la cuestión literaria como una práctica de sentido específica. Dicha práctica somete a juicio crítico los materiales en cuanto tales, más allá de la “psiquis” del autor, más allá de las declaraciones públicas de los escritores: la letra habla por sí misma, y es desde esta perspectiva desde la que el psicoanálisis interviene sobre algunos críticos de *Los Libros*.

En líneas generales, la correspondencia entre lingüística y psicoanálisis no se hizo esperar en la crítica cultural en Argentina. La relación entre la importancia que el psicoanálisis le da al discurso —como sucedió con Lacan y su vuelta a Freud a partir de las nociones de significante, significado y barra— permite pensar el influjo y la importancia que hacia fines de los sesenta y principios de los setenta tuvo dicha interrelación en la crítica literaria argentina. Urgidos por encontrar una nueva metodología para el abordaje de los textos literarios, y para promover una nueva literatura, el psicoanálisis de corte lacaniano y la crítica estructuralista generaron la experiencia crítica de la revista dirigida por Schmucler, que sumó esas corrientes a otras instancias metodológicas —el formalismo ruso, los aportes del materialismo de Bertold Brecht, el marxismo de Louis Althusser, entre otros—, con las que se puso

⁶ Proceso de época marcado por la emergencia de diferentes teorías que enfatizan el rol del lector desde varias perspectivas (queremos decir, desde varias metodologías): la sociología de la literatura (Escarpit), la semiótica (Eco), el estructuralismo y el cruce lacaniano y, por supuesto, Roland Barthes. No hay que olvidar a la hermenéutica (Jauss), ni a la fenomenología de Jean Paul Sartre, quien en 1947 ya postulaba la importancia que tiene el lector desde la perspectiva del autor.

⁷ Con *retórica de la materialidad textual* entendemos una manera de comprender la producción literaria: en la elección de los materiales se encuentra la operación política sobre el texto. Dicha operación permite analizar el sistema literario inserto en un marco histórico y social concreto.

en el centro la preocupación por la relación entre discurso literario y política: uno de los grandes aportes de los críticos que participaron de la publicación, si no el más importante, fue el de dotar a la crítica literaria de una metodología de análisis que no redujera el producto literario a una mera colección de intervenciones políticas desde el contenido semántico de los textos –lo que llevaba a un análisis meramente sociologista–. Por el contrario, la mayoría de las intervenciones de la publicación se focalizaba en la necesidad de articular el análisis del texto como una realidad –en tanto hecho real, discursivo– con sus propias leyes y en la relación entre ese producto textual y las condiciones materiales de producción.

Este cruce productivo permitió entender al texto literario como un entramado signifiante cuya significación está dada por el accionar histórico concreto de una determinada lectura⁸; pero esa lectura no actuaría desde la interpretación, en tanto operación que busca una verdad que estaría oculta en el texto, sino a través de una operación de lectura sobre el discurso: la crítica debe rescribir el texto. ¿Por qué esta afirmación que niega la interpretación? Porque no hay nada que interpretar; porque el lenguaje es opacidad; porque el lenguaje y la literatura no representan nada; porque el sujeto está donde no piensa: en el inconsciente. La función del crítico es la de dotar al texto de un significado que no está en este –en todo caso, no está en el *contenido manifiesto*–⁹, porque, como afirmábamos más arriba, no hay verdad en los textos, ni reflejo de la conciencia productora que es, a su vez, reflejo del mundo en el

⁸ Arrivé cita a Lacan: “En efecto, se aprecia claramente que, en sentido diacrónico, con el tiempo, se producen deslizamientos, y que en cada momento el sistema en evolución de las significaciones humanas se desplaza, y modifica el contenido de los significantes, que adquieren empleos diferentes [...]. Bajos los mismos significantes, se producen, con el correr de los años, deslizamientos de significación” [152].

⁹ Si como afirmaba Lacan, la ligazón del signifiante con el significado está dada por una pausa [Arrivé: 152] y esta es producida por el analista ante el discurso del paciente, se nos permitirá homologar analista/lector con crítico/lector.

texto: los textos literarios son significantes a los que hay que dotar de significación. Como afirma Roland Barthes¹⁰ –una de las figuras rectoras de la crítica literaria argentina desde los sesenta en adelante– en su libro *Crítica y verdad*, de 1966: “Podemos proponer que se llame ciencia de la literatura (o de la escritura) al discurso general cuyo objeto es, no tal o cual sentido, sino la pluralidad misma de los sentidos de la obra, y crítica literaria a ese otro discurso que asume abiertamente, a su propio riesgo, la intención de dar un sentido particular a la obra” [58]. Por lo tanto, para Barthes, dotar de un sentido a un texto es partir del convencimiento de que no existe sentido “en sí”; para eso, la ciencia de la literatura que propugnó Barthes no sería prescriptiva: se configura como aquella disciplina que trabaja sobre la pluralidad de los sentidos de la obra. Esta ciencia, tal como la piensa este crítico, podría homologarse al psicoanálisis (entendido como un procedimiento particular de estudio del discurso), en tanto que el crítico sería el analista, el que arriesga uno de los posibles sentidos del texto analizado, a sabiendas de que el valor de significación depende siempre de su contexto de producción.

Pensar desde una concepción del lenguaje que hace foco en el significante –la materialidad del lenguaje– es pensar en los materiales con los que se construye el entramado discursivo; y por lo tanto, si la crítica toma para sí esta concepción, analizará en el producto literario los materiales con los que este se conformó: la relación del texto literario con el mundo estaría dada por el uso de esos significantes y no por el contenido semántico. Esta concepción, fruto de los aportes de Lacan, entre otros, es la que dotará a cierta crítica literaria futura de un instrumental no solo novedoso, sino de los más fructíferos.

¹⁰ Roland Barthes ha sentido la influencia de Lacan, especialmente en su etapa postestructuralista: un ejemplo de esta etapa es el libro *El placer del texto* (1971).

Psicoanálisis, o la instancia de la letra en *Los Libros*

Desde el número 1, *Los Libros* tomó como objeto al psicoanálisis, no solo como parte de este entramado metodológico al que hacíamos referencia, sino como disciplina en debate. Lacan ocupó una parte de la tapa de la revista y uno de los artículos críticos postuló la importancia de los aportes del francés: “Por el camino de Lacan, regreso a Freud”. En ese artículo se intentaba poner en el centro de la discusión psicoanalítica los aportes de Lacan. Mario Levín afirmaba sobre el libro que reseñaba, *El inconsciente freudiano y el psicoanálisis francés contemporáneo*, que:

[son] cinco trabajos, en definitiva, en la línea de Jacques Lacan, que quiebran el desconocimiento intencional de su obra, y que devuelven al seno de la reflexión teórica el problema del psicoanálisis: el inconsciente, ese objeto ‘puesto de lado’ en nuestro país por una práctica ortopédica y costumbrista [30].

El comentario a un libro sobre los aportes de Lacan permite ver la importancia que tuvo para la publicación el entramado metodológico del psicoanálisis. Pero además, hay otros números donde esta disciplina apareció como preocupación: el número 5 aportó una reseña de Oscar Masotta sobre el libro *¿Qué es el psicoanálisis?*; el número 9 presentó una serie de preguntas al mismo Masotta sobre Jacques Lacan –recordemos que fue este quien había introducido la obra del psicoanalista francés en Argentina–; el número 25 trajo en tapa el tema central: “Psicoanálisis y política” –toda la tapa la ocupan las imágenes de Marx y Freud en una síntesis que parecería marcuseana–; y lo mismo sucedió en el número 27. Todo esto muestra claramente que para la publicación las líneas que la relacionaban con el psicoanálisis no eran solo de índole metodológica para el análisis de la producción literaria, sino

que la teoría fundada por Freud formaba parte de otras preocupaciones¹¹.

Pero lo que sí nos interesa es una nota editorial que apareció en la página 3 del primer número, y que funcionó como una explicación, o explicitación, del lugar que quería ocupar la revista:

El vacío, si es que a pesar de todo requiere una formulación lógica, aparece como la zona donde se ha ejercido un límite. Comienza donde concluye algo determinado, en el momento en que ese algo indica su silencio; el vacío como tal no señala ninguna diferencia. En la práctica modeladora de la revista se conocieron los datos de la realidad que comporta un vacío y que, simultáneamente, formula requerimientos para cubrirlo.

Ese “vacío” al que se refería la nota remitía no solo al “vacío” en el campo de las publicaciones periódicas, un hueco a cubrir con la salida de este nuevo emprendimiento, sino a lo que Lacan postulaba como el *vacío de significado*, tomando en cuenta que la estructura es un lugar vacío; pero también indicaba que el discurso, en tanto entramado textual donde emerge lo social, debía analizarse, lo que permitiría llenar dicho vacío. Así como el analista debe escuchar el silencio de su analizado para poder interrumpir la cadena significativa y, de esta forma, romper la barrera que impone la barra, el analista social –no otra cosa se proponía ser la publicación– debe leer esos silencios. Los “requerimientos” a los que aludía la nota, entonces, deben pensarse como requerimientos de sentido: la revista debía dotar de sentidos a los textos que circulaban para

¹¹ Preocupaciones que, por una cuestión de extensión y recorte, no analizaremos en este trabajo. En todo caso, el psicoanálisis fue discutido además en sus aspectos institucionales y, por consiguiente, en tanto práctica analítica en el área de salud mental. Por ejemplo, el número 34 se ocupó centralmente del problema de la salud mental en Argentina y el número 35, dedicado a la Revolución Cultural China, aportó un artículo sobre la situación de la salud mental en el contexto de la lucha ideológica en el país asiático.

denunciar y desarmar la ideología con la que estaban producidos:

En la medida que todo lenguaje está cargado de ideología, la crítica a los libros subraya un interrogante sobre las ideas que encierran. El campo de una tal crítica, abarca la totalidad del pensamiento. Porque los libros, concebidos más allá del simple volumen que agrupa un número determinado de páginas, constituyen el texto donde el mundo se escribe a sí mismo [3].

La revista tomó posición institucional ante algunos temas en sus editoriales y en algunos dossiers, pero una de las formas de intervención desde la publicación, donde era el conjunto editor el que tomaba la voz, fue la interpelación a escritores sobre la literatura, el público lector y la crítica. La encuesta a escritores del número 7 permite visualizar de qué manera los aportes lacanianos aparecieron como un horizonte de posibilidad para entender la producción literaria.

Osvaldo Lamborghini, quien fundaría la revista *Literal*, publicación que desde el nombre remite a Lacan, fue uno de los escritores consultados. Lamborghini, desde los aportes lacanianos, afirmó, ante la pregunta de cuál le parecía la mejor novela aparecida durante 1969, que “*Boquitas [pintadas]* define un campo, señala un punto de ruptura: estamos ante un modelo de *sintaxis mayor* donde nada nos es ‘comunicado’, salvo nuestra propia presencia como soportes vacíos de todas las determinaciones que nos hablan” [12]¹². Esta lectura es similar, como veremos más adelante, a la que había hecho Héctor Schmucler en un artículo del número 4.

En la misma encuesta, Germán García, escritor y colaborador de *Los Libros*, eligió también *Boquitas pintadas*, en la misma

¹² “[...] lo que determina al sujeto no es una esencia sino su posición con respecto a otros sujetos y otros significantes. Se trata del descubrimiento lévi-straussiano acerca de la existencia de relaciones fijas entre lugares que están en sí mismos vacíos” [Figioni: 118].

línea que Lamborghini, y sustentó su opción con estas palabras: “La literatura aparece como un discurso significativo cuyo significado es esta ausencia que escritor, crítico, lector recorren en distintas –incluso opuestas– direcciones sin encontrar un límite al *sentido*. Este libro se dirige a la ‘hora del lector’. Pero creo que hablo de toda literatura sin lograr explicar mi preferencia” [1970b: 12].

En esta afirmación, aparece la relación entre Lacan y Saussure, y la diferencia entre ambos. Una de esas diferencias está sostenida en la noción de un significante sin significado, para el primero, cuestión que marcó el eje central de cierta crítica literaria¹³ que desconfió de la “comunicabilidad” de la literatura y de la poética realista. También es indudable que esta afirmación de García sobre suelo lacaniano no podría haber podido construir por sí sola una nueva tendencia en la crítica. El psicoanálisis y la política, como fondo común ético, pusieron en el centro de la producción crítica de la publicación la necesidad de la denuncia de la ideología burguesa que se enmascaraba detrás de una concepción realista de la literatura.

La misma línea crítica que se advierte en la encuesta se puede apreciar en una reseña de García sobre una novela del escritor mexicano José Agustín, *Abolición de la propiedad*, en el número 9 de *Los Libros*. Esta novela, así como la obra anterior de Agustín –compuesta de 2 novelas más– formaba parte de una propuesta diferente a la del “paquete ‘literatura latinoamericana’” que “los medios de información se ocupaban en ese momento de vender” [García 1970a: 32]; pero además exigía una nueva manera de observar la producción literaria. La novela del mexicano funcionaba así como una pieza que permitía leer, con los aportes de Lacan, la multiplicidad de sentidos textuales:

¹³ En esta línea se encuentra el propio García, Josefina Ludmer y Nicolás Rosa, entre otros.

Se trata de escapar, por un lado a la ilusión de una novela que ‘representa’ en el nivel más alto de lo literario, la voluntad, las pasiones y deseos de su autor; por otro, a las falacias de una sofisticada presentación del discurso crítico en una práctica que desconoce no sólo el motivo sino también la ideología que ella comporta. Entre esos extremos reside tal vez la posibilidad de una mirada crítica que se ocupe del lenguaje para develar su potencia múltiple [32].

Por un lado, la producción de Agustín se configuraba desde una concepción de lo literario totalmente diferente a las propuestas latinoamericanistas de moda en la época, propuestas a la vez deudoras de cierta configuración crítica, como las que Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes pregonaban desde la revista *Mundo Nuevo*. Esta publicación había producido un discurso crítico que había creído encontrar en el texto la palabra del autor; un discurso crítico que todavía se configuraba alrededor de algunos “mitos” de la literatura burguesa: el creador y su obra. Por otro lado, la literatura de Agustín tampoco parecería ajustarse a los planteos de Severo Sarduy, planteos que proponían “una disolución de la oposición entre palabra y cuerpo” [García 1970a: 32]¹⁴. Entre esos extremos, apareció la postura crítica de García.

En estas palabras del crítico argentino se escucharon esos ecos lacanianos y antirrepresentacionales que apuntaron no solo a la poética realista, sino también a las pretensiones totalizadoras de una serie de procedimientos narrativos en boga en la época del “Boom”. García cargó contra cierta producción ficcional, no sin dejar de lado una experiencia crítica, a la que pertenecen Vargas Llosa y Fuentes, que seguía leyendo en el texto literario las pretensiones “verdaderas” del autor. La solución de la que

¹⁴ En el número 2 de *Los Libros*, Nicolás Rosa –otro lacaniano– realizó una crítica similar al libro del crítico y escritor cubano.

participa García era similar a la que ya comentáramos sobre Barthes: la crítica debe saber que un texto está hecho de una multiplicidad de sentidos, pero es el propio crítico quien proyecta en el texto uno de los sentidos posibles; y además, un texto no es la representación mecánica de la ideología del autor –en todo caso, se deben buscar en sus elecciones materiales, significantes, la ideología que “comporta”–.

Sobre la trama, los personajes y los procedimientos “pretextuales” de la novela *Abolición de la propiedad*, García concluía: “aparece la escisión del que escucha en su propia escritura las resonancias de un sentido que si bien le antecede, toma los significantes del texto como pretexto de la significación. Significación que siempre en otro lado vuelve a ser otra en cada lectura de los mismos significantes” [1970a: 32]. El crítico argentino hacía suyas las palabras de Lacan, para quien “[...] el lenguaje con su estructura preexiste a la entrada que hace en él cada sujeto” [475]. Por esta razón, para García la novela “adquiría entonces el sentido de abolición del autor”, ya que “El ‘autor’ lee su texto antes de que se convierta en libro y actúa sobre él en tanto que lector” [1970a: 32].

En la misma dirección que apuntaba García sobre la preexistencia de los significantes, Héctor Schmucler había analizado la novela de Manuel Puig *Boquitas pintadas* en un artículo del número 4, titulado con un sugestivo aire lacaniano “Los silencios significativos”. Schmucler partió de una certeza sobre la forma en que habitaban los personajes: “El lenguaje de *Boquitas Pintadas* habla para callar, para ocultar. Los personajes no tienen nada propio para decir: son atravesados por el lenguaje de la sociedad constituida. La ideología de lo cotidiano, canonizada en el habla de los medios masivos de difusión (revistas, radio, cine) constituye el pensamiento de sus palabras” [8]. Lo que significa que el significante es lo que representa un sujeto para otro significante; por lo cual, es la estructura de la lengua la que pone en escena al sujeto [Arrivé:

147]; o sea, no hay sujeto por fuera de las relaciones que el lenguaje instaura¹⁵. Si esto es así, los sujetos –en tanto lugar en la estructura discursiva– reciben una palabra ajena. Los personajes de la novela de Puig se constituyen a través de un lenguaje que no les pertenece; un lenguaje que es, como para Marx las estructuras sociales, preexistente a los hombres.

En tanto que el lenguaje pertenece al orden de lo simbólico, los hombres estamos sometidos a hablar por otros, a decir lo que ese orden impone¹⁶. Tal como lo daría a conocer años después Barthes en su *Lección inaugural* (1977), el lenguaje es fascista, no porque obligue a callar, sino porque obliga a decir. Para Schmucler la novela de Puig denunciaba esa obligatoriedad de la ideología: “El lenguaje se hace simbólico, representa lo ideológicamente permitido, mientras se calla la transgresión que es de lo que se trata” [8]. Y esa transgresión no es otra cosa que el proceso por el cual emerge el deseo reprimido. Por eso, es necesario analizar el contenido manifiesto del texto, para entrar en lo latente¹⁷ (entendamos que no se trata de interpretar; no se trata de una verdad oculta: el texto dice una verdad –la verdad de la ideología– y oculta otra verdad: la

¹⁵ Contemporáneamente a las afirmaciones saussureanas de Lacan, Benveniste, en 1958, decía: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*: porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” [180]. Recordemos que Benveniste escribió “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano”, a pedido de Lacan, para el número 1 de la revista *La Psychanalyse*, aunque luego este último lo criticara.

¹⁶ Lacan afirma: “el sujeto” es un “siervo del lenguaje”; y la tradición “funda las estructuras elementales de la cultura” [475].

¹⁷ Dice Freud en “El significado de los sueños”: “distinguiremos el sueño, tal y como aparece en nuestro recuerdo, del material correspondiente hallado por medio del análisis, y denominaremos al primero *contenido manifiesto del sueño*, y al segundo –por ahora y sin mayor diferenciación–, *contenido latente del mismo*” [122]. Los materiales constitutivos del sueño son productos de la vida “vigilante” de los hombres; por lo tanto, son verdad. Lo que el inconsciente realiza es una serie de operaciones –procedimientos, en literatura– que transforman esa materia prima, que son los productos diurnos, en otra cosa. Para eso, hay dos procedimientos indispensables: la condensación y el desplazamiento. Lacan iguala estos procedimientos a las nociones de metáfora y metonimia, respectivamente [491], nociones a su vez tomadas de Roman Jakobson de “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, del año 1956.

verdad oculta, “la verdad del sujeto acerca de su deseo” [Fignoni: 112]). Afirma Schmucler:

El mundo erótico es desplazado al silencio: los recuerdos de Mabel se ordenan en lenguajes secretos: los libros científicos sobre el amor, la fotografía en que aparece junto a Juan Carlos en el pic-nic donde se entregó a él, su consulta al “Correo del corazón”. Es la censura (el ocultamiento) y la búsqueda del lenguaje que *la* hable para adecuarse a la sociedad [9].

Los deseos de los personajes son silencios, ya que aquellos no tienen lenguaje propio. Para Schmucler, la novela de Puig denunciaba la ideología de los medios masivos y su reproducción en el lenguaje usado por los personajes. Desde la impronta althusseriana de la publicación, los sujetos no escapan a la ideología, y no hacen más que reproducir esa falsa conciencia. El lenguaje, como instancia material de la ideología, existe para ocultar la verdad de las relaciones sociales y la verdad del deseo. Veamos lo que decía el crítico al finalizar su ensayo: “Los personajes de Puig *son* ese lenguaje, que ha sido elaborado fuera de ellos y que les ordena un existir también ajeno a ellos mismos” [9]. A esta relación entre lenguaje como preconstituyente del sujeto, noción clara en Lacan (“el sujeto siervo del lenguaje”), se le suma otra, donde la impronta del francés no se deja ocultar:

Tanto en la literatura como creación de una realidad significativa, como en la relación de los personajes sin lenguaje de *Boquitas Pintadas* con el lenguaje que la sociedad constituida le ofrece como pensamiento, lo que importa son los significantes. La manera de decir es la significación y no el signo lingüístico en su doble vertiente significado-significante [9].

Lacan afirmaba que su diferencia con Saussure radicaba en su rechazo de la concepción lógico positivista de este último. Para

el francés, existe una resistencia en la relación entre significado-significante, expresada por la barra (justamente lo contrario a lo que manifestaba el lingüista ginebrino), ya que “es en la cadena significante donde el sentido insiste, pero que ninguno de los elementos de la cadena consiste en la significación de la que es capaz en el momento mismo” [Lacan: 482]. El fracaso de Saussure, decía Lacan, estribaba en sostener la ilusión “de que el significante responde a la función de representar al significado” [478]; y sostenía, por el contrario, que la significación se daba en la medida en que se sostenía en otra significación [477]. La labor de una literatura como la de Puig y de la crítica, entonces, es la de producir una significación sostenida en el orden material de un lenguaje que oculta el deseo. Este tipo de literatura “denuncia el lenguaje que utiliza (la ideología que comporta)” [Schmucler: 9], y es esta su labor más significativa y productiva, tanto en términos metodológicos como políticos.

Conclusiones

Como pudimos analizar, los aportes de Lacan fueron de suma importancia en parte de la crítica literaria reunida en *Los Libros*. Para estos críticos, que pensaron la literatura desde su relación con las series sociales que la rodeaban (una de las razones que permiten entender la negación de los miembros del grupo editor a considerar la revista como una publicación de crítica literaria), la literatura era un producto material, pura *letra*, a la que había que dotar de sentido, y para esto era necesaria la lectura de las condiciones de producción ideológica de ese producto. La necesidad del marco regulatorio no era otra cosa que una operación que permitía entender ese proceso como productor de sentido ideológico (proceso de *significación*, como afirmaba Barthes). Y a su vez, al comprender dicho

proceso, se podía dar cuenta de la ideología detrás del producto literario.

Desde esta perspectiva en la que la literatura es entendida como producción realizada por materiales, es que puede entenderse la siguiente reflexión de Lacan: “Las pretensiones del espíritu sin embargo permanecerán irreductibles si la letra no hubiese dado pruebas de que produce todos sus efectos de verdad en el hombre, sin que es espíritu intervenga en ello en lo más mínimo” [489]. En los críticos de la publicación que leyeron los aportes lacanianos, la negación a la “espiritualidad” significaba pensar que lo que estaba detrás de la producción literaria eran materiales ideológicos producidos por la lengua, una instancia anterior a los propios sujetos y encubridora de las relaciones de producción a la que son sometidos estos.

Esta profesión de fe material que se desentiende de toda formulación espiritualista anida en algunos críticos de *Los Libros*, quienes veían, seguramente, los límites de cierta crítica sociologista y la muerte de una crítica que confiaba en que la *letra* era la verdad del autor o un reflejo de la realidad, pero no la inscripción ideológica del proceso de producción literaria*.

Bibliografía

- ARRIVÉ, MICHEL. 2001. *Lingüística y psicoanálisis: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan y los otros*. México: Siglo XXI y Universidad Autónoma de Puebla.
- BARTHES, ROLAND. 1991. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BENVENISTE, EMILE. 2010. “De la subjetividad en el lenguaje”. *Problemas de lingüística general I*. Buenos Aires: Siglo XXI. 179-187.
- CROCE, MARCELA. 2014. “*Los Libros*: del estructuralismo al isabelismo con una escala latinoamericana”. Delgado, Verónica; Mailhe,

* Inicio de evaluación: 10 may. 2016. Fecha de aceptación: 02 ago. 2016.

- Alejandra; Rogers, Geraldine, coords. *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 291-305.
- DALMARONI, MIGUEL. 2004. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina.
- DE DIEGO, JOSÉ LUIS. 2012. "El objeto de los estudios literarios: setenta años de itinerancia". Bombini, Gustavo, coord. *Lengua & literatura: Teorías, formación docente y enseñanza*. Buenos Aires: Biblos. 79-106.
- ESPÓSITO, FABIO. 2014. "Las relaciones entre discurso crítico y política en la revista *Los Libros*". Delgado, Verónica; Mailhe, Alejandra; Rogers, Geraldine, coord. *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 306-314.
- FIGNONI, MARÍA FERNANDA. 2012. *Hipótesis de una relación posible*. Rosario: Laborde Libros.
- FREUD, SIGMUND. 1993. "La interpretación de los sueños". *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Madrid: Altaya. 109-170.
- GARCÍA, GERMÁN. 1970a. "El autor como lector". *Los Libros*, 9: 32.
- . 1970b. "Encuesta: la literatura en la Argentina". *Los Libros*, 7: 11-12.
- LACAN, JACQUES. 1988. "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud". *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- "La creación de un espacio". 1969. *Los Libros*, 1: 3.
- LAMBORGHINI, OSVALDO. 1970. "Encuesta: la literatura en la Argentina". *Los Libros*, 7: 12.
- LEVÍN, MARIO. 1969. "Por el camino de Lacan, regreso a Freud". *Los Libros*, 1: 18 y 30.
- PANESI, JORGE. 2000. "La crítica argentina y el discurso de la dependencia". *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- PELLER, DIEGO. 2012. *Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ROSA, NICOLÁS. 1982. "La crítica literaria contemporánea". Zanetti, Susana, dir. *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL. 385-408.
- SCHMUCLER, HÉCTOR. 1969. "Los silencios significativos". *Los Libros*, 4: 8-9.

FRANCIA EN NOSOTROS A TRAVÉS DE LA REVISTA CULTURAL (1907-1917): ENTONANDO LA VOZ

*France in Nosotros Across the Cultural Magazine (1907-1917):
Entoning the Voice*

María Lorena BURLOT

U. Nacional de Cuyo
mlorenaburlot@gmail.com

Resumen

Un hito de la cultura argentina del siglo XX es la revista *Nosotros*: Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales (1907-1942). Creada y dirigida por Alfredo Bianchi y Roberto Giusti, ofrece datos inestimables para conocer la vida artística y cultural de esas primeras décadas en Argentina. Surgida en el contexto de la celebración del primer centenario de las Invasiones Inglesas y de la Revolución de Mayo, declara constantemente su preocupación por contribuir a la formación de una cultura nacional e hispanoamericana. Siguiendo la propuesta de Adela Pinedo-Franco, aceptamos que la revista cultural es un exponente de procesos culturales complejos entre los que se incluye el de la recepción de la literatura extranjera. Entonces, el examen de los modos y formas de recepción y circulación de la literatura francesa en *Nosotros* permitiría fundamentar la importancia que se le atribuye como “meridiano” cultural en función del programa de la revista, en particular de su propósito de democratizar la cultura y de configurar una literatura nacional.

Palabras claves: revista cultural, *Nosotros*, literatura argentina, siglo XX, redes culturales.

Abstract

A milestone of the Argentine culture of the 20th century is the magazine *Nosotros*: Monthly magazine of letters, art, history, philosophy and social sciences (1907-1942). Created and directed by Alfredo Bianchi and Roberto

Giusti, it offers inestimable information to know the artistic and cultural life of these first decades in Argentina. Arisen in the context of the celebration of the first centenary of the English Invasions and May's Revolution, she declares constant her worry for contributing to the formation of a national and Spanish-American culture. Following the offers of Adela Pineda-Franco we accept that the cultural magazine is an exponent of cultural complex processes among which there is included the reception of foreign literatura. Then the examination of manners and forms of reception and traffic of the French literature on *Nosotros* would allow to base the importance that assumes her as cultural "meridian" depending on the magazine's program, especially of her intention of democratizing the culture and forming a national literature.

Keywords: Cultural magazine, *Nosotros*, Argentine literature, 20th century, cultural networks(nets).

Introducción

La revista *Nosotros*: Revista mensual de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales (1907-1942), hito de la cultura argentina del siglo XX, es creada y dirigida ininterrumpidamente por Alfredo Bianchi junto a su entrañable amigo Roberto Giusti, salvo en el período que abarca desde setiembre de 1920 hasta marzo de 1924, en que este se aparta para dedicarse a la política y es reemplazado por Julio Noé.

Surgida en el contexto de la celebración del primer centenario de las Invasiones Inglesas y de la Revolución de Mayo, la revista declara constantemente su preocupación por contribuir a la formación de una cultura nacional e hispanoamericana y por ello ofrece datos inestimables para conocer la vida artística y cultural de esas primeras décadas en Argentina.

Para este trabajo, aprovechamos los insumos teóricos de la Sociología de la Literatura, por medio de la teoría de campo de Pierre Bourdieu, la Institución de la Literatura de Jacques

Dubois (2005) y la conciliación lograda entre ambas en el método del análisis de redes aplicado a la revista cultural según las propuestas de Adela Pineda-Franco, Michel Lacroix, Gisele Sapiro y Daphne De Marneffe. Además, porque la valoración que realiza el receptor de una obra extranjera y el significado que le otorga durante su circulación dependen del campo cultural importador, para un análisis completo del fenómeno consideramos los aportes de la Estética de la Recepción, cuyo énfasis está en el tercer elemento de la comunicación: el destinatario.

Aceptando que la revista cultural es un exponente de procesos culturales complejos entre los que se incluye el de la recepción de la literatura extranjera, el examen de los modos y formas de recepción y circulación de la literatura francesa en *Nosotros* permitirá fundamentar la importancia que se le atribuye como “meridiano” cultural en función del programa de la revista, en particular de su propósito de democratizar la cultura y de configurar una literatura nacional.

***Nosotros* más allá de la revista cultural**

Para poder caracterizar adecuadamente la revista cultural, partimos de la propuesta de Daphne De Marneffe acerca de que la forma revista puede ser considerada un género en sí misma y que se la puede describir a través de estas categorías de análisis, entre otras tantas: fenómeno social, laboratorio, testigo. Estas categorías conjugan a su vez dos realidades, la humana y la textual, que, aunadas, producen el rasgo específico de este tipo de publicación: ser *un* “texto colectivo” interdisciplinario, inserto en el campo cultural (en su sentido más amplio). Dado que la revista cultural es un objeto muy maleable y de límites difusos, podríamos definirla como un espacio de expresión, de difusión, de contacto y de memoria, y que conforma una red intertextual e interpersonal. A través de

los artículos y de las manifestaciones mediáticas de la revista, se pueden rastrear los intercambios personales, intelectuales y culturales regidos por la “solidaridad literaria” que enriquece el diálogo y que la hace existir. Por eso, es un instrumento privilegiado para estudiar el proyecto cultural del grupo que le da vida.

En tanto lugar de sociabilidad y de expresión “par son apparition même, toute nouvelle revue est l’expression d’un manque qu’elle vise d’abord à combler” [101], como escribe Paul Aron, generalmente por una necesidad intelectual de los jóvenes (muchos de ellos estudiantes) de explicar su punto de vista, o buscar una tribuna, un trampolín para sus obras y para las de otros intelectuales que ellos quieren difundir. La revista es un órgano de difusión a corto plazo y (relativamente) barato, un guiño de política cultural y de intervención ideológica (porque abre un espacio que al mismo tiempo marca una postura). Con todo ello, es una “empresa educativa –política y pedagógica–” [Moraña 68] que aspira a alcanzar la modernización cultural con la premisa de “cultura para todos”

¹ pues el intelectual ya no se siente aislado en una torre de marfil. Es un organismo vivo, dinámico que comprime y dispersa a la vez; como dice Guillermo Sheridan, “es el territorio del hallazgo y el instrumento para dirimir los valores: es un instrumento que es al mismo tiempo un objeto”. Gracias al rol de intermediario de la revista y a su crédito simbólico, muchas veces los escritores noveles logran figurar en el campo literario y conseguir editor para sus obras, incluso en el extranjero. Por ende, la revista es un hito historiográfico al ser la intersección de las instancias de “«fabricación» de un autor” [De Marneffe: 300]; es decir, que reúne en su producción los roles de “autor”, “crítico”, “editor” y “público” y también, simultáneamente, otros roles: traductor, periodista e incluso el

¹ Liliana Weinberg entiende esta situación como un derivado del arielismo.

empleo estatal. Varios de sus lectores son también autores, sin que por eso puedan ser consideradas publicaciones endogámicas, pues es una de sus características ser un espacio ideal para hablar de libros, para leerse y escribirse y, por eso mismo, generan un público determinado y temas de discusión. Estos intelectuales fundan la publicación para hacer oír su voz y sus ideas, con una voluntad autonómica: la reivindicación de la especificidad del juicio crítico, la aspiración a vivir de la literatura y la vocación estética.

Adela Pineda-Franco explica que el número de revistas literarias fundadas en Hispanoamérica aumenta considerablemente a partir de 1880, dando como resultado una interdependencia en el circuito de las revistas que pugnan por el reconocimiento exterior, así como un creciente interés por la novedad del arte europeo. Muchas de esas revistas del ocaso del siglo XIX, tienen la característica –según Pineda-Franco– de ser “bifrontes”, es decir, están situadas entre tendencias viejas y emergentes. Inauguran un espacio distinto, nutrido por elementos extracontinentales y proyectan la conciencia de lo moderno en tanto “lo nuevo”. El modernismo ha sido, dentro de esta perspectiva, un intento por redefinir el lugar de los letrados y de la literatura misma en el momento en que la “república de las letras” empezaba a desmembrarse con la división de los saberes, propia de la modernidad. Por eso mismo, por su voluntad de insertarse en los hechos y dar visibilidad a los intelectuales y artistas del momento, es que las revistas tienen un significado antológico que es prudente estudiar y tener presente para la mejor comprensión de los procesos culturales que vive una nación.

Si bien nos ocupamos de textos del incipiente siglo XX, los hombres de *Nosotros* están muy influidos por el siglo XIX. Uno de los aspectos es el uso de la primera persona plural desde el mismo título de la revista, en la que se corrobora lo que plantea David Lagmanovich, en cuanto a que esa forma verbal es

característica del ensayismo continental del 1800: el hablante creado por el ensayista del periodo es uno más del pueblo americano, piensa y propone desde la perspectiva de la colectividad a la que pertenece, la cual constituye su tema principal. Se trata de un ensayo del *nosotros*, género dominante en la revista. Los autores firmantes de las colaboraciones se posicionan, entonces, como voceros americanos nacidos de la inmigración que reclaman para sí las mismas posibilidades y legitimidad que las de los de largo arraigo argentino. Entonces, los autores escriben para un “nosotros” variable en función del tema tratado.

Nosotros es una revista cultural de aparición mensual, pensada para ser encuadrada como libro, con un anclaje en su tiempo presente, pero que aspira a la perdurabilidad, con colaboradores de distintas generaciones literarias, posturas estéticas e ideológicas y, fundamentalmente, como voz de un nuevo colectivo social argentino: los inmigrantes e hijos de inmigrantes (en su mayoría italianos), muchos de ellos profesionales, vinculados gracias al ambiente universitario. A través del elocuente título de la publicación se evidencia la inquietud por participar y apropiarse de una realidad en construcción, la Nación Argentina.

Por eso, aunque declaran que escriben para todos, lo cierto es que no es una revista común, sino de una comunidad de intelectuales y hombres de letras, comprometidos con la cultura y la enseñanza y que ensayan en este laboratorio textual sus postulados, técnicas y temas. Por esta razón los autores se dirigen especialmente a un lector argentino contemporáneo, a los pares que testimonian y comparten sus preocupaciones e inquietudes sociales y culturales, y que sean capaces de realizar acciones concretas.

En esta publicación colectiva, como en las de su tipo, siempre hay una figura en torno a la cual se nuclean los artistas y

escritores y que resulta el centro de la revista, aunque no siempre sea el nombre más visible o destacado de la historia literaria nacional. La centralidad de ese “hombre de letras” se manifiesta en el análisis de la red cultural que nos permite medir su trascendencia en la conformación del canon literario. Así, se ve la “figura”, el “caudillo” que sintetiza en su persona todo un proyecto cultural al punto de que cuando él desaparece, la revista también lo hace. El alma de *Nosotros* es Alfredo Bianchi; él es el motor que moviliza el círculo social y la publicación hasta que, cuando él muere, Giusti decide cerrar *Nosotros*.

Nosotros tiene ideas claras sobre su identidad y su función, las cuales son respetadas coherentemente durante sus casi treinta y cinco años de vida; por ejemplo, estar sumamente atenta al movimiento artístico internacional y buscar nuevos valores literarios. Los directores anuncian en la “Presentación” de 1907 que publican lo viejo y lo nuevo como contribución al desarrollo de las actividades del espíritu. En cuanto a las múltiples valoraciones sobre la presencia gala, los directores, por ejemplo, la califican “ninguna cosa más provechosa para nuestras letras que esa influencia francesa” [Giusti 1908a] y “nuestro meridiano intelectual ha sido, es... y será París” [Bianchi]. En ese contexto, Paul Groussac, juez y maestro de esta generación y director de la Biblioteca Nacional, incluso publica en Buenos Aires libros en francés (*Amparo*, 1909; *Les îles Malouines*, 1910).

A sus páginas se llega por la gravitación de un prestigio ya acreditado, o por la posibilidad de un mérito a acreditar, dando la correspondiente prueba de idoneidad [Lafleur, Provenzano y Alonso: 64]. La dirección declara su voluntad inclusiva desde el origen, publicará todo lo “bien pensado y galanamente escrito”, inédito y con elevada seriedad, cultura e independencia, competencia y sinceridad. Así se abren las puertas a los intelectuales más reconocidos de este período (Rubén Darío,

Paul Groussac, Rafael Obligado) que participan en la publicación junto a los nuevos conocidos (Enrique Banchs, Florencio Sánchez, José Ingenieros) y los que van surgiendo (Jorge Luis Borges). Los colaboradores, sobre todo lo más experimentados, se consideran pertenecientes a una clase privilegiada porque tienen acceso a los acontecimientos sociales e históricos, especialmente europeos; circunstancia que los hace sentir poseedores de un saber habilitante para legitimar o defenestrar a uno u otro autor.

En época del Centenario, la cultura es el punto de inflexión para entender el país, el elemento que permitía tomar conciencia de quiénes o qué éramos. Por eso, la revista plantea como objetivo, con distintos matices, la definición y modernización nacional, fundada en el “antiyanquismo” y la unión e identidad hispanoamericana con acento en el presente. Asimismo, critica el materialismo y anhela una sociedad más educada en valores y más espiritual, que comprenda el arte de lo bello, en lengua nacional.

En este sentido, es notable la conciencia solidaria de las revistas culturales entre sí, que les hace dedicar un espacio puntualmente a la circulación de las revistas nacionales e internacionales, indicio de que a través de esa difusión se facilita la existencia y el diálogo entre ellas. Así, *Nosotros* publica los intercambios con las revistas y pares en Francia (*Revue Sud-américaine*, *Revue de Deux Mondes*, *Mercure de France*, *Revista de América*) sobre textos, autores y temas y hasta ofrece en su sede la posibilidad de suscribirse a determinadas revistas francesas (*Revue de l'Amérique*). Cada vez se percibe más que la crítica literaria aumenta la cantidad de páginas que ocupa y se advierte su aspiración a ser especializada. Según Tomás Eloy Martínez, esto podría deberse a que la idea de poder en la literatura argentina es “buscar el centro, situarse junto al centro aunque uno camine por el costado [...]”; el centro de la literatura no está en quienes la

hacen o la leen sino en los que vicariamente escriben sobre ella”.

Buscar el centro tiene que ver también con la conciencia que tienen las revistas latinoamericanas de su estado periférico, como dice Beatriz Sarlo. Por eso, *Nosotros* refleja la circulación de la literatura extranjera no solo de las obras canónicas sino de las novedades, de forma más explícita a través de noticias, críticas literarias, traducciones y versiones. Entre las literaturas foráneas destaca la francesa y el posicionamiento que provocan respecto de ella en una especie de tándem a conveniencia: nosotros/ellos. Esto se produce, sobre todo, por la influencia en el territorio argentino de Paul Groussac y Rubén Darío, como íconos de la francofilia y el pensar francés.

Francia está en *Nosotros*

Desde el comienzo, la revista incluye figuras locales y francesas que encarnan “La institución de la Literatura”, esto es, sus instancias tradicionales como la “crítica” que aporta el reconocimiento, la “academia” que compromete la consagración y la “escuela” que “integra definitivamente a la institución y garantiza la conservación” [Dubois: 129-130]. *En ese marco*, sus publicaciones “institucionalizan” un autor o una temática proponiendo bio-bibliografías, testimonios de contemporáneos, ilustraciones, etc. Hasta el punto que esta revista se convierte en parte en una institución² porque tiene como objetivos otorgar el reconocimiento, consagrar, integrar y conservar los textos y autores que aportan a la cultura, tanto por sus actividades (organizadora de concursos, premios, reuniones, conferencias), como por sus hombres que en su mayoría son docentes. Además, se organiza como cooperativa

² Sin embargo, durante su presente, es más bien lo que Sapiro denomina como una revista semi-institucionalizada porque no se consideran a sí mismos como una institución ni su órgano de difusión; tampoco tienen un gobierno/dirección verticalista.

editorial con sus propias ediciones e iniciativas complementarias y exclusivas, como ser la traducción del francés al castellano de la tragedia en verso “Las Erinnias, de Leconte de Lisle” por Enrique Banchs (1909), “La matanza de los inocentes”, de Maurice Maeterlinck (1912) y de “Crepuscule d'automne, de Paul Groussac” por Emilio Berisso (1917). En ese movimiento internacional, el argentino al traducir al castellano provoca una nueva valorización, pues coincidimos con Pascale Casanova cuando afirma que la traducción favorece la anexión de la obra reconocida al capital de quien la reconoce.

Nosotros insiste en su voluntad de publicar páginas inéditas, lo cual cobra especial importancia al encontrar textos traducidos del francés. Es elocuente este gesto para reconocer la innovación o el grado de adaptación al español desde Argentina de los textos poéticos franceses consagrados en el proceso de autonomización y legitimación de la literatura nacional. Observamos que estos intelectuales aceptan el desafío que implican las traducciones poéticas y logran versiones fieles y bellas. Paul Ricoeur las considera las más difíciles porque son las que demandan más voluntad y trabajo para comprender al otro e implican un “proyecto ético” [12]; pues, la poesía ofrece la gran dificultad de la unión inseparable del sentido y la sonoridad.

Además de la traducción, el reconocimiento crítico de los literatos es otro gran intermediario de la literarización de las lenguas porque los intelectuales son los más firmemente convencidos de la universalidad de las categorías estéticas a través de las cuales evalúan las obras. La circulación de las novedades se realiza progresivamente y con “pedagogía” conciliadora, esto es, a partir de lo viejo-conocido se explica lo nuevo-desconocido; así se compara constantemente la cultura francesa con las novedades argentinas. Los artículos, por su impronta de periodismo cultural, tienen un yo explícito que con voluntad suasoria anuncia objetividad y rigor en el análisis,

expone pruebas (reseñas, biografías, poemas) con referencias algunas veces poco comprensibles para un lector ajeno a esa situación. Algunas menciones y citas en francés y hasta palabras en francés o castellano obligan a reponer la información y el significado a través del contexto de la revista o de un contenido universal.

En este sentido, es importante poner de relieve algunos datos contextuales que permiten enmarcar el rol que juega lo francés en el período que estudiamos. En pocas palabras, entre las naciones de origen de la inmigración europea del siglo XIX, Francia ocupa el primer lugar como modelo cultural e intelectual de las clases dirigentes rioplatenses y el segundo, después de Gran Bretaña, respecto a inversiones de capital [Oteiza: 11].

El censo argentino de 1914 muestra que aproximadamente el 30% de la población era extranjera (2.357.952) sobre un total poblacional de 7.905.502 habitantes. El aporte mayoritario es claramente europeo siendo, hasta ese momento, las tres colectividades más numerosas la italiana (2.217.760 personas), la española (1.420.399) y la francesa (211.608). La Argentina ha sido uno de los países que ha recibido mayor cantidad de franceses, de los cuales el 88% de los residentes en la ciudad de Buenos Aires era alfabetizado. Esta inmigración se ve incrementada por la llegada de francófonos belgas y suizos, lo que motiva que Oddone los considere una colectividad de elite frente a los otros grupos inmigratorios de masa. Así es que una ciudad como Buenos Aires contaba con imprentas instaladas por estos inmigrantes (A. J. Bernheim, Pablo E. Coni), librerías (Claudio M. Joly, Félix Lajouane, José Escary y Augusto Espiasse, Abel Ledoux, Lucien e hijos, Bernardo Loubière), diarios escritos en francés³ y una vasta colonia de lectores. Henri Papillaud

³ A fines del siglo XIX eran cuatro: *Le Courier de la Plata* (1865-1946), *Le Petit Journal* (1890-s/f), *Le Courier Français* (1894-1895), *La Lanterne* (s/f). Según el mismo censo de 1914, entre las publicaciones periódicas existentes por entonces en la Argentina había 5 en inglés, igual

sostiene a su vez que Argentina es el país que tiene más publicaciones periódicas en francés aun cuando durante un largo período inicial estas hayan tenido un carácter efímero. Desde 1818 hasta 1946 aparecen unas 74 publicaciones francesas⁴ (46 periódicos franceses, de ellos unos 10 fueron de aparición diaria, a los que se le suman 28 revistas).

En ese ambiente cultural se producía una diglosia enmarcada en que –como explica José Ismael Gutiérrez–:

el conocimiento del francés suponía norma obligatoria (de hecho, era la lengua de cultura por excelencia, indispensable en la formación de toda persona mínimamente culta), los autores hispanos habrían de beber directamente de las ediciones galas, que devoraban con placentera fruición. El dominio que poseían del francés les garantizaba una aceptable lectura [78].

El panorama de la literatura francesa y la situación de los jóvenes que muestra Carlos Ibarguren en “La literatura en vísperas de la guerra” permite medir el grado de influencia y la originalidad que las obras y las ideas nuevas producen en Argentina. Si se acepta la afirmación de Pascale Casanova sobre que los escritores de las periferias son más lúcidos que los autores centrales en cuanto a la naturaleza y la forma de las relaciones de fuerza literarias, lo que les otorga originalidad en la evaluación de las producciones del “centro” [65], se podrá notar cuán abiertos son los argentinos a las invenciones estéticas de la literatura internacional. En *Nosotros*, no sólo importa la novedad, sino lo clásico consagrado e incluso se reclama que algunos textos no han recibido la merecida

cantidad en alemán, 4 en italiano, 3 en árabe, 2 en francés, 1 en dinamarqués, además de 7 publicaciones escritas en más de un idioma.

⁴ En ese contexto el mismo Groussac, tan relevante para el campo cultural de esa época y, por ende, para *Nosotros* había fundado y dirigido durante toda su existencia el periódico *Le Courrier Français*.

atención en Francia. Es una realidad indiscutible que lo francés siempre forma parte de las menciones y colaboraciones estéticas, políticas, temáticas.

La tendencia de *Nosotros* es cosmopolita, se defiende el universalismo artístico y temporal. Son conscientes de que el meridiano en ese momento es París; por eso, exigen mayor visibilidad y participación de este rincón de la América Hispana para difuminar democráticamente el concepto un poco autoritario de meridiano y convertirse en polo cultural.

Hacedores de revistas y constructores de una modernización marcada por la internacionalización, informan sobre las obras recientemente publicadas, dan a conocer textos inéditos y traducen para su público. Como un aspecto más de la sociabilidad literaria y humana que llevan adelante, difunden las novedades extranjeras especialmente en las secciones: “Notas y comentarios”, Bibliografía”, “Revista de revistas” y “Revistas recibidas”.

A lo largo de sus escritos, *Nosotros* insiste en su propósito inclusivo: una literatura no es menos que otra como para ser ignorada; al contrario, todas son bienvenidas. Roberto Giusti, oponiéndose a la exclusividad de la literatura francesa, incluso asegura que el garante de la integración del pueblo argentino es la primacía del espíritu español con una adecuada influencia de lo galo y de la literatura italiana.

En los primeros años, algunos consideran que el cosmopolitismo es el enemigo de lo nacional⁵, pero conforme avanza el tiempo se atenúan las culpas y acusaciones y la revista explicita los reparos hacia quienes no han adaptado su discurso, y no aceptan “lo cosmopolita” como un valor

⁵ Giusti le reclama a Rojas: “eso de *miserias espirituales* sólo puede referirse aquí á nuestra condición de pueblo cosmopolita. ¿Lo ocultaremos, pues, avergonzados?” [1910: 147]; “Se quería decir con ella que los elementos de corrupción y desorden son aquí todos extranjeros. Este es el mal que todavía nos aqueja” [153].

inherente a la nueva nacionalidad argentina, por ejemplo, Martiniano Leguizamón.

Giusti es uno de los que modaliza su postura. En 1908, hablando de *Cepa criolla* de Leguizamón dice:

Falta un ideal colectivo, falta el sentimiento de la Tradición, faltan aspiraciones para el futuro. Vagamente pensamos que la patria irá haciéndose siempre más rica, y nada más. [...] Extranjerizarnos hasta la saturación; irnos a París (París es Europa) apenas podemos; ubicarnos lo mejor posible en el presupuesto; reírnos de la política como de cosa que hay que tomar en broma para no hacerse mala sangre, es todo aquello de que somos capaces. Conservar una característica nacional mantener una tradición, cultivar una interesante peculiaridad de nuestras costumbres, ni por sueño! Todo eso el cosmopolitismo lo ha borrado [b: 308].

Dos años más tarde discute con Rojas este tema. El enviado por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar los planes de estudio europeos ha planteado en pocas palabras, en su libro *La restauración nacionalista*: “¿Cómo restaurar nuestra nacionalidad? Atacando el cosmopolitismo y defendiendo la tradición argentina”, a lo que Giusti responde en “*La restauración nacionalista*, por Ricardo Rojas” que la tradición argentina tiene el futuro por delante porque el pueblo no se identifica con el “Inca Hueracoche ó á los grandes caciques de esta tierra, con quienes ninguna tradición nos ata! [...] Allá [Europa] hay continuidad de la tradición y aquí no” [1910: 150]. Por eso afirma: “Nuestra historia está todavía por hacerse casi por entera [...], se hará sobre la enorme masa de extranjeros que plasmará aquí la nueva nacionalidad” [151], aquella que él denomina: “La nacionalidad argentino-cosmopolita de 1910”.

Gracias a las redes internacionales y a la calidad de los intelectuales argentinos se reciben algunas señales desde

Francia. La nota de 1912, “Francia y América. Una encuesta interesante”, destaca el interés francés por América a través de la encuesta que hizo la revista *Les Rubriques Nouvelles* en París, sobre cómo es considerada la influencia francesa por los escritores americanos contemporáneos. *Nosotros* comenta que sus colaboradores galos, Philéas Lebesgue y Manoel Gahisto, traducirán las respuestas de los numerosos intelectuales argentinos que han sido particularmente consultados.

Los mismos franceses, quizás para medir su poder cultural, indagan a los hispanoamericanos sobre su posibilidad de autonomía literaria del meridiano parisino en español, preguntan si son capaces de conservar el genio y resultar al mismo tiempo original para el público europeo y si pueden hacer circular “ideas esenciales” en castellano. Si bien no hemos encontrado un artículo con las anticipadas respuestas, hemos entendido que la revista responde esos planteos en el ejercicio de su quehacer cultural.

De allí que nos interese explicitar cuáles eran los medios de manifestación de la influencia francesa en esta publicación. Siguiendo la propuesta de Adela Pineda Franco, la presencia de la cultura francesa se puede analizar por medio de cuatro amplios ejes: las publicaciones, las reuniones, las personas y los lugares. A través de ellos, las redes interpersonales y textuales son variables que ayudan a medir el grado de influencia de una cultura y a saber si esta alcanza a conformar, por ejemplo, el proyecto cultural, estético, político de una revista, de una generación.

Las redes de personas y personajes

El motor de la revista es, en la teoría y en la práctica, la relación entre las personas que la publican. *Nosotros* es un grupo amplio de universitarios y profesionales que extienden sus contactos hasta fronteras muy lejanas. En esa proyección

internacional, los autores y personajes de la literatura francesa resultan, si no el destino, al menos un paso casi ineludible (por ejemplo, hacia el Orientalismo). Por eso, es importante ver a quiénes se nombra y qué representan porque visibilizan una “postura” autorial y editorial. En sintonía con la dinámica de redes, desde el título de la revista hay un nosotros de círculos concéntricos.

Denominamos al más amplio el “nosotros *transoceánico y francófilo*”, que implica una fuerte sociabilidad literaria con los intelectuales que escriben en francés y comparten el territorio de la “buena” cultura, al punto que están incluidos en el grupo frente a “otros” franceses que no pertenecen a él. Las comillas hacen referencia a la identificación que se da en sus textos de la cultura como lo que hace bien al alma, desde lo moral.

En el “nosotros francófilo” hay una conciencia de pertenencia al mismo grupo, a un nosotros que coparticipa del mismo capital cultural y simbólico y, por eso, no necesita intermediarios (por ejemplo: traducciones o aclaraciones en citas y alusiones). Es la solidaridad literaria y empatía de los escritores que escriben en francés desde Europa para visibilizar y difundir la literatura de Argentina. Manoel Gahisto, Francis de Miomandre, Emile Duprat son tres de los intelectuales cuyo compromiso activo los hace ser parte de esta culta sociedad sin fronteras geográficas ni idiomáticas y por ello escriben desde Francia expresamente para *Nosotros*.

Los “otros” franceses que si bien forman parte de la “cultura” no son parte del grupo de la revista pueden ser ubicados a su vez a distinto grado de proximidad según las calificaciones e identificaciones con las que se los nombra (poeta, patriota, héroe/antihéroe, modelo/antimodelo) y que nos habla de las valoraciones y críticas a un estilo, una ideología, etc.

Como valores positivos destacan, entre otros, los políticos (Jean Jaurès, Georges Clemenceau), personajes literarios

(D'Artagnan), literatos: “el Maestro” (Anatole France), el profeta (Víctor Hugo), el poeta (Verlaine), el héroe (Peguy).

Este último es un caso ejemplar. Charles Peguy fue el primer escritor-soldado caído en la Primera Guerra Mundial. *Nosotros* se hace eco de inmediato de la noticia y Juan Más y Pí escribe “Charles Peguy”. Años más tarde, en 1919, Carlos Iburguren explica en “La literatura en vísperas de la guerra” cómo percibían a Péguy, a Rolland⁶ y en general a la literatura francesa y sus circunstancias en ese aciago momento histórico. A estos autores se los considera “los directores espirituales de la nueva generación francesa” [382], mística y guerrera. Al primero, se lo toma como modelo heroico de escritor comprometido con el destino de su pueblo porque ha ido a la batalla y ha dado su vida por sus convicciones. Ricardo Rojas expresa, en la demostración que le hace *Nosotros* a su regreso de Europa (agosto de 1908), la misma idea que se dirá después sobre el ejemplo dado por Peguy: “Glorifiquemos [...] la labor cotidiana aplicada al anhelo de la perfección espiritual. Proclamemos el desinterés de la sabiduría; mostremos á los hombres la belleza mística y militar que hay en ciertos renunciamientos. Tengamos todos algo de monjes en nuestra condición de soldados” [*Nosotros* 1908: 125].

Frente a la admiración de esos valores se habla de lo negativo, se generaliza con menciones a los literatos *ratés* y enfermos (especialmente neuróticos), decadentes, delirantes, pesimistas, rancios, a los intelectuales chauvinistas (“un parisianismo pedante, [...] imposible” [Contreras 233]).

En otro nivel de inclusión hay un “*nosotros* regional”, portavoz situado en la América hispana frente a los “otros”, franceses en

⁶ Otro caso es Romain Rolland. Los articulistas están pendientes de sus textos y su reconocimiento y le dedican más de quince notas. Lo caracterizan como idealista y lírico, pero no místico pues no busca a Dios, piensa que lo lleva adentro. Predicó que la abnegación y el sacrificio son la mayor riqueza para la vida moral y que la acción y la energía son formas de amar y llenar la existencia.

Europa. Un párrafo especial son los francófonos afincados en Buenos Aires, Paul Groussac y el suizo Charles de Soussens, personajes claves de la cultura porteña de la época, con referencia inevitable a su vida y formación francófona, situados en puntos aparentemente extremos de los criterios de autoridad y poder en el campo cultural. El primero, como autoridad intelectual (integró el Consejo Académico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, fundó y dirigió *La Biblioteca* y en ese periodo es el Director de la Biblioteca Nacional), maestro y juez riguroso de esta generación y el segundo, poeta bohemio y querido compañero. Ambos tienen un juego estratégico de situarse entre nosotros/otros, como nosotros argentinos/nosotros franco-parlantes, hombres de letras infaltables que despiertan fuertes sentimientos. A través de ellos vemos cómo la revista se muestra abierta a distintos *ethos* autoriales con el fin de lograr el equilibrio y la conciliación en la profesionalización del escritor. En las notas observan y reclaman la rigurosidad y seriedad profesional a la vez que la originalidad de la creación espontánea, especialmente en los textos de crítica, exigiendo las alas de la creación poética.

Del universo de los artículos de la revista, hemos relevado que la presencia de Groussac es tan importante como la del que resulta en esta publicación el máximo exponente de la literatura francesa, Víctor Hugo, seguido por Verlaine, France y Darío. Constatamos aquella frase de *La Revue* que en 1909 lo consideraba “uno de los principales representantes de la literatura francesa en la Argentina”⁷. Esto se percibe no solo por su presencia explícita (los artículos de su propia autoría y

⁷ Con motivo de la publicación que hizo la *Revue* de su *nouvelle Amparo* (1909). [“Paul Groussac, *Amparo*”. *La Revue* (Ancienne “*Revue des Revues*”), LXXXI, 322-338, 459-482, Paris. Cit. por Canter: 274].

los que lo tratan y mencionan), sino por sus enseñanzas (aprendidas por estos jóvenes aunque no siempre confesadas⁸).

Con motivo del fallecimiento de Rubén Darío el 6 de febrero de 1916, la revista *Nosotros* le dedica un homenaje. Ese mismo mes, sale a la luz el número 82, en el que participan los intelectuales más reconocidos del momento. La dirección ha convocado también a Paul Groussac, “el intelectual del ochenta por excelencia”, como dice Ricardo Piglia [112]. La respuesta que se recibe es que reproduzcan sus artículos y que los acompañen con la réplica porque, al publicar íntegramente los tres textos, *Nosotros* contribuye a la historia de las letras hispanoamericanas. Así, respetando la recomendación y voluntad del maestro, se lee este significativo episodio dialógico de nuestra evolución literaria⁹, bajo el título “Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío”¹⁰.

Las noticias sobre reuniones

Un aspecto relevante en *Nosotros* es la vida social activa que llevan. Permanentemente organizan reuniones de distinto tipo: conferencias, exposiciones, conciertos y comidas (café, “almorzáculos” y banquetes). Con la intención de demostrar admiración también se convoca a “homenajes” y “demostraciones” que suelen tener una mesa servida, pero esta no es el motivo, o la excusa principal, como en los “almorzáculos”.

⁸ Un ejemplo es cuando Roberto Giusti, director de *Nosotros*, hace la crítica literaria de los poemas lugonianos aplicando las mismas categorías de análisis que Groussac ha aplicado con Rubén Darío.

⁹ Analicé los escritos de Groussac en Burlot 2009 y 2010.

¹⁰ En el “Boletín bibliográfico” de *La Biblioteca* aparecieron *Los raros* (noviembre de 1896) y *Prosas Profanas* (enero de 1897). La réplica al primer artículo, la única que el poeta escribe, “Los colores del estandarte” es publicada en el diario *La Nación*, el 29 de noviembre de 1896.

La convocatoria es amplia y la respuesta es la gran participación, sobre todo cuando se invita a escuchar y homenajear a los visitantes extranjeros. En el marco del Centenario, arriban los consagrados Anatole France¹¹, George Clemenceau y Jean Jaurés.

Entre los conciertos, destacamos los de música de cámara porque manifiestan el interés de cooperación artística. No faltan a la cita las canciones de compositores o poetas de habla francesa. Marcela Gonzalez ve en esto la realización de uno de los anhelos de los románticos rioplatenses del siglo XIX: amalgamar la música con una rica aportación poética, gracias al auge del modernismo hispanoamericano. La clase alta y culta de Buenos Aires se lucía ejecutando y escuchando a los compositores (Debussy, D'Indy, Ropartz, Huret, Fauré) y poetas franceses contemporáneos musicalizados: Paul Bourget, Maurice Maeterlinck, Paul Verlaine o Alfred Musset.

Los lugares de la red

Hay lugares que con su sola mención o referencia permiten un anclaje de contenidos simbólicos, emocionales y de poder. Hablar de un país como Francia, una ciudad como París y de una universidad como La Sorbona se convierten en recursos infaltables en las citas de autoridad, exposición de antecedentes o ejemplificación. Con los dos primeros se da algunas veces una ambivalencia de signos, puede ser positivo o negativo. Funciona como ciudad ideal, pero también como el refugio de lo burgués, de los *ratés*, lo enfermo.

Lugares geográficos, sociales o de edición tienen su cara real y su faceta figurada. Muchas veces se los usa como metáfora para significar un microcosmos, el centro del universo, un

¹¹ Es el más célebre y recordado, está muy presente especialmente por el tema de lo nacional y el nacionalismo.

objeto poético, un refugio de artistas (en oposición al modelo “yanqui”), la proyección del país ideal anhelado, la posibilidad de reunión con el “Arte”. De esta manera, París es la meca de los intelectuales y artistas, es “la gran capital” donde se puede vivir con “honestidad” y “purificarse”, como dice Sawa [cit. en Tena: 24]. Es refugio y escape de la vida insostenible que se padece en otras capitales europeas, como Madrid.

París incluye sitios con un alto contenido simbólico que son mencionados permanentemente. En el ámbito público, por un lado, el río Sena y sus orillas, los Campos Elíseos y sus palacios, los jardines de Luxemburgo; por otro, íconos de la bohemia y del arte son el barrio latino y la colina de Montmatre, las tabernas d’Harcourt y del Pantheon.

En lo privado, las redacciones de los diarios y revistas y las casas de los escritores (de Víctor Hugo) son otro circuito para vivir la sociabilidad.

Conclusiones

A lo largo de su trayectoria, la revista *Nosotros* muestra su interés por la cultura universal y su apertura, lo que es reflejo del elemento intelectual que la conforma. Estos articulistas “de la periferia” occidental no solo están informados de lo que sucede en el mundo, sino que se preocupan por insertarse dentro del campo cultural que en ese momento dirige la vieja Europa y, según ellos mismos explicitan, Francia. Así, la revista es fiel a su programa de no dejar pasar ningún hecho literario o histórico que sea relevante para la sociedad y de preocuparse por la elevación del espíritu de un nosotros compartido con la cultura francófila que desencadene acciones concretas.

Cada redactor insiste en la necesidad de actuar a través de la información, la reflexión y la generación de ideas para preservar o modificar las tendencias galas que enaltecen (el

romanticismo de Hugo) o degradan al espíritu humano y a la literatura (el decadentismo). Así, la revista se ofrece y consolida con cada nueva aparición como una libre tribuna de “cordura y buen gusto” [*Nosotros* 1917: 571] que difunde y se posiciona frente a la literatura francesa por medio de la sociabilidad literaria y las publicaciones, para que se cree y canonicen una literatura propiamente argentina, con voz y temas nuevos*.

Bibliografía

- ARON, PAUL. 1994. “Les revues politico-culturelles, lieux de contact dans la société belge francophone du XXe siècle”. Kurgan-van Hentenryk, Ginette, dir. *Laboratoires et réseaux de diffusion des idées en Belgique (XIXe–XXe siècles)*. Bruxelles: Éditions de l’ULB, 95–108.
- BIANCHI, ALFREDO ANTONIO. “Sobre la influencia italiana en nuestra cultura; Encuesta sobre el «meridiano»”. *Nosotros*, LVIII, 225-226, Buenos Aires, feb.-mar.: 193-4.
- BURLLOT, MARÍA LORENA. 2009. “La polémica Groussac-Darío: Ensayos de literatura hispanoamericana y el ‘pensar francés’”. *Cuadernos del CILHA*, 11, Anejo. CD-ROM.
- . 2010. “‘Los colores del estandarte’: Ensayo de literatura hispanoamericana y el ‘galicismo mental’”. *La travesía de la libertad ante el Bicentenario*. Adriana Arpini, et al. CD-ROM. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- CANTER, JUAN. 1930. *Contribución a la bibliografía de Paul Groussac*. Buenos Aires: El Ateneo.
- CASANOVA, PASCALE. 2001. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- CONTRERAS, FRANCISCO. 1911. “Letras americanas. Un artículo del *Mercure*”. *Nosotros*, 5, 27, Buenos Aires, abr.: 233-5.

* Inicio de evaluación: 01 set. 2016. Fecha de aceptación: 29 set. 2016.

- DE MARNEFFE, DAPHNÉ. 2007. "Entre modernisme et avant-garde: Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919–1922)". Université de Liège, Tesis doctoral.
En línea: <<http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-09292007-212823/>>.
- DIRECCIÓN, LA. 1907. "Presentación". *Nosotros*, I, 1, Buenos Aires, ago: 5-6.
- DUBOIS, JACQUES. 2005 [1978]. *L'Institution de la littérature*. Bruxelles: Éditions Labor.
- GIUSTI, ROBERTO FERNANDO. 1908 a. "El alma española, por Ricardo Rojas". *Nosotros*, II, 9, Buenos Aires, abr.: 219-25.
- . 1908 b. "De cepa criolla, por Martiniano Leguizamón". *Nosotros*, III, 16 y 17, Buenos Aires, nov.-dic.: 308.
- . 1910. "La restauración nacionalista, por Ricardo Rojas". *Nosotros*, V, 26, Buenos Aires, feb.: 139-54.
- GONZÁLEZ, MARCELA. 2011. "La canción de cámara argentina en torno al primer centenario de la independencia rioplatense, 1910-1920: identidades superpuestas". *Musiker: Cuadernos de Música*, 18, Donostia, 521-47.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ ISMAEL. 1992. "Traducción y renovación literaria en el modernismo hispanoamericano". *Livivs*, 1, León, 69-83.
- IBARGUREN, CARLOS. 1919. "La literatura en vísperas de la guerra". *Nosotros*, XXXII, 123, Buenos Aires, ago. : 369-90.
- LACROIX, MICHEL. 2003. "Littérature, analyse de réseaux et centralité: esquisse d'une théorisation du lien social concret en littérature". *Recherches sociographiques*, 44, 3, Laval, set.-dic, 2003: 475-97.
- LAFLEUR, HÉCTOR RENÉ; PROVENZANO, SERGIO D.; ALONSO, FERNANDO P. 1968. *Las revistas literarias argentinas 1893 – 1967*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- LAGMANOVICH, DAVID. 1982. "Paul Groussac, ensayista del 80". *Revista Interamericana de Bibliografía-Inter-American Review of Bibliography*, XXXII, 2, Washington, D. C: Organización de los Estados Americanos, abr.: 28-46.
- MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY. 1996. "Una mirada sobre la literatura argentina. El canon argentino". *La Nación*, Buenos Aires, 10 nov.
En línea: <<http://www.lanacion.com.ar/214137-el-canon-argentino>>.

- MÁS Y PÍ, JUAN. 1914. "Charles Peguy". *Nosotros*, XVI, 66, Buenos Aires, oct.: 65-72.
- MORAÑA, MABEL. 2003. "Revistas culturales y mediación letrada en América Latina". *Outra travessia, Revista de Posgraduado en Literatura*, 40, 1, Santa Catarina, 2do semestre: 67-74.
- NOSOTROS. 1908. "La demostración a Ricardo Rojas; Discurso de Ricardo Rojas". *Nosotros*, III, 13-14, Buenos Aires, ago.-set.: 124-7.
- . 1912, "Francia y América. Una encuesta interesante". *Nosotros*, VII, 38, Buenos Aires, mar.: 237-8.
- . 1916. "Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío". *Nosotros*, XXI, 82, Buenos Aires, feb.: 150-67.
- . 1917. "Nuestro décimo aniversario". *Nosotros*, XXVII, 104, Buenos Aires, dic.: 571-2.
- ODDONE, JUAN ANTONIO. 1966. *La emigración europea al Río de la Plata*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 48-62.
- OTEIZA, VIVIANE INÉS. 2006. "Courrier de la Plata, diario de la colectividad francesa rioplatense". *Temas de Historia Argentina y Americana*, 8, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Historia Argentina y Americana, ene.-jun.: 95-141.
- PAPILLAUD, HENRI. 1947. *Le journalisme français á Buenos Aires, de 1818 jusqu'à nos jours*. Buenos Aires: Ed. Luis Lasserre.
- PIGLIA, RICARDO. 1992. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana.
- PINEDA FRANCO, ADELA. 1993. "De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*". Javier Perez-Siller; Chantai Cramaussel, dirs. *México-Francia: Memoria de una sensibilidad común; siglos XIX-XX*. México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroameri-canos. II, 403-23.
- RICOEUR, PAUL. 2005. *Sobre la traducción*. Trad. Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós.
- SALVADOR, NÉLIDA; ARDISSONE, ELENA. 1972. *Bibliografía de la revista Nosotros (1907-1943)*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- SAPIRO, GISELLE. 2006. "Réseaux, institutions et champ". De Marneffe, Daphné et Denis, Benoît, éds. *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: LE CRI/CIEL-ULB-Ug, 2006. 44-59.

- SARLO, BEATRIZ. 1992. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América-Cahiers du CRICCAL: Le discours culturel Dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, 9-10, París, jul.: 9-16.
- SHERIDAN, GUILLERMO. 2001. "Las revistas, esas nebulosas". *Moreferarum*, 7, feb. En línea: <<http://moreferarum.perucultural.org.pe/textos/2/guillermosheridan.doc>>.
- TENA, ALBERTO. 1913. "Sawa. Iluminaciones en la sombra". *Nosotros*, XII, 54, Buenos Aires, oct.: 23-7.
- WEINBERG, LILIANA. 2008. "La revista *Cuadernos Americanos*", ene. En línea: <<http://ignorantisimo.free.fr/CELA/audio/.../.mp3>>.

EL HUMOR Y EL DERECHO DE OTRAS BESTIAS: LA REVISTA 4 PATAS (1960)

Humour and other Beasts'Rights: 4 Patas Magazine (1960)

Laura CILENTO

U. Pedagógica / U. Nacional de San Martín
cerdoypimienta@gmail.com

Resumen

Este artículo indaga la estética y los contenidos de la revista *4 Patas*, una experiencia de cuatro números dirigida por el escritor y periodista Carlos del Peral en 1960. El análisis se centra en la renovación del humor a través de sus efectos sobre la organización formal e ideológica del contrato propuesto por la revista en su conjunto.

Palabras claves: *Magazine*, humor, opinión, vanguardia.

Abstract

This article explores the aesthetic and contents of *4 Patas* magazine, a four-issues experience directed by writer and journalist Carlos del Peral in 1960. The analysis focuses on the renewal of humour through special effects on ideological and formal organization of the whole magazine contract.

Keywords: Magazine, humour, opinión, vanguard.

Introducción

“La risa es una actitud estética hacia la realidad”

Mijail Bajtin

Problemas de la poética de Dostoievski

Las veintinueve bombas que una sección del Ejército descargó sobre la Plaza de Mayo el 16 de junio de 1955, claro preámbulo del derrocamiento de Juan Domingo Perón poco después, hizo resonar con un estruendo más sensible a las miradas locales la bomba con la que, desde Hiroshima y Nagasaki diez años antes, se inauguraban el nuevo mapa político mundial y las grandes crisis de la modernidad y del Modernismo. La bomba fue un ícono que recorrió los medios masivos antes que un hito reflexivo de la periodización posmoderna, y las publicaciones humorísticas procesaron inmediatamente la incorporación de ese evento de sentido global a la agenda temática, incluso la del humor costumbrista.

César Bruto (heterónimo de Carlos Warnes) se imaginaba “Duenio de una contra bonbatómica” (en *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy*, 1947), que neutralizara la que, originalmente, constituía una clara amenaza mundial. Para eso, se dedicó a informarse, según los recursos enciclopédicos del hombre popular, esto es: el periódico, de qué se trataba: “Si alguno de ustedes sabe leer habrá mirado arriba de los diario la cosa esa del invento fenómeno de la bombatómicA [sic]” [55]. El peligro está rebajado, en la mirada de Bruto, a un expediente de practicidad: saber cómo es una bomba, quiénes la tienen y la usan, y en qué afecta la vida cotidiana: los átomos son

... unas cositas chiquitas, que tienen adentro una montonera deleptricidá, y que cuando agarran y seseparan dentre élios ronpen todo lo quencuentran adelante, atrás, al nortE y al suR, según cómo se estea parado y a meno que con la cáida de la bonba no se

haigan canbeado vendría la fin del mundo y habría que enpesar de nuevo la edificación de los edificios, las cancha de fóbál y sobretodo la casa de gobierno [55].

Entre abril y agosto de 1960, la revista *4 Patas* comenzó una clara asimilación de este abrupto “fin de época” argentino y mundial. A través de su proyecto alternativo, un grupo de escritores y humoristas gráficos buscaban desactivar los resortes de un orden nacional visto como mecanismo explosivo: desde aquella plaza arrasada de 1955 al “campo minado” del gobierno de Arturo Frondizi, donde la amenaza de un holocausto político transformaba las clases obreras agredidas en nuevos perseguidos políticos, los planes económicos auspiciaban las categorías del subdesarrollo y las sospechas sobre el giro ideológico del gobierno recaían en una mirada ambivalente del futuro inmediato. Precisamente en julio de ese año, *4 Patas* saca su número 3 “dedicado a la bomba” demostrando el poder simbólico de su iconografía. Su página de créditos bromea: “4 patas es una publicación de Ediciones Devenir. Tratándose de un número dedicado a la bomba, la falta de dirección es obvia” [1960c].

El recorrido por la estructura, el equipo y la propuesta de esta revista de tan solo cuatro números pretenderá explorar el particular momento en el que irrumpe, así como la definición misma de su propuesta: ¿revista de periodismo humorístico, revista literaria, cultural...?, encrucijada que atraviesan sus principales hacedores en un campo intelectual de revisión posperonista y germinal neovanguardismo. Una mirada actual a este intento no puede desatender este ensayo de programa que se deja entrever en sus gestos: cómo hablar de política como agenda cultural y cómo hacer literatura sin militancia. El humor constituyó la ideología estética de compromiso; dirán en su primer número, que también menta el fantasma de las bombas apocalípticas: “porque la guerra atómica la discuten

hombres grandes, responsables de millones, y no los honestos payasos de los circos”.

De Tía Vicenta a 4 Patas

Los orígenes de *4 Patas* radican en sede periodística, a pesar de que su *staff* se alimente de un heterogéneo grupo de periodistas humorísticos, escritores, poetas y dibujantes, algunos de ellos superpuestos en más de una de estas incumbencias profesionales y artísticas. Héctor Cattolica estaba a cargo de la diagramación; entre los colaboradores habituales se contaban Kalondi (Héctor Compaired), Quino (Joaquín Lavado), Copi (Raúl Damonte Botana), Oski (Oscar Conti), Julián Jota (Julián Delgado), Jordán de la Cazuella (Pedro Pernías), Miguel Brascó, César Bruto (Carlos Warnes) y Catú, buena parte de ellos de reconocida trayectoria en revistas humorísticas anteriores, desde el más lejano antecedente en *Cascabel*, de la década del 40.

Su director, Carlos Peralta (que firmaba Carlos del Peral en sus colaboraciones humorísticas), había sido, entre otras funciones en medios de comunicación, jefe de redacción de la revista creada y dirigida por Landrú (Juan Carlos Colombres): *Tía Vicenta*. Divergencias ideológicas aparejaron el alejamiento de ambos y crearon las condiciones, una vez fundada por Del Peral-Peralta bajo su dirección la nueva revista, para la diversificación de una propuesta que de por sí había nacido bajo una premisa de diferenciación explícita. Landrú había subtulado *Tía Vicenta* “La revista del nuevo humor” ya desde su primer número, del 20 de agosto de 1957, y en muchos sentidos esa filiación en la novedad estaba justificada. La parodia se extendía hasta reformular los universos de referencia conocidos en un dislocamiento semántico que no retornaba a un mensaje claramente referencial, sino que naufragaba en una nueva realidad absurda animada en los

diálogos y anécdotas de la galería de personajes creados por Landrú, y visualmente en el grotesco *naif* de los cuerpos caricaturescos, pero también en el procedimiento del montaje y el *collage* fotográfico.

En ese escenario se vuelve a concretar, afirma Edgardo Russo, la posibilidad de que se haga humor político luego de una etapa arriesgada para el género, entre el peronismo y el periodo inicial de la autodenominada “Revolución Libertadora” y sintetiza de la siguiente manera el efecto de *Tía Vicenta*: “El agua y el aceite, es decir la ingenuidad del humor y la seriedad de la política aparecerán mezclados en una excéntrica *olla popular*” [Russo: 58]. De hecho, las innumerables tapas en las que aparece el presidente Arturo Frondizi animalizado o incorporando a su esquema físico “nuevas realidades” a partir de la deformación hiperbólica de su nariz, sellaron una suerte de “memoria visual” de esta revista a lo largo del tiempo, que contribuyó a consolidar su identidad como producto masivo de humor político.

Desde el punto de vista de la tradición asentada masivamente por las revistas de humor locales, la novedad radicaba en su abandono del costumbrismo ingenuo, con su aptitud para asentarse en una apuesta representativa que garantizaba el gusto medio; encontrarse una y otra vez, en esa tradición, con estereotipos sociales, sátira de costumbres y picaresca forma parte de lo que Pierre Bourdieu encuadró como “estética popular”: los temas resultan accesibles y dotados de sentido y a raíz de estos principios se valoran estéticamente [38-39]. Las operaciones de distinción, en cambio, se alejan del gusto medio haciendo hincapié en otras condiciones que derivan de las artes legítimas: es así como los textos se orientan hacia alguna fórmula esteticista que justifica el valor artístico por el impacto formal. Mediante lo que Bourdieu definió como la “primacía absoluta de la forma sobre la función” [34], el gesto de la distinción apunta hacia una jurisdicción de valor artístico

legitimado y da cuenta de una operación que el término elegido por el teórico francés dota de toda su polisemia: distinguirse es diferenciarse (de otras capas de productores, de otros cortes de lectores), es “elevarse”, en prestigio y en reconocimiento, y obligar a mover otras competencias más ambiciosas para *gustar* de esas producciones. Para Landrú, hay un cambio de referentes: revistas europeas como la española *La Codorniz* o los dibujos del rumano-estadounidense Saúl Steinberg, dan cuenta de un deseo de apartarse (otra acepción posible para distinguirse) de la serie local. Se atribuye, así, la adopción sistemática y productiva del humor absurdo, el de la incongruencia que no se reconduce a una orientación de sentido directamente articulada con la serie social de referencia, aunque siga estableciendo anclajes en ella.

Como suele ocurrir que un nuevo proyecto periodístico recalca en su antecesor pero avanza en la apuesta propia cuando se emancipa, *4 Patas* va más allá de *Tía Vicenta*, a pesar de la clara reutilización de algunos de sus procedimientos. Su valor innovador invoca más explícitamente procedimientos estéticos de experimentación y el carácter contestatario intrínseco de las vanguardias. Jorge B. Rivera es uno de los primeros especialistas en detectar el valor innovador de *4 Patas* y de intentar vincularla a las publicaciones de la época: “una de las tentativas más sofisticadas y experimentales del humor periodístico, a partir de una amalgama que aprovechaba y desarrollaba los aportes de las revistas literarias y de publicaciones de ataque masivo como *Tía Vicenta*” [612]

Cómo generó la revista creada y dirigida por Del Perál un claro efecto de distinción, creando sus propias reglas para separarse y legitimarse de las revistas previas (tanto humorísticas como culturales) será el interrogante que guíe las aproximaciones que se tratarán a continuación, partiendo de las consideraciones que oportunamente propusimos respecto de

un proyecto levemente posterior: *Gregorio* (1963-1967), el suplemento humorístico dirigido por Miguel Brascó [Cilento].

Se trata, de este modo, de tener en cuenta el medio “revista” como portador global de un mensaje informativo y estético, para contemplar tres aspectos: 1- la selección de rasgos estéticos y de contenido que individualicen la publicación, su búsqueda de una identidad; 2- el ejercicio de algún tipo de distancia como otra acepción de “distinción”, que redundaría en este caso en la autonomización de la propuesta respecto de las finalidades periodísticas que priorizan básicamente el vínculo con la realidad bajo la forma de “actualidad”; 3- una “literaturización” de los contenidos, lo que redundaría en mecanismos atentos a la ficcionalidad, el grado de experimentalismo sobre el que se avanza, y en definitiva en la posibilidad de que los contenidos sean vistos en su autonomía como productos con valor estético/literario dentro de un medio autonomizado de otras funciones.

1. Individualización

La revista *4 Patas* tiene espíritu movimientista, que se reconoce en principio en el círculo estrecho en el que se desenvuelven las relaciones de amistad y profesionales de buena parte de sus colaboradores. Con notable agudeza, aunque sin percibir los vínculos de los autores con las formaciones de vanguardia que apuntó Rivera, un artículo de la revista *Primera Plana* de 1963 dejaba constancia de “la existencia de la nueva generación de humoristas, numerosa y calificada, que se formó entre 1956 y 1959”, en la que sobresale el proyecto de Del Perál, quien “fue en realidad quien promovió a una nueva generación de humoristas reclutados *entre amistades y relaciones de medios literarios y artísticos*” [“Sobra la comicidad...”. El subrayado es mío]. Noé Jitrik, en su “relato” acerca de los años de su iniciación intelectual identifica a Del Perál con ese rol

aglutinante: “Carlos del Peral, activo miembro del clan humorístico que funcionaba en la extraordinaria *Tía Vicenta*, donde a su incitación publiqué un pésimo cuento” [122]. Más tarde aportaría dos textos ficcionales a *4 Patas*.

La heterogeneidad confluye, de esta manera, en torno de un proyecto de publicación lo suficientemente ambicioso para conformar a escritores que, en muchos casos, se habían iniciado tareas profesionales en revistas de actualidad como *Qué* o *Leoplán*, o en revistas académicas como *Ciencia e investigación*, o *Tarea universitaria*, con poco autorreconocimiento de esa vertiente no artística de su escritura.

El mismo Del Peral aparece como una figura más ligada a la inserción profesional de la escritura que a la persecución sostenida de proyectos literarios; una biografía de su primera mujer, Pirí Lugones, insiste en señalar: “Él quería ser escritor, una profesión que no le generaría ingresos, así que como tantos otros se dedicó la periodismo. Trabajó en la revista *Ciencia e Investigación* y luego en *Continente* [...] Su mayor desarrollo como guionista de cine y periodista ocurrió, sin embargo, a partir de finales de los años cincuenta” [Seoane: 75]. El apellido artístico “del Peral”, incluso, deriva de la necesidad de diferenciar la tarea humorística, que había iniciado con un diccionario humorístico en la revista *Continente*, de la participación en revistas académicas, y fue sugerido por Rogelio García Lupo [Seoane: 85].

Dos de los gestos aparentemente lúdicos de la revista permiten inferir esta vocación estética poco explotada y también la estructura de “pequeño círculo” del *staff*. El “movimientismo” se emparenta con los proyectos de vanguardia a través de uno de sus géneros característicos. En el primer número irrumpen con un “4 patas manifiestan”, 16 puntos a través de los cuales se declaran unos principios grupales de “malestar de época”

que identifican signos de asimetrías sociales, imperialismo y tercermundialización, violencia e intolerancia, bajo el expediente del develamiento de la naturaleza animal de la humanidad. Enuncia el tercero de los puntos que “4 patas preferiría un mundo de dos patas, pero no puede cerrar los ojos a la existencia y difusión de las cuatro”. En este sentido, la alegoría de “animales superiores a humanos” irradia su larga tradición de inversión de valores, a fin de señalar el salvajismo del humano y la naturaleza virtuosa de las otras especies. Los tres últimos puntos están encabalgados y lo explicitan: “14/ Hay cuatro patas sobre la historia, sobre la cultura, sobre la justicia, sobre ti, lector. 15/ Cuatro patas sobre ti. 16/ Exactamente al revés de las estatuas” [4 *Patatas* 1960a]. Un basamento sobre el que un hombre sostiene un caballo ilustra, al pie del manifiesto, esta inversión de la estatua ecuestre, y complementa la ilustración de tapa/contratapa donde alternan huellas de herraduras, de pies y de manos.

El segundo gesto lúdico consiste en la anexión de un póster desplegable, de 85 x 54 centímetros, denominado “Suplemento sentimental y optimista de 4 patas”, firmado por “Piede”. Se trata de dos caras de un mismo personaje, un monstruo resignado y aparentemente satisfecho, dibujado en pluma con “línea sucia” y compuesto de partículas geométricas (asteriscos, estrellas y rayas), que de frente se encuentra resistiendo y sudando mientras unos insectos se alojan en su cara y en su mollera, presencia que continúa si el lector gira el póster y mira el reverso, donde el recorrido muestra que es una verdadera caravana que desciende hasta la nuca. El epígrafe reza “te amo, y hoy todo es hermoso”. Este límite con lo no representable es una de las apuestas más explícitamente estéticas del primer número que, por otra parte, en una vocación referencial, inicia una serie articulada en torno de temáticas serias y con criterio monográfico: violencia, el sesquicentenario de la independencia argentina, la bomba, los

animales, serán respectivamente los asuntos centrales de los cuatro números de la revista.

Ese póster crea una zona que se distingue a sí misma respecto del resto de la oferta de *4 Patas*, que si bien no será informativa es claramente de opinión, donde se expone la apuesta a la calidad de los materiales visuales y artísticos de la revista. En esa dirección se hace comprensible la apuesta a la dimensión gráfica y el espacio preponderante de los ilustradores-humoristas gráficos. Una colaboración de Quino da cuenta de la alianza entre lo visual y lo conceptual desde la propuesta más amplia del dispositivo “revista”. Se titula “Así o así”, donde el segundo adverbio aparece invertido. Se trata de tres viñetas a una página completa cada una, en la que una ilustración central ofrece dos opciones de lectura, y dos significados diferentes, según la posición en la que se sostenga la revista. El estereotipado cuadro de evolución de finanzas, con sus zigzags, representa prosperidad en las líneas ascendentes para el ejecutivo que está en la posición original, y regresión para el personaje pauperizado que, cabeza abajo, espera su turno de ocupar el pie si el lector se aviene a rotar la página 180°. Con la misma lógica, en la segunda viñeta, un cohete o misil es celebrado en su ascenso visto desde el pie de página, pero en su lógica al revés se adivinan, antes de invertir la posición, que una multitud de víctimas civiles son el blanco al que apunta. La tercera viñeta está centrada en un cuadro en el que una mujer desnuda aparece flotando en el aire; al pie, una señora con monóculo declara: “La compré porque expresa en esa elevación el acercamiento hacia Dios en este ambiente de chusma que nos rodea”; en el hemisferio opuesto de la página, su autor confiesa “Lo pinté para expresar en esa caída la decadencia de esta sociedad podrida de porquería” [1960a]. La sección parece plantear dos opciones de sentido equivalente; no obstante, la lectura que requiere colocar patas arriba la revista connota el llamado a poner patas arriba tanto las

convenciones físicas de lectura vertical, como las de sentido común que se expresan al pie.

En ambos casos, póster y viñetas, *4 Patas* apuesta a la valorización del dispositivo en sus aspectos gráfico y de soporte papel, que en una revista ofrece más opciones de manipulación que un libro. Los dispositivos comportan recursos técnicos, sociales (acceso público) y económicos (cualidad de mercancía); de las ecuaciones entre sus componentes materiales y las series de sentidos que portan a través de diversos medios y en determinadas situaciones surgirán los procesos de recepción, señala Oscar Traversa [39]. El lector es invitado a tener una experiencia de interacción concreta con el contenido, desde el momento en el que se hacen notables las mediaciones del formato y el diseño. Dado este rasgo común, sin embargo, las dos secciones imprimen direcciones divergentes a la revista: el póster, arriesgando la ambigüedad de una imagen sin referente claro, construida desde cánones plásticos de experimentación casi gestáltica con la forma (solo alejando la imagen desplegada puede percibirse la efigie del monstruo), funciona con el carácter críptico de la metáfora; la sección de Quino, en cambio, estimulando la curiosidad y la inversión espacial, apuesta al efecto de sentido artero de la ironía.

Por un lado, la filiación en la divulgación de arte (póster y cartelismo como extensiones de la actividad de los artistas de vanguardia), y por otro, entretenimiento e información filiados en la oferta del humor periodístico, que regala fáciles sorpresas a sus lectores. La revista intentará hacer convivir las dos normas estéticas en una valoración equidistante. Incluso la última página invita a los lectores a descifrar el enigma del póster: “Nos hemos estado preguntando en vano qué nos parece el desplegable del monstruo carcomido por los insectos. ¿Querría usted ayudarnos?”. A continuación, una encuesta *multiple choice* con opciones absurdas recuerda que Del Peral era jefe de redacción de *Tía Vicenta*, donde fue consagrado el

formato de la encuesta hasta un punto de absoluta popularidad, pero también recuerda la formación plástica del autor del monstruo indescifrable, de acuerdo con la lógica artística de un arte “para pocos”, de un provocativo formalismo conceptual.

Si el extrañamiento de la forma es un denominador posible para la individualización de *4 Patas*, retomar en esta instancia el enunciado del manifiesto permite entender cómo se reubicarán las prioridades: la forma hará más visibles los contenidos, que invertirán la moral al uso, la ética de los sectores medios, y sobrevolarán con malicia los discursos políticos universales y locales. El manifiesto carece de declaraciones de fondo acerca de la apuesta estética, y esa ausencia de posiciones dentro de un género discursivo que debería auspiciarlas es definitorio de una aproximación utilitaria, una advertencia de que no se justifica la imagen artística si no está al servicio de una fuerte comunicación visual.

Tanto los principios sostenidos como los cuestionados son universalmente políticos; por lo tanto, el manifiesto no se interesa por defender un determinado tipo de filiación artística, ni se pregunta por la relación entre arte y vida, tópico que representa la asignatura pendiente de las vanguardias a lo largo del siglo XX [Foster]. Hace aflorar otro tipo de parentescos, sin embargo: es el que va de *La fuerza es el derecho de las bestias* (1956/1958), el libro en el que Perón había volcado, a través de la cita de Cicerón del título, su repudio a las facetas represivas de los golpes militares, a esa forma cifrada de conectar con los ideologemas popularizados que fue el libro ilustrado *Manual del gorila*, del mismo Carlos del Peral, quien lo publicó, con ilustraciones de Kalondi, en 1964 para el sello editorial de Jorge Álvarez. La bestia del póster tendrá otras intervenciones, según se detallará más adelante.

2. Distancia como autonomía de la publicación

Una pregunta pertinente en esta instancia es cómo procesa una revista que funda su identidad con marcas gráficas y manifiestos, sus rasgos de continuidad en la serie de las revistas de humor, referentes de creación de públicos masivos, de las cuales busca distinguirse.

En un principio debe revisarse la construcción del referente “actualidad”, que en la tradición de revistas de humor es una constante definitoria de la oferta de contenidos. En la época de *Tía Vicenta*, el balance se inclinaba hacia la inclusión destacada de la política local, como parte de las nuevas licencias que el período post-peronista parecía favorecer aunque, paralelamente, no fomentara la participación política representativa en el terreno civil. *4 Patas* no se propone esa búsqueda de lo referencial nacional de la misma manera en que avanza aún más en el abandono de la anécdota costumbrista y, en definitiva, del color local. Su agenda temática responde a un concepto de actualidad ampliado geográfica y culturalmente, que cabe denominar “temas sesentistas” si consideramos, junto con Fredric Jameson [577], que esa década signada por las variadas respuestas contraculturales se inaugura a partir del impacto de los procesos de descolonización unos años antes, esto es, a partir de las independencias de las colonias del Tercer Mundo desde 1957. La sensibilidad hacia la violencia auspicia la visibilidad de nuevos sujetos históricos y señala acusadoramente a quienes no osaban descorder la “cortina de humo” de los valores liberales del occidente europeo. En ese nuevo circuito de comprensión global de los cambios a escala planetaria, *4 Patas* no quiere vincularse con referentes concretos; se encargan de recordarlo en cada número cuando, en diferentes lugares y casi casualmente aclaran: “La portada no tiene relación con personas reales y todo parecido con nuestra política debe considerarse fortuito e ilusorio, desde que nuestro enfoque es general y no particular” [1960a].

Mientras una de las transgresiones más festejadas de Landrú en *Tía Vicenta* consistía en la burla a la interdicción (decreto 4161 de la Revolución Libertadora) de mencionar explícitamente el nombre “Perón”, obtenida por algún juego de reducción al absurdo (simulando acercarse a la morfología de las palabras, donde el aumentativo de “pera” conduce a una tácita escenificación del nombre prohibido, que se resalta con el dibujo de una tachadura, una suerte de representación gráfica de la censura, de una “mano que interviene” en el medio gráfico y nos recuerda su totalitarismo), en *4 Patas* será imposible localizarlo, a excepción del poema “Canción del general que se voló” (número 3), del propio Del Peral, donde se dificulta corroborar la referencia, aunque sí aparece en la modalidad ingenua del texto una mención del Plan Conintes. Llamativamente, las ilustraciones de esa letra infantil corresponden al estilo de Landrú, nombre que constituye la prohibición interna de la misma *4 Patas*, el antecesor negado, a quien en este caso se lo invoca para rebajarlo a un primitivismo propio de jardín de infantes.

4 Patas ejerce su derecho a la distinción frente a una de las funciones más rentables de la revista de humor que es la sátira política, donde el blanco explícitamente ridiculizado es uno o más individuos de la serie social, claramente reconocibles por los públicos masivos. No obstante, los subterfugios de los responsables de los medios solían tender a la negación de esta práctica que de hecho ejercían, omitiendo explícitamente que hacían humor político. Landrú reiteraba que él no hacía humor “contra”, sino “sobre” las figuras políticas, lo que le permitía una gran ubicuidad, que favorecía la tolerancia a la hiperreferencia a Perón y/o a Frondizi en los primeros años (hasta que, en 1966, Juan Carlos Onganía, dio menos crédito a esa prescindencia declarada y clausuró la revista).

4 Patas buscaría otras formas de compromiso sin militancia, aunque sin subterfugios; su cierre forzado también estuvo

previsto, aunque coincidió con la falta de financiamiento de la revista y por lo tanto no interrumpió una empresa periodística, sino más bien una germinal búsqueda de cuál podía ser la salida ideológica en un contexto de grandes discursos vacantes. Como asegura Oscar Terán, el último lustro de la década de 1950 ahonda el conflicto de la franja intelectual contestataria, que debía crearse su propio espacio, entre el liberalismo de sus “padres” y el peronismo de sus mandantes recientes, momento que se vio favorecido porque la toma de distancia de los ilustres liberales pudo comenzar a realizarse a expensas de la desaparición y el análisis del peronismo, ya depuesto [214]. Cuando en la tapa de la tercera emisión de *4 Patas* aparece la advertencia “Este número contiene material subversivo”, la voluntad de compromiso no tiene la ropa de ningún sector ni de ningún partidismo, sino simplemente la disposición expectante y la voluntad de correr algunos riesgos que el creador de las tías gordas y las chicas bien de Recoleta, el director de *Tía Vicenta*, no pretendía asumir.

Entre el análisis de los giros y las peculiaridades idiomáticas con las que Landrú armaba series léxicas de un costumbrismo de cortes sociales antagónicos (los *chetos*, los *mersas*, las *pirujas*), *4 Patas* se inclinó hacia el humor mudo, donde no hay caricatura lingüística sino peripecias existenciales. La comunicabilidad visual apelaba a los conceptos desnudos, contruidos desde una iconicidad fuertemente conceptual: bombas, palomas de la paz, militares, las cuatro patas en múltiples combinaciones pasando de un humorista gráfico a otro, creaban una continuidad que refuerza el mensaje verbal de las otras secciones. Con el referente europeo para este tipo de humor muy presente (el francés Siné, famoso anticolonialista, aparece colaborando en dos números de la revista como corresponsal de *L'Express* –vía *Prensa Latina*–), Quino encontró su fórmula más duradera en este tipo de humor (sin considerar que *Mafalda* prosperó en un circuito de

mayor masividad que las viñetas mudas, las que, precisamente, la sobrevivieron por voluntad creativa del autor).

3. Literaturización y estilización del humor (autonomía de los contenidos dentro del medio autonomizado)

Tributaria del diseño de las revistas de humor, *4 Patas* es miscelánea en sus secciones, que no tienen regularidad ni orden estable, y principalmente se caracteriza por sacar todo el partido posible de los elementos materiales del dispositivo: su portabilidad, la novedad del diseño gráfico de tapa, el recurso a la cita paródica de la diagramación de otros medios, la proporción alta de páginas ilustradas, entre otras apelaciones al modo de contacto visual de los lectores. Resta observar, no obstante, de qué manera la llamada de atención al lector mediante recursos ya codificados por las revistas populares se resignifica y, nuevamente en términos de Bourdieu, se distingue.

Entre las continuidades estilísticas más notables se encuentra la parodia de las revistas existentes en el mercado, a través de la reproducción distorsionada de su identidad gráfica, generalmente a través de sus tapas y la oferta de contenidos que allí presentan, tarea que Siulnas (Oscar Vázquez Lucio) había cumplido en *Tía Vicenta* y que luego replicó en *4 Patas*. En el número 2, dedicado al aniversario de la Revolución de Mayo, diseñó tapas alusivas a la efeméride de imaginarios números de revistas femeninas (*Claudia* y *Vosotras*; *Idilio* entre las románticas), infantiles (*Billiken*) y deportivas (*El gráfico*). El dispositivo llega a interesantes grados de complejidad, porque alude (una revista dentro de otra, como en cajas chinas) a dos series previas: la de las revistas originales, y la de la misma revista de Landrú, en un verdadero juego de encastre de dispositivos [Traversa].

El *collage* y el fotomontaje también formarán parte de las continuidades formales. Entre los más notables hay un diseño de nuevos billetes por Brascó (4 Patas 1960a): el primero de ellos parodia los cuadros colectivos de eventos históricos según “Solución retroactiva: fundación de buenos aires por colonos anglosajones” y la segunda versión inserta un aviso clasificado bajo el epígrafe “2. Solución inminente: uso publicitario de los billetes de banco”; en el número 2, “Gran fotonovela. Seducción” lleva el montaje fotográfico hacia el género sentimental y lo traspone paródicamente a la Revolución de Mayo. El clásico “Recortando con ira”, de Castel, aparece en dos oportunidades con el expediente de insertar unos recortes de periódicos que, descontextualizados, ridiculizan el medio mismo; mientras que el collage surrealista, basado en grabados antiguos e híbridos entre humanos y animales (en una clara línea con Max Ernst) está producido por Murray y nuevamente por Siulnas, quien en el número 3, con el epígrafe “¿Hiroshima?...Hiroshima...!! *I don’t remember!*” interviene la foto de un hombre al que un hueco de proyectil le ha perforado el cráneo.

La literatura reorienta y define más contundentemente su aporte que lo que puede apreciarse en otros *magazines* o revistas de actualidad. No es formadora de lectores de literatura recomendada, oferta que era muy común y estaba representada en los clásicos que divulgaban *Leoplán* y *Vea y Lea*, ni se ofrece como distracción de lectura dominical (en la tradición del autor que se profesionaliza escribiendo a demanda en un género cuyas reglas pauta la revista), sino que representan las dos vertientes de lo literario en revistas culturales: la introducción de autores actuales, emergentes, lo que implica la puesta a prueba de sus efectos de novedad y experimentación o, en general, de interés, y la renovación de los géneros del humor periodístico.

En dos oportunidades se presenta la sección “4 patas literarias”, donde aparecen “distinguidos escritores” (advertencia que es en sí una autoparodia de la búsqueda de prestigio y distinción de las revistas): en el número 1, Beatriz Guido, Alberto Vanasco, Enrique Wernicke, Noé Jitrik, Eduardo Dessein y Miguel Brascó. En número 3 la sección retorna con dos cuentos breves de Wernicke y de Daniel Spiguel. Fuera de esta sección, el resto de las ficciones no son identificadas como cuentos, aunque de hecho lo sean, porque pertenecen al campo más amplio de las narrativas periodísticas, géneros que adoptan formatos narrativos (anécdotas seudoautobiográficas, crónicas, noticias) y nunca parecen autorizadas por el medio periodístico para gozar de la plena autonomía de la ficción rotulada como literaria.

Las colaboraciones de Copi son fácilmente clasificables cuando se trata de tiras (“Tú eres luna”, en el número 3, y “Merci”, en el 4), o cuando presenta una versión ilustrada de la historia de Androcles y el león, pero ya no encuentra género literario institucionalizado cuando aparecen las ficciones con forma de cartas, cuya calidad literaria viene disimulada detrás del afán mimético-paródico de los artículos misceláneos de las revistas de humor. “A propos de Loulou” (número 2) “A propos de ma main” (número 3) y “A propos de Madame la Marquise” (número 4) son algunos de los textos que luego conformarían la oferta cuentística con la fórmula Copi absolutamente consumada: humor negro e incluso *gore*, sátira a las clases sociales asociadas con el lujo y el exceso, personajes caídos en desgracia y abuso de la peripecia.

Entre las ficciones netamente periodísticas, ciertos experimentos con las variaciones pueden referirse a la tradición humorística, como las “Cartas extraviadas” de Aldo Cammarota (número 2), que muestra una secuencia de cartas a través de los tiempos políticos argentinos, insertando una frase idéntica que se resignifica cada vez, o “Clasificación de las bombas” por

Carlos del Peral (número 3), donde el juego combinatorio se basa en la multiplicación de variables para definir el objeto. En otros casos, el referente está más cercano al montaje surrealista o a los ejercicios de estilo de Raymond Queneau: “El pulgar. Diario para analfabetos” (número 1) presenta una caja de página de diario sin completar, en función de su tipo de lector; iguales juegos de variante según el cambio de contexto o de lector presentan “Cartas de pésame” (número 1); Kalondi, con “Mitología para armar” (número 4), “Un mismo cuento (para japoneses, para hepáticos, para sádicos...)” (número 4).

Tanto la literatura presentada como tal, como las producciones que se asimilan a ese espectro, dentro de este último grupo, no son igualmente reideras. Cultivan un humor serio que, más que al blanco objetivo y risible, se encaminan a las operaciones intelectuales de la ironía, la paradoja y la reflexión crítica como torsión de sentido. Son microficciones antiburguesas, en el mismo sentido de la propuesta de humor gráfico.

Sin el soporte de la dimensión referencial y costumbrista del humor, ninguna de estas versiones del humor literario y gráfico define la categoría tal como venía ofreciéndose. El efecto de la carnavalización literaria, en el sentido de una cultura cómica que provee materiales para la literatura, deja de servirse de los procedimientos de la risa ambivalente, de la mezcla de registros estéticos, de la actualidad más viva [Bajtín: 167] y se encamina, bajo los expedientes del humor conceptual y el humor negro, a la noción de risa reducida, que “desciende su tono” [231], se aloja en la ironía y el “humor serio”, suena menos hasta hacerse casi inaudible. Para los autores de *4 Patas* que, a través de la poesía y de la proximidad con las literaturas experimentales, miraban hacia los referentes anteriores, se ubicaba André Breton, con su *Antología del humor negro* (1939), donde las expectativas se frustran, donde no hay secreto del humor sino algunos atisbos de que se trata de “una rebelión superior del espíritu” [1997: 10] y, sorteando con una

reverencia a Freud, de que “El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad ... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo” [13].

Así redefinido, *4 Patas* completa su búsqueda de distinción. La definición de humor deja de ser transparente, y no se encuentra evidenciada en los trazos o en el diálogo chistoso, sino en la bestia del póster, que se transforma en personaje, en vocero, en formador de opinión. Se la reproduce en un recuadro en el número 3 con el siguiente epígrafe:

Interrogada sobre las intervenciones provinciales, la habilitación de nuevas cárceles, el intento de prohibir la exhibición de *Hiroshima Mon Amour*, la implantación de una justicia para revolucionarios buenos y otra para revolucionarios malos, y también sobre la inminente adopción de medidas contra Cuba en la OEA, la Bestia manifestó: Te amo y hoy todo es hermoso [1960c].

Coda

[...] un funcionario de la emisora me pregunta si no tengo para darles algo menos ‘explosivo’. Buen chiste, sin duda, pero la verdad es que en adelante no quisiera tener algo menos ‘explosivo’. Si el teatro está hecho para opiar a unos buenos señores a los que ni siquiera figuradamente se les puede describir el mundo en que viven, entonces no me interesa. Sólo me interesa si, justamente, está hecho para poner una bomba –figurada– debajo de cada butaca.

Rodolfo Walsh acerca de *La granada* (Teatro XX, 1965).

Leer una revista humorística es, en términos generales, una experiencia visual, un goce a través del reconocimiento de una

tipografía extravagante, de un diseño gráfico sorprendente, de una visión deformada del mundo real. Poco antes de que buena parte del arte comenzara a hacerse conceptual, *4 Patas* es consciente de esa oferta y elige esa modalidad para revisar la agenda contemporánea. Propone la revista como objeto de lectura y contemplación; apuesta a compartir con el mensaje dibujado los contenidos, les da autonomía y relevancia. En todo caso, revisada a la luz de la experiencia neovanguardista que sobrevendría inmediatamente, *4 Patas* es un experimento que da cuenta de cómo procede en la articulación de sus contenidos una revista que transita una doble vertiente: la del periodismo de actualidad y la de las tradiciones legitimadas de la literatura, mediante la estilización de los géneros periodísticos del humor para crear nuevos mensajes culturales*.

Bibliografía

- BAJTIN, MIJAIL. 1988 [1979]. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
- BOURDIEU, PIERRE. 2012 [1979]. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Buenos Aires: Aguilar/Alfaguara.
- BRETÓN, ANDRÉ. 1997. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- BRUTO, CÉSAR [heterónimo de Carlos Warnes]. 1947. *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy*. (La Cuerda Floja). Buenos Aires: Orientación Cultural Editores.
- 4 PATAS. 1960a. I, 1, abril.
- . 1960b. I, 2, mayo.
- . 1960c. I, 3, julio.
- . 1960d. I, 4, agosto.
- CILENTO, LAURA. 2015. "Medio periodístico y legitimación literaria: Brascó y la creación de la literatura humorística". *Museo de la*

* Inicio de evaluación: 01 set. 2016. Fecha de aceptación: 29 set. 2016.

- Lengua: Actas Jornadas sobre la Historia de las Políticas Editoriales en la Argentina*. En línea: <<http://museo.bn.gov.ar/media/page/laura-cilento.pdf>>
- FOSTER, HAL. 2001. “¿Quién teme a la neovanguardia?”. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal. 3-36
- JAMESON, FREDRIC. 2014 [2008]. “Periodizar los 60”. *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 575-611.
- JITRIK, NOÉ. 2014. *Casa rosada: Relatos*. La Plata: Ediciones al Margen. “Sobra la comicidad, pero, ¿quién hará sonreír a los argentinos?”. 1963. *Primera Plana*, 19 feb.
- RIVERA, JORGE B. 1981. “Humorismo y costumbrismo (1950-1970)” *Capítulo: Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: C.E.A.L. 601-624.
- RUSSO, EDGARDO. 1993. *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- SEOANE, MARÍA. 2014. *Bravas: Alicia Eguren de Cooke y Susana Pirí Lugones. Dos mujeres para una pasión argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- TERÁN, OSCAR. 1983. “Rasgos de la cultura argentina en la década de 1950”. *En busca de la ideología argentina*. Buenos Aires: Catálogos. 195-253.
- TRAVERSA, OSCAR. 2014 [2009]. “Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: El papel de la noción de dispositivo”. *Inflexiones del discurso: Cambios y rupturas en las trayectorias del sentido*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. 37-61.

LAS RESEÑAS EN MARTÍN FIERRO: ESTUDIO E ÍNDICE *The Book Reviews in Martín Fierro: Study and Index*

Jesús Miguel DÁVILA DÁVILA

El Colegio de México
jmdavila@colmex.mx

Resumen

El género de las reseñas literarias ha sido poco apreciado y estudiado en la tradición hispanoamericana. Incluso es problemática su valoración dentro del modelo que Gérard Genette propone para el análisis de los paratextos; la principal dificultad radica en el rígido criterio de base que el teórico francés emplea: la voluntad del autor. Por un lado, el prestigio de los escritores —que les permite o les dificulta ejercer su voluntad con respecto a su obra luego de ser publicada— no se genera ni funciona de la misma manera en todo momento ni en todas las tradiciones. Por otro, los autores no surgen ni se desarrollan como entidades aisladas; se afilian, se subordinan y se oponen a grupos estéticos, literarios e incluso ideológicos. La aparición de la revista *Martín Fierro* provocó cambios profundos en los criterios para reconocer o poner en tela de juicio la labor de los autores de aquella época. Las ochenta y seis reseñas publicadas en esta revista dan cuenta de la configuración de un espacio para proponer y ejercer nuevos mecanismos de legitimación y deslegitimación. Los jóvenes reseñistas de *Martín Fierro* se interesaron, sobre todo, por libros de poesía recientes y escritos por argentinos. Procuraron hacer visible el trabajo de los colegas con quienes tenían afinidades, pero también cuestionaron la labor de sus adversarios.

Palabras claves: reseñas literarias, índice, paratextos, *Martín Fierro*, revista literaria.

Abstract

Within Hispano-American tradition, the genre of book reviews has been scarcely esteemed and studied. Its appreciation even seems complicated with regard to Gérard Genette's model for the study of paratexts. The main problem lies in the rigid criterion that Genette follows: the author's will. On the one hand, writer's prestige —which allows them or not to practice their will with regard to their writings after these have been published— is not built up nor works in the same way everytime, everywhere. On the other hand, authors don't appear nor develop as if they were isolated; they join and oppose aesthetical, literary and even ideological groups. *Martín Fierro* magazine caused deep changes in the traditional criteria to legitimize, delegitimize and "consecrate" the work of Argentinian writers in the early 20th Century. The 86 reviews published in this magazine developed a space where new criteria of legitimation and delegitimation were proposed and followed. *Martín Fierro* young reviewers focused on new books of poetry written by Argentinians. They tried to make visible their companions' works, but also censured their opponents' books.

Keywords: book reviews, index, paratexts, *Martín Fierro*, literary magazine.

...cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica.

Jorge Luis Borges
"Prólogo de prólogos".

Más allá del momento preciso de su publicación, las reseñas literarias parecerían textos de escaso valor, marginales tanto para sus autores cuanto para los estudiosos de la literatura. No abundan libros donde solo se recojan reseñas —pienso, ahora, en los *Textos cautivos* de Jorge Luis Borges, editados, no obstante, de manera póstuma—. Con respecto al ámbito de la crítica literaria, hasta donde he podido indagar, no hay trabajos que se dediquen al estudio exclusivo de este género. Si bien a menudo se recupera alguna reseña o un grupo de reseñas, el

análisis de estas se subordina a otros fines y a otro tipo de textos: con frecuencia son empleadas para reconstruir la primera recepción de textos literarios canónicos. Esta clase de usos no permite ahondar en las características formales de este género ni en su importancia dentro de una publicación o de un periodo específicos.

Considero que hace falta una reflexión minuciosa en torno a los problemas teóricos y prácticos que las reseñas como género suponen. Enseguida veremos que, incluso dentro de un modelo tan riguroso y funcional como el de Gérard Genette, su tratamiento resulta problemático e insuficiente. Mediante el análisis que enseguida expongo, procuraré sugerir y desarrollar algunas vías posibles para el estudio del género en cuestión. He optado por tomar como punto de partida una de las revistas literarias más importantes para la tradición hispanoamericana: *Martín Fierro*.

Las reseñas ocupan un espacio significativo en esta publicación. De los 895 textos que José Luis Trenti Rocamora identifica en su índice de *Martín Fierro*, aproximadamente la décima parte se compone de reseñas. Se comentaron libros y autores diversos: lo mismo se habló de los trabajos de figuras prestigiosas como Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez o Ricardo Güiraldes, que de las obras de jóvenes menos conocidos, como Jorge Luis Borges, Nicolás Olivari o Enrique González Tuñón. En cuanto a los reseñistas, hubo voces, intereses y actitudes diversas. En algunos casos, prevaleció el elogio de la obra y del autor comentados; en otros, el vituperio fue el principal recurso; pero en general, se procuró ofrecer al lector un juicio crítico que lo orientara sobre la calidad de los textos reseñados. Cabe sostener que *Martín Fierro* es una publicación idónea para formular una tentativa de análisis sobre este género, poco trabajado —como ya se ha dicho—, aunque vigoroso y vigente desde hace varias décadas en la literatura hispanoamericana.

1. Cuestiones teóricas: las reseñas en el modelo genettiano de la paratextualidad

En *Umbrales*, Gérard Genette define el paratexto en los términos siguientes: “Es [...] aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público”. Luego añade que el paratexto conforma una “franja [...] siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, [la cual] constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente —más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados” [7-8]. Vale la pena notar que el criterio de base de este modelo estriba en una entidad que desde hace varias décadas se ha vuelto muy problemática: el autor. Para Genette, el paratexto se define y realiza en virtud de los deseos de cada escritor con respecto a su obra: “Cualquiera que sea la intención estética que quiera provocarse, el paratexto no tiene como principal tarea la de ‘hacer bonito’ el texto, sino de asegurarle una suerte conforme al propósito del autor” [352]. Sin ahondar en cuestiones ya añejas como la muerte del autor [Barthes], las sospechas sobre esa muerte [Foucault] y la resurrección de aquella figura [Zapata], me limitaré, por ahora, a destacar que el modelo genettiano se asienta sobre un criterio inestable e incierto en la mayoría de casos: la voluntad del autor. Esta, a su vez, depende de otros factores difíciles de analizar, como el prestigio y la legitimidad de cada escritor.

Genette agrupa los paratextos en dos “categorías espaciales”: *peritexto* y *epitexto*. La diferencia entre uno y otro radica en el tipo de “emplazamiento” que les corresponde. El peritexto se ubica “alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto,

como los capítulos o ciertas notas” [Genette: 10]. A su vez, el epitexto se coloca “alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa (o prudente) distancia, [y abarca] todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)” [Genette: 10].

Ya que las reseñas se encuentran inicialmente fuera del libro que tratan, ahondaré en las características del epitexto. Genette añade que esta clase de documentos “circula en cierto modo al aire libre en un espacio físico y social virtualmente ilimitado. El lugar del epitexto es por lo tanto *anywhere out of the book*” [295]. Habría cuatro tipos de epitexto: el *editorial*, el *alógrafo oficioso*, el *autoral público* y el *autoral privado* [296]. Algunas reseñas –una cantidad acaso exigua– podrían pertenecer al segundo tipo. Según Genette, todo alógrafo oficioso está “más o menos ‘autorizado’ por alguna aquiescencia, e incluso por alguna inspiración autoral. [...] El epitexto oficial tiene forma de artículo crítico en cierto modo ‘teledirigido’ por indicaciones autorales que el público ni siquiera es capaz de reconocer, si no es por alguna revelación póstuma” [298-299]. En todos los niveles de este modelo, persiste la voluntad autoral como criterio rector; ello dificulta y puede oscurecer el análisis del tipo de paratexto que aquí me interesa.

Genette enlista varios casos en que célebres escritores lograron influir sobre sus críticos; a mi juicio, destacan tres. En primer lugar, Marcel Proust hizo una serie de sugerencias para que sus comentaristas evitaran el uso de los adjetivos “fino” y “delicado” al hablar de *Du côté de chez Swann*. En segundo lugar, André Gide escribió una carta a André Beaunier para aconsejarlo en la redacción de una reseña sobre *Caves du Vatican*. Y en tercera instancia, Genette recuerda: “Hoy se sabe también, gracias a Richard Ellman, que las aproximaciones

entre el *Ulises* de Joyce y la *Odisea*, propuestas por Larbaud en una conferencia de 1921 [...], que no han cesado desde entonces [...] de controlar nuestra lectura de la novela, fueron alentadas por el mismo Joyce” [301]. Genette nota en todos estos casos una “intención muy definida: aclarar, y así guiar la interpretación” [301].

Con base en este planteamiento teórico, solo las reseñas de cuya oficiosidad estamos seguros podrían considerarse paratextos. Esta perspectiva me parecería viable si se empleara una noción de oficiosidad menos restrictiva que la utilizada por Genette: para este, los alógrafos oficiosos se subordinan al deseo de los escritores –prestigiosos e influyentes en los casos que él trata– de guiar o controlar la lectura y la interpretación de sus obras. Bajo estas condiciones, establecer la oficiosidad de una reseña puede resultar una tarea imposible si se carece de los documentos que demuestren que el autor intentó influir en sus críticos. No queda, para el estudioso, más que aguardar “alguna revelación póstuma”. Las reseñas permanecerían como paratextos en potencia hasta que se pruebe el sometimiento del crítico a la voluntad del autor.

Según Genette, los destinatarios de los epitextos son variados. No siempre se dirigen a un individuo concreto; a menudo apelan a “alguna forma de público, que puede no ser lector: público de un diario o de un medio electrónico, auditorio de una conferencia, participantes de un coloquio, destinatario (individual o plural) de una carta o de una conferencia oral, e incluso –en el caso del diario íntimo– el mismo autor” [296]. Me parece que los destinatarios de las reseñas también son entidades variables y complejas. A menudo, detrás de quien firma este tipo de textos, e incluso de quien *aconseja* a quien los firma, hay grupos o corrientes estéticas y aun ideológicas. Este factor no puede obviarse al analizar la oficiosidad de una reseña. En el caso de *Martín Fierro*, los reseñistas que podemos considerar oficiosos no solo perseguían una lectura “más

pertinente” de un libro específico, sino además –o sobre todo– la defensa o el ataque de puntos de vista tanto individuales cuanto colectivos.

También cabe sostener que los autores no surgen ni se desarrollan del mismo modo. Las características de cada sistema literario, los grupos estéticos e ideológicos a que cada autor se afilie o se oponga, así como las instancias de legitimación y deslegitimación autoral –sobre lo cual hablaré más adelante– determinan en qué medida se puede influir sobre los lectores y críticos de una época. En suma, no es conveniente, para mi análisis, limitar el concepto de oficiosidad al deseo particular de los escritores de influir sobre una serie de individuos considerados como entidades aisladas y estáticas. Me parece necesario tratar la oficiosidad desde una perspectiva más amplia; con respecto a las reseñas, conviene tener en cuenta las afinidades y conflictos entre autores, lectores, críticos y grupos estéticos e ideológicos. En la segunda sección, ahondaré en el problema de la oficiosidad con base en el caso del escritor argentino Nicolás Olivari.

El modelo genettiano de la paratextualidad no da cabida a las reseñas que se apartan de las intenciones del autor sobre su obra o incluso las cuestionan. Este tipo de reseñas podría denominarse *alógrafo no oficioso*. ¿Es pertinente prescindir de ellas? No considerarlas nos llevaría a dejar de lado una gran cantidad de textos que pudieron ser fundamentales en la primera recepción de una obra o marcar tendencias para lectores y críticos ulteriores. Incluso, como argumentaré más adelante, es posible que una reseña adversa propicie revisiones y cambios de rumbo en un escritor, especialmente cuando se trata de jóvenes que carecen del reconocimiento de instituciones, grupos o figuras literarias de primer orden.

Genette logró intuir los problemas que su modelo teórico podría tener al enfrentarse a alógrafos no oficiosos. En la

introducción a *Umbrales*, nota que, de a poco, algunos epitextos han empezado a incorporarse a ciertas ediciones: “Todavía falta precisar que el peritexto de las ediciones eruditas (generalmente póstumas) a veces contiene elementos que no proceden del paratexto en el sentido en que lo he definido. Así, los extractos de reseñas alógrafas (Sartre, Pléiade; Michelet, Flammarion; etcétera” [Genette: 10]. Cabría preguntarnos cuántos de esos paratextos no se ajustan, en virtud de su falta de sometimiento a la voluntad del autor, al *sentido* en que Genette define el término. Es un hecho que la incorporación de alógrafos no oficiosos al peritexto de una obra se ha vuelto cada vez más frecuente. Pensemos, con respecto a la literatura latinoamericana, en la colección Archivos: por ejemplo, el volumen dedicado a *Los días terrenales*, de José Revueltas, reúne las reseñas y críticas adversas de que esta novela fue objeto, así como algunas respuestas de su autor a sus detractores.

Hacia el final de su libro, Genette vuelve a hablar de las ediciones eruditas, pero acaso una suerte de pudor teórico lo conduce a evitar el problema de los alógrafos no oficiosos: “Para las grandes obras que tienen derecho al favor de la posteridad, las ediciones póstumas tienden cada vez más a integrar al peritexto crítico la parte más significativa, incluso la totalidad del epitexto público y privado de origen” [347]. Al decir “epitexto público y privado”, Genette se refiere solo a los materiales que estuvieron bajo el control del autor, tales como declaraciones públicas o privadas, cartas, diarios, entrevistas, “autocomentarios”, etcétera. Podríamos decir que el teórico francés dejó pendiente la tarea de reflexionar sobre esos documentos que, a pesar de la voluntad autoral, influyen en la manera en que los lectores reciben por primera vez, o durante varias generaciones, una obra.

Genette hace una afirmación por demás sugerente: “El último destino del paratexto es, tarde o temprano, reunirse con su

texto para *hacer un libro*" [348]. Me parece que no podemos excluir de ese destino posible a las reseñas, tanto las oficiosas cuanto las que no lo son. A lo largo de esta sección, he intentado sugerir algunas vías para tratar desde una perspectiva teórica dicho género. Ante todo, es necesario flexibilizar el modelo de Genette. Por una parte, la voluntad del autor no es siempre un criterio fiable y la oficiosidad de un paratexto debe evaluarse de un modo menos restrictivo. Por otra, si concebimos el peritexto bajo la forma de todo texto capaz de influir, aclarar o controlar la lectura de una obra literaria, podremos dar cabida a los alógrafos no oficiosos en los terrenos de la paratextualidad.

2. El problema de la oficiosidad en las reseñas: el caso Olivari

Beatriz Sarlo señala que durante las primeras décadas del siglo XX, los escritores argentinos lograron profesionalizarse: algunos "hombres [de aquella época] dejaban de ser políticos y *a la vez* escritores para pasar a ser escritores que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social" [Sarlo: 214]. Ante este hecho, las instituciones y los mecanismos de "consagración" se modificaron y consolidaron. Cabría decir, entonces, que un escritor lo era no solo porque se dedicara a escribir de tiempo completo, sino porque además recibía el reconocimiento del sistema literario. Según Sarlo, en aquellos años, la revista *Nosotros* y "el grupo que de Gálvez a Giusti" funcionó en torno a esta fungieron como "órgano de consagración y difusión cultural" [215]. *Martín Fierro* se opuso a estas autoridades e introdujo otros mecanismos para el reconocimiento y la consagración de los escritores: "Una parte muy importante de la agitación de [este] periódico tiene como fin la modificación del campo intelectual, la creación de un público, la implantación de nuevas costumbres en la vida literaria, la modificación del gusto" [Sarlo: 224]. El ciclo por el

que pasó la figura de Nicolás Olivari dentro de las reseñas en *Martín Fierro* nos permite ahondar un poco más en las observaciones de Sarlo e ilustrar el problema de la oficiosidad en las reseñas literarias.

Me parece que al término “consagración”, se pueden añadir, por lo menos, otros dos: *legitimación* y *deslegitimación* literarias. Antes de acceder a aquella, Olivari fue objeto de estas dos en *Martín Fierro*. Sara Bosoer señala:

el nombre de Nicolás Olivari [ingresa] por primera vez en las páginas de esta revista a través de Roberto Mariani, colaborador vinculado al grupo de Boedo. Mariani firma en el número (5-6) la reseña de *La amada infiel*; y a su vez, en el ejemplar siguiente rescata la figura del joven Olivari: “un muchacho porteño” capaz de continuar el “auténtico y genuino Martín Fierro”, diría en el tantas veces citado artículo que inauguraría la célebre disputa Boedo/Florida, “Martín Fierro y yo” [2].

La reseña de Mariani sobre *La amada infiel* puede considerarse un alógrafo oficioso. Pero su oficiosidad no es evidente. El reseñista subraya la falta de rigor formal del joven poeta: “El señor Nicolás Olivari ha escrito un libro de versos mal medidos donde se burla, a veces con gracia y otras –las menos– sin ella, de lo que todos los poetas suelen tomar en serio [...]. Sin la belleza formal no hay obra de verso que resista a un análisis severo. La poesía sin ritmo ni música no ha sido, no es, ni será nunca poesía” [*Martín Fierro*: 42]. Esta serie de críticas parecería más afín a un partidario de movimientos estéticos anteriores, como el modernismo o el romanticismo hispanoamericanos, que a cualquier enfoque vanguardista (incluso en el terreno ideológico): se censura la falta de rigor formal y se desestima la burla de los lugares comunes de la poesía. La oficiosidad de la reseña no radica en someterse a la voluntad del joven autor, sino en hacerlo visible desde las

páginas de *Martín Fierro* para, en el número siguiente, oponer su figura a las tendencias principales del martinfierrismo. Hacia el final de su comentario, Mariani se dirige de manera amistosa al reseñado y lo invita, o desafía, a enviar un texto suyo a la revista: “Sospechamos que esta piedra no caerá en el agua porque Nicolás Olivari, que es también un excelente cuentista, tiene pasta de escritor y hasta es capaz de enviarnos una hermosa colaboración...” [*Martín Fierro*: 42].

En el número siguiente, el 7, aparecen, primero, el texto de Mariani “‘Martín Fierro’ y yo” [46] y, luego, el poema de Olivari “En ómnibus de doble piso voy en tu busca...” [51]. En su colaboración, Mariani distingue entre “extrema derecha literaria” —a la cual pertenecerían, según él, *La Nación* y *El Hogar*—, centro —el cual se identificaría con *Martín Fierro*— e izquierda —identificada con *Renovación*—. Para este autor, hace falta un medio en el que quienes pertenecen a la “extrema izquierda revolucionaria y agresiva” puedan “derramar” su “dulzura” y “gritar” su “evangélico afán de justicia humana” [46]. Después censura el “caudaloso respeto al maestro Leopoldo Lugones” por parte de los martinfierristas y disiente del uso de la figura del gaucho Martín Fierro en la revista que lleva su nombre. Acusa a aquellos de tener “una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa” [46]. Opone la figura de Olivari a las tendencias que según él predominan en *Martín Fierro*: “He aquí una voz de muchacho porteño, de hoy, de aquí: Nicolás Olivari. [...] he aquí un escritor argentino que en su libro se denuncia habitante de su ciudad y conciudadano de sus conciudadanos, entroncado, por consiguiente, con el auténtico y genuino Martín Fierro” [46]. En suma, tras haber hecho visible la figura de este joven poeta en el número 5-6, Mariani lo propone como ejemplo de autor argentino ajeno a las tendencias europeizantes que él advierte y desaprueba en los martinfierristas.

El poema de Olivari “En ómnibus de doble piso voy en tu busca” aparece estratégicamente rodeado por una reseña severa en contra del libro *El espíritu de la aristocracia y otros ensayos* (1924), de Manuel Gálvez, la cual se encuentra firmada con el seudónimo Héctor Castillo –que pertenecía a Ernesto Palacio–. El reseñista deplora la lectura del texto en cuestión:

Yo no debería haber leído el último libro de Gálvez, con cuya obra –dejando a salvo mi consideración personal por el autor– había cortado todo contacto desde una desdichada aventura con *Nacha Regules...* Reincidí, sin embargo, por dos motivos: primero, la publicación de un libro, *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra*, que vi expuesto en las vidrieras de algunas librerías, circunstancia que me hizo reflexionar sobre la oportunidad de revisar mi juicio, acaso erróneo, acerca de un escritor a quien se concedía tanta importancia; segundo, la creencia de que mis reparos al novelista no serían obstáculo a una posible estima por el pensador [51].

La alusión a *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra* (1924) recordaba a los lectores de *Martín Fierro* el pasado reciente de Nicolás Olivari. En su relación con Gálvez, este joven se había comportado de una manera poco izquierdista y revolucionaria. El número 7 incluye otra reseña de Ernesto Palacio, firmada con las iniciales H. C. (Héctor Castillo); en esta se acusa a Nicolás Olivari y a Lorenzo Stanchina, autores de ese libro sobre Gálvez, de ser comparsas de una maniobra desleal para promover a una figura de la vieja generación: “Es doloroso que los jóvenes autores inician su vida literaria con este libro: mal escrito, en primer lugar, y luego, evidentemente insincero, pues es archisabido que fue hecho por cuenta del propio biografiado con propósitos de propaganda editorial” [*Martín Fierro*: 53]. Bosoer nota que en aquel trabajo:

los autores reivindicaban la figura de Gálvez como la de un escritor moderno y profesionalizado que no temía decir que pretendía “vivir de su pluma”; pero sobre todo, defendían una posición y afirmaban una estrategia que escandalizaba y dejaba atrás a sus compañeros: “Hora es que sea dicha una palabra sensata y sincera acerca del ridículo idealismo de poetas y autores jóvenes, que no quieren dinero por sus obras, alegando que el Arte no se metaliza” [4].

En 1923 Olivari y Stanchina habían figurado entre los miembros de “la nueva generación literaria” encuestados por *Nosotros*. Ambos señalaron a Manuel Gálvez como su maestro [*La revista Nosotros*: 328-331]. Olivari declara: “Como novelista creo que Manuel Gálvez es indiscutible. Hizo novela y aun más, novela verdaderamente argentina con talento y con pasión. *La Maestra Normal*, *El mal metafísico*, *Historia de arrabal* y *Luna de miel* son admirables, inmortales” [330]. Asimismo, el joven poeta destaca a Gálvez como uno de los mejores prosistas argentinos.

Curiosamente, en la reseña que rodea al poema de Olivari, se desdeña la prosa de Gálvez; Ernesto Palacio reclama: “[Yo] buscaba un estilo, un hombre, y no encontré más que ciento sesenta páginas de ideas vulgares o absurdas desparramadas en un lenguaje pobre de suelto periodístico que en ningún momento deja traslucir la existencia de una personalidad humana detrás de la evidente máquina de escribir, no obstante el uso continuo de la primera persona” [*Martín Fierro*: 51]. Conviene recordar que, según Sarlo, una de las estrategias más efectivas del grupo martinfierrista para modificar los hábitos literarios vigentes en aquella época consistió en dividir el público. A grandes rasgos, podría decirse que el martinfierrismo distinguió dos tipos de lector. Por un lado, estaban aquellos cuyos intereses eran primordialmente estéticos; por otro, aquellos que no querían, o no podían, ir más allá del ocio. Los

primeros merecían obras de arte genuinas; los segundos, solo objetos de consumo:

Hay zonas importantes de la producción literaria argentina del momento que *Martín Fierro* se propone ignorar, porque están relacionadas demasiado directamente con el mercado, y en consecuencia, con un público cuyo gusto 'filisteo' la vanguardia repudia. Si es preciso crear un público nuevo (tarea que *Martín Fierro* encara, programáticamente), hay que hacerlo reprimiendo, pulverizando el gusto del mercado. La literatura de kiosko y el teatro parecen a la revista una forma corruptora de la competencia [Sarlo: 229].

Con base en las censuras de Palacio hacia Gálvez, podemos concluir que este último escribía para aquel sector que el martinfierrismo deploraba: "Ese lenguaje de manifiesto naturalista, esa confrontación entre el Arte y la Vida como si se tratara de fenómenos antagónicos, es la mayor herejía estética y revela que el señor Gálvez tampoco tiene una idea clara de los problemas artísticos. Y ya que se coloca 'del lado de la vida', no me queda sino desearle que viva cien años si es posible... pero sin escribir" [*Martín Fierro*: 51]. Mediante estas reseñas, se deslegitima a Gálvez en su condición de escritor, lo mismo que a su público y sus seguidores, entre quienes no hacía mucho –como nos recuerdan las reseñas de Palacio publicadas en el número 7 de *Martín Fierro*– figuraba el "izquierdista" y "revolucionario" Olivari.

Al analizar la figura de Leopoldo Marechal, Rose Corral indica que las revistas literarias de aquella época nunca fueron "inocuas, sino órganos de combate", y que en aquellos "años juveniles de tanteos y búsqueda", había discrepancias incluso entre las voces reunidas en torno a *Martín Fierro* [85-87]. Establecer perspectivas unitarias y estables dentro y fuera del martinfierrismo es una tarea compleja y acaso equivocada.

Tampoco me parece provechoso este procedimiento al tratar de manera individual a estos autores: ¿de qué lado colocamos al joven Olivari?, ¿del de la “extrema izquierda revolucionaria y agresiva”, como Mariani quería?, ¿o del de los seguidores de Manuel Gálvez, como la encuesta de *Nosotros* y el libro en coautoría sobre Gálvez delatan? Y a todo esto: ¿dónde queda la oficiosidad en el sentido que Genette le atribuye?, ¿o cómo convendría entenderla? A diferencia de Joyce, Proust y Gide, Olivari no estaba en condiciones de influir sobre sus críticos para que su primer libro de poesía se leyera conforme a sus deseos. Este joven escritor no había definido un rumbo preciso para su labor creativa. Con base en las reseñas comentadas, podríamos decir que Olivari se hallaba frente a una disyuntiva: o se mantenía del lado que el martinfierrismo deploraba (representado, en este caso, por Mariani y Gálvez) o se integraba a las filas de *Martín Fierro* para acceder a la legitimidad que la revista le ofrecía.

El iracundo reseñista de *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra* advierte que los dos autores de este texto aún tienen la oportunidad de enmendar el camino: “La juventud es una excusa insuficiente, pues no todos los jóvenes delinquen. Una vida de honradez puede hacer olvidar, sin embargo, el tropiezo inicial” [*Martín Fierro*: 53]. Al parecer, Stanchina no hizo caso y se mantuvo del lado equivocado a los ojos del martinfierrismo: fue objeto de varias burlas entre los números 5-6 y 21 de la revista –las cuales incluyen una caricatura donde se representa a Stanchina bajo la forma de un asno y tres menciones en el Parnaso Satírico–. Nicolás Olivari logró, en cambio, “redimirse”.

El segundo poemario de Olivari fue reseñado en el número 32 por una de las figuras más importantes del martinfierrismo, Leopoldo Marechal, “lector y lúcido crítico de los libros de poesía y prosa de los jóvenes escritores de su generación” [Corral: 90-91]. Mientras Mariani ve en Olivari a un escritor argentino ejemplar, Marechal lo elogia a causa de una actitud

que este último considera típica del habitante de Buenos Aires. Según el reseñista de *La musa de la mala pata* (1924), la mezcla de sentimentalismo y humor que hay en los poemas de este libro “es una modalidad porteña casi invariable. En ninguna ciudad es burlado como en la nuestra todo lo que signifique una expansión del alma: tenemos el pudor de nuestro sentimiento y lo disimulamos con un escepticismo de buen gusto que nos aísla y defiende” [*Martín Fierro*: 240]. Si bien Marechal simpatiza con la actitud poética de Olivari, advierte, como Mariani, que este poeta incurre en errores formales: “Yo también diré que su obra es desigual e improvisada; le aconsejaré un severo contralor de sí mismo y una sana prudencia en el uso de los vocablos” [240].

No creo que se pueda hallar en esta reseña la oficiosidad de que Genette habla: Olivari carecía del prestigio y la legitimidad necesarios para intentar influir en Marechal, quien difícilmente se habría sometido a los deseos de aquel, o de cualquier otro escritor. A mi juicio, la oficiosidad de esta reseña se cumple al dar cuenta –junto con las colaboraciones de Olivari sobre el arte brasileño, estudiadas por Bosoer [4-5]– de que este joven autor “enmendó”, en efecto, el camino; Marechal defiende a Olivari, incluso, de quienes fueron, no hacía mucho, sus aliados: “[no lo criticaré] como cierto señor que debe ser diputado, ya que tantos lugares comunes frecuenta, y que, no bastándole una, necesitó dos equis para esconderse en la revista ‘Nosotros’” [*Martín Fierro*: 240]. Cabe añadir que esta reseña tiene un objetivo que no conviene someter a los parámetros de la oficiosidad. Más que ajustarse a los intereses del autor, el reseñista propone una vía de análisis que beneficia al texto. Para Marechal, no conviene valorar *La musa de la mala pata* con base en sus deficiencias formales, sino a partir de la mezcla afortunada entre humor y sentimentalismo que el poemario logra. Aunque Olivari no estuviera en condiciones de influir sobre Marechal, esta reseña contiene, por lo menos, dos

funciones paratextuales. Con respecto a la oficiosidad entendida en sentido amplio, se comienza a legitimar a Olivari mediante los mecanismos del grupo martinfierrista; en cuanto a la obra reseñada, se ofrece una perspectiva que permite una lectura más pertinente, menos injusta, del texto.

En el número 33 aparece la única reseña que Nicolás Olivari escribió para *Martín Fierro* [250]. El autor elogia la labor de otro poeta joven:

“Tangos”, por Enrique González Tuñón, es el primer serio intento de literatura popular, urbana y netamente argentina, que se ha hecho hasta la fecha. [...] González Tuñón es el primer literato serio, consciente, dotado de una extraordinaria sensibilidad, que acomete la empresa de traducir el alma porteña en sabrosas glosas locales, que las más de las veces son verdaderos poemas negros y trágicos, de violenta exteriorización verbal y de violenta energía arrabalera expresada en todos sus tonos [250].

Conviene recordar que en el número 24 de *Martín Fierro*, se reprodujo el texto “The Tango”, de Manuel Gálvez, y se anunció la aparición futura del libro *Tangos*, de este mismo autor. En su encomio, Olivari desdeña a los escritores que, como Gálvez, habían compuesto tangos antes que el admirado González Tuñón. Después Olivari lanza un ataque más agresivo contra la generación anterior: “[Los viejos] ya están mascando el polvo de la derrota y son sus retruécanos de 1830 las argucias que pueden disparar ante nuestra formidable avanzada” [250]. Olivari ha olvidado el nombre y la importancia de su antiguo maestro: “Lo doloroso es el Sahara que nos presenta el panorama de la vieja generación. En efecto, ¿quién queda vivo todavía en el cuadro ridículo de sus huestes diezmadadas [...]? Lugones, y paremos de contar. Y nosotros oponemos cien, doscientos muchachos llenos de talento y dueños de una

sensibilidad extraordinaria que no han poseído nunca nuestros pobres viejos” [250]. Olivari rompe con la vieja generación y desconoce cualquier vínculo con esta.

Yo diría que la oficiosidad de esta reseña tiene, por lo menos, tres vertientes. Para comenzar, Olivari presenta a González Tuñón como una especie de mesías en el terreno de la poesía popular argentina: quien lea *Tangos* deberá considerar que se halla ante un suceso fundacional para esa clase de literatura. No obstante, este elogio quizá hiperbólico –y tal vez nocivo para los intereses de un joven al que se carga con semejante responsabilidad– compete con otras dos operaciones que lo superan. En cuanto a lo grupal, como vocero de los martinfierristas, Olivari ofrece un dictamen en el que los autores anteriores –entre ellos, Gálvez– habrían sufrido una derrota irrevocable. En cuanto a lo individual, Olivari rompe definitivamente con su pasado y logra colocarse en el centro del martinfierrismo: del banquillo de los acusados, este escritor pasa al puesto de juez; para esto, se distancia de las figuras, los hábitos y las concepciones antagónicas a *Martín Fierro*. Primero, el joven poeta fue deslegitimado por su cercanía con Manuel Gálvez; luego se reconoció su labor como poeta porteño humorista y sentimental; y al fin recibe la autoridad para dar y quitar legitimidad desde las páginas de *Martín Fierro*.

La reseña de Olivari aparece junto con una carta que dirige a este último un escritor cercano, por su edad, a la generación de Gálvez, pero afín a las ideas de los jóvenes martinfierristas: Ricardo Güiraldes [250]. Desde mi perspectiva, cabría ver en esta carta el momento de consagración autoral de Olivari en *Martín Fierro*. Güiraldes replantea la discusión en torno a los defectos y distracciones advertidos, entre otros, por Mariani y Marechal en la poesía de Olivari: “Puede ser que para los que se sientan en el sillón de una forma establecida, el verso rimado y medido proporcione casi la comodidad de un féretro. Para los rebeldes (de cualquier clase) no es así. Inquietud de vivir exige

continuo desplazamiento y continua pérdida de un estado de cosas en uso, para alcanzar la liberación que, al fin, es un deseo de expandirse” [250]. Güiraldes sugiere que al temperamento poético de este joven no conviene la rigidez de las formas: “Prefiero en Ud. la evasión del verso y hasta me parece que la mayor amplitud de su alabanza en ‘Mi mujer’ [...] logra una perfección que tal vez nunca alcanzará su insolencia en las limitaciones” [250]. Es altamente improbable que Olivari hubiera podido influir en Güiraldes para proponer esta vía de análisis que permite leer de mejor manera su obra poética. Pero sería erróneo, a mi juicio, excluir este documento del ámbito de los paratextos por carecer de oficiosidad, entendida como sometimiento a los deseos del autor.

El periplo de Nicolás Olivari en las reseñas de *Martín Fierro* se cierra con un segundo comentario sobre *La musa de la mala pata*, escrito por Luis L. Franco. Yo diría que esta es la reseña más oficiosa en torno a la obra de Olivari. Para comenzar, Franco lo defiende de sus detractores, a quienes juzga como monótonos, acomodaticios y exagerados [*Martín Fierro*: 299]. En esta reseña, se reiteran las observaciones de los críticos anteriores. Franco parte de la opinión de Güiraldes: “Los versos de este poeta Olivari [son] espinudamente defectuosos ante la perceptiva, pero tónicos de poesía veraz como un limón en su jugo” [299]. Sin embargo, como Mariani y Marechal, este reseñista advierte deficiencias formales en el joven autor: “Yo no intentaré siquiera disimularle ciertas fallas mayores de las que le señalaría el puntero de los críticos: así, entre otras, [...] su apego a la rima –esa música de guitarra de caja de fósforo– en él, que acaso no es un virtuoso del consonante” [299]. A continuación establece una serie de afinidades entre la poesía de Olivari y la de dos poetas de prestigio internacional: Jules Laforgue y Tristan Corbière [299]. Por último, con base en las virtudes temáticas que Marechal advirtió en *La musa de la*

mala pata, Franco ubica a Olivari entre los poetas con futuro más promisorio en Argentina:

Sentimentalismo y humorismo en combinación químicamente válida, eso es la poesía reciamente espontánea de esta especie de niño terrible. Cierto que sus pecados contra el buen gusto (*Ce rien –que a veces– c'est tout*) no escasean ni son siempre veniales, pero también cierto que si llegamos hasta el fariseísmo de tirarle la primera piedra es porque lo creemos uno de nuestros tres o cuatro poetas de mejor materia prima y tenemos derecho a exigirle cosas magníficas [300].

Inicialmente, Olivari fue un autor cuestionable para la revista: se denunció su cercanía con Gálvez y se le aconsejó enmendar el camino. Al final del recorrido que hemos hecho, este autor tuvo de su lado los mecanismos de legitimación y consagración de *Martín Fierro*, y aun pudo ejercerlos para elogiar a González Tuñón y desdeñar a Gálvez. Las reseñas analizadas en esta sección permiten concluir que las objeciones, las denuncias, los consejos y los elogios con respecto a Olivari no solo influyeron en sus lectores, sino en él mismo: su público pudo juzgarlo de una forma menos rígida e impropia; este modificó su trayectoria artística y logró formar parte del martinfierrismo, cuyos miembros eran más afines a su temperamento poético y juvenil.

Este análisis sucinto ha permitido reflexionar en torno a la importancia de las reseñas literarias como paratextos. Mi trabajo es solo una muestra del provecho que se puede sacar a esta clase de materiales. Aún hace falta establecer y analizar las trayectorias de autores no menos importantes que Olivari para *Martín Fierro*. Destacan, a primera vista, los casos de Jorge Luis Borges, Enrique González Tuñón y Pablo Rojas Paz; asimismo, convendría seguir cuidadosamente las reseñas dedicadas a las figuras de la vieja generación: Leopoldo Lugones, Manuel

Gálvez, Baldomero Fernández Moreno y Enrique Larreta. Enseguida ofreceré un balance general, desde una perspectiva estadística, de las principales tendencias entre los reseñistas de *Martín Fiero*.

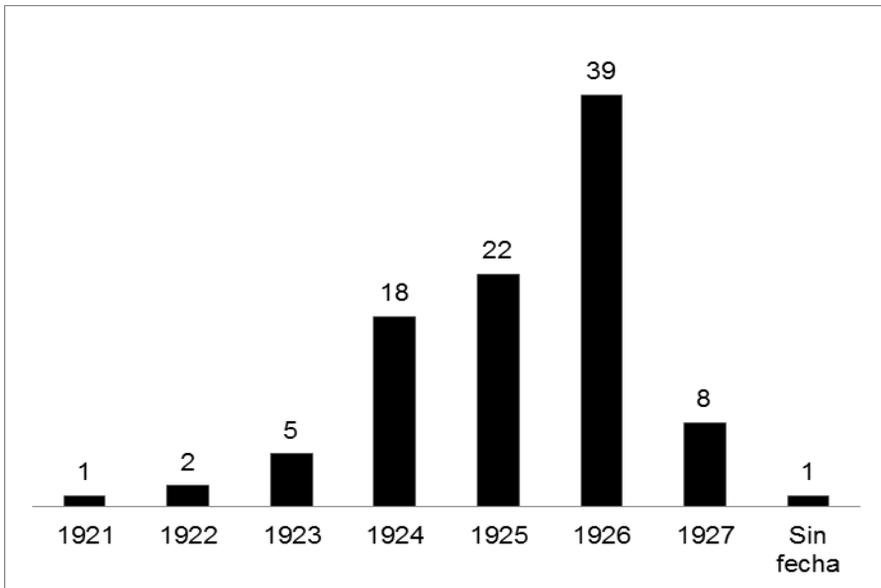
3. Las reseñas en *Martín Fiero*: análisis cuantitativo

Es necesario reconocer que mi investigación ha partido del magnífico trabajo de José Luis Trenti Rocamora. De los diversos índices que este crítico propone para la revista *Martín Fiero*, uno se encuentra dedicado a las que él denomina “notas bibliográficas” –y yo reseñas–. En su listado, Trenti Rocamora ofrece los datos siguientes: 1) autor del libro comentado, 2) título del libro, 3) autor de la nota y 4) número de registro dentro del índice general que él propone [239-241]. Como el lector podrá ver en la última sección de este artículo, en la cual hago mi propuesta de índice de reseñas, me di a la tarea de completar la información proporcionada por Trenti Rocamora. Procuré establecer los datos referentes al año en que se publicó cada libro, el género literario al que pertenece, las fechas de nacimiento y defunción de los escritores reseñados, así como sus nacionalidades respectivas. A partir de estos datos, se pueden sacar varias conclusiones de interés.

Logré identificar un total de 86 reseñas. Si consideramos que la revista consta de 45 números, podemos establecer que se publicaron, en promedio, casi dos reseñas por número. No obstante, es necesario aclarar que hubo varios números dobles, con lo cual el promedio de reseñas por entrega aumenta a poco más de 2,3. Ocho entregas carecen de reseñas: las que corresponden a los números 3, 4, 10-11, 16, 21, 25, 41 y 43. En cambio, en el séptimo número hubo un máximo de siete reseñas. Es posible, por lo tanto, hablar de un espacio consolidado y dinámico en *Martín Fiero*.

Jerónimo Ledesma sostiene que esta revista trabajó en la “provisoria alianza” de lo nuevo y lo propio [191]. En cuanto a las reseñas, la alianza fue más que provisoria: en *Martín Fierro* se reseñaron trabajos nuevos bajo la condición de que fueran propios, es decir, escritos por argentinos. Se comentó un total de 97 textos distintos –considérese que hay reseñas donde se tratan dos o más libros; de igual modo, cinco libros fueron reseñados dos veces: *El árbol, el pájaro y la fuente* (1923), de Cayetano Córdova Iturburu; *Pasajes y meditaciones* (1924), de Pablo Rojas Paz; *Simplismo* (1925), de Alberto Hidalgo; *La musa de la mala pata* (1926), de Nicolás Olivari; y *Zogoibi* (1926), de Enrique Larreta—. Como se puede apreciar en la gráfica siguiente, los textos reseñados aparecieron entre 1921 y 1927.

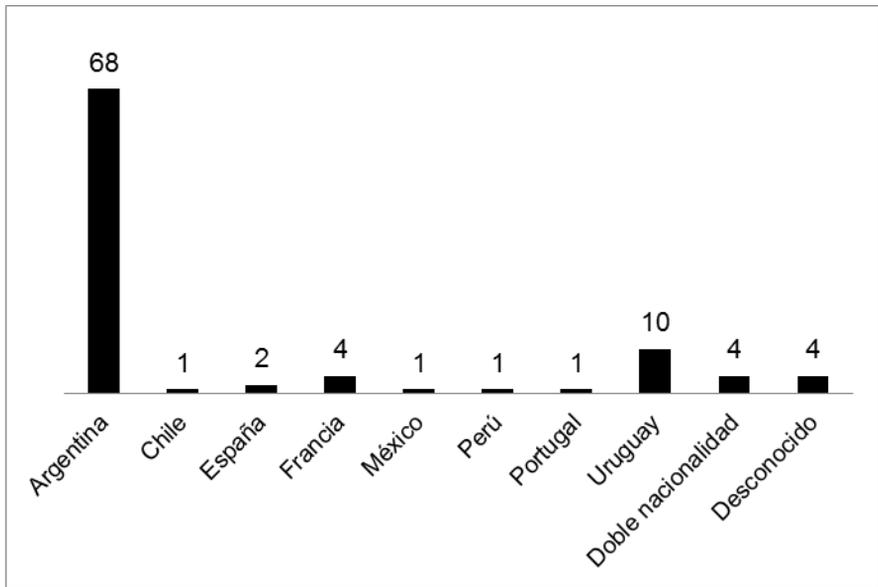
Gráfica 1. Textos reseñados en *Martín Fierro* por año de publicación



Poco más de 80% de estos libros apareció durante el periodo en que se publicó *Martín Fierro*: 18 en 1924, 22 en 1925, 39 en

1926 y 8 en 1927. Gran parte de esas obras fue escrita por autores argentinos: en total, siete de cada diez libros reseñados cumplen con esa condición. Uruguay fue el segundo país en importancia, como se puede apreciar en la segunda gráfica.

Gráfica 2. Textos reseñados en *Martín Fierro* por el país de cada autor



En el ámbito de las reseñas, se prestó poca atención a las publicaciones de otros países. Sin embargo, las recurrentes notas y ensayos sobre escritores y artistas extranjeros dan cuenta del interés y el conocimiento que los martinfierristas tenían con respecto a lo que sucedía en el resto del mundo. No en vano Mariani, entre otros, los acusaba de poseer una cultura europeizante.

Con base en los años de publicación y en la nacionalidad de los autores reseñados, cabe afirmar que en *Martín Fierro* se

configuró un espacio para legitimar la labor de algunos escritores argentinos. Yo diría que los reseñistas, jóvenes en su mayoría, tendieron a hacer visible la obra de sus colegas, también jóvenes. Es posible establecer una serie de conexiones entre reseñistas y reseñados en la revista: Jorge Luis Borges comenta, entre otros, a Leopoldo Marechal (*Días como flechas*, 1926); este a Borges (*Luna de enfrente*, 1924), a Olivari (*La musa de la mala pata*) y a Enrique González Tuñón (*El alma de las cosas inanimadas*, 1927); y Olivari, a González Tuñón (*Tangos*). Sergio Piñero y Francisco Luis Bernárdez tratan, respectivamente, *Inquisiciones* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926), ambos de Borges; Pablo Rojas Paz, *El puñal de Orión* (1925), de Piñero; Francisco López Merino, *Alcándara* (1925), de Bernárdez; y Antonio Vallejo, *La metáfora y el mundo* (1926), de Pablo Rojas Paz.

Los reseñistas de *Martín Fierro* también pusieron en tela de juicio la legitimidad de otros autores, especialmente la de quienes pertenecían a la generación anterior. Hemos visto que hubo críticas severas contra Gálvez y sus aliados. Enseguida revisaremos brevemente el caso de otro autor importante, Enrique Larreta. En el número 34 apareció una breve reseña, firmada con las iniciales L. Z., sobre su novela *Zogoibi* (1926). Este comentario tiene, ante todo, un fin propagandístico: “La reciente obra de Larreta constituye, sin duda alguna, el más grande acontecimiento literario del año. [Es] el libro que esperábamos de su prestigio, y de sus notables dotes de escritor” [*Martín Fierro*: 257]. A continuación, L. Z. promete una futura reflexión más amplia: *Zogoibi* “reclama una crítica sin premuras, un juicio que intentaremos en el próximo número con todo el detenimiento que merece” [*Martín Fierro*: 257].

El examen prometido por L. Z. nunca llegó. No obstante, en el número 36 apareció otra reseña sobre *Zogoibi*. Ildefonso Pereda Valdés somete a un severo examen al autor y su obra. El dictamen no sólo es adverso, sino incluso burlón:

Para Enrique Larreta, hidalgo español, ante quien me saco el sombrero con una reverencia hasta los pies, autor de “Zogoibi” (30. 000 ejemplares), la evolución de la novela ha pasado inadvertida. [...] Larreta nació y vivió en el siglo XVI español. [...] las trescientas y tantas páginas de “Zogoibi” nos revelan un literato de muy mediana calidad [*Martín Fierro*: 287].

El “acontecimiento literario” del año queda reducido a una obra cuyos personajes carecen de verosimilitud: “Ningún personaje siente amor por el campo; viven allí a regañadientes, deseando a cada instante marcharse a París. De todos los personajes no hay ninguno de campo: son títeres de la ciudad que vienen a matar el tiempo en la estancia” [*Martín Fierro*: 287].

En el número 47, hay una reseña de Enrique González Trillo sobre el ensayo de José Emilio Soto titulado *Zogoibi, novela humorística* (1927). El reseñista distingue dos actitudes antagónicas en los críticos de la novela en cuestión: “Dos o tres voces se alzaron contra la mediocre novela del Sr. Larreta, frente a tanto elogio evidentemente falso e interesado como suscitara” [*Martín Fierro*: 360]. Podríamos pensar que Pereda Valdés pertenece al primer grupo, mientras L. Z. al segundo. González Trillo sugiere que el trabajo de Soto corrobora la veracidad de los detractores de Larreta. No solo los personajes de *Zogoibi* son falsos, sino el ambiente en que se mueven:

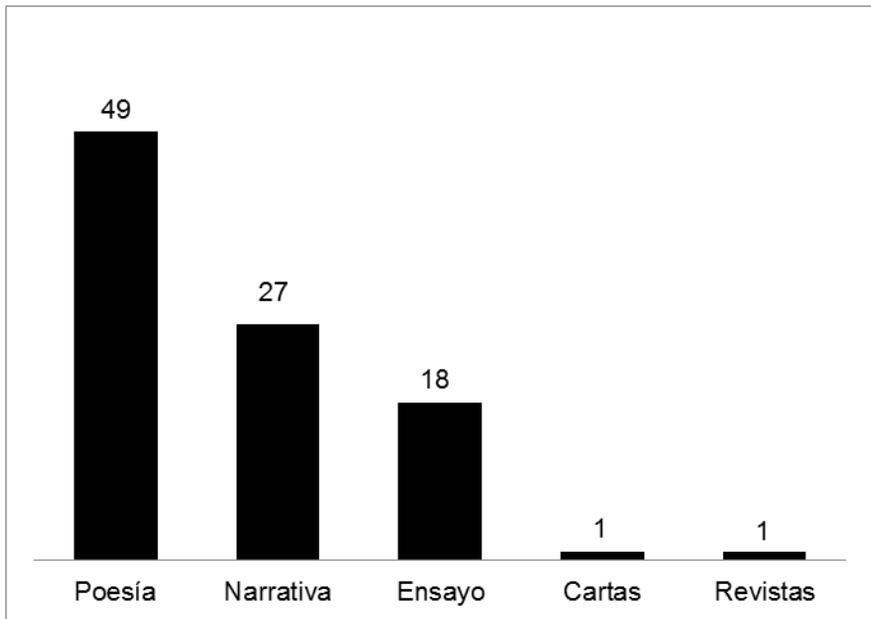
Ya tenemos esta voz sincera que nos corrobora en el pensar una pampa más verídica, más nuestra que esa que transita Zogoibi. Ya tenemos desmenuzada la trama mostrándonos su pobreza, y su falsedad los personajes. Pobre figurón sin alma y sin personalidad el héroe. Aventurera vulgar y con ventura la heroína. Librescos como ellos y aún más cuestionables de nadería los restantes. Así nos los evidencia Soto para preguntarse:

“es posible crear con estos fantoches una novela de ‘ambiente nuestro’ que refleje a lo vivo nuestra campaña, el hombre sano y libre que tiene ‘alma de horizonte’, al decir de Güiraldes?” Como él hemos de negar esa posibilidad [*Martín Fierro*: 360].

Más arriba, vimos que los ataques de Nicolás Olivari contra la vieja generación tenían que ver con la falta de seriedad y de autenticidad al “traducir el alma porteña”. Ahora la disputa se traslada hacia un escenario rural, el de la pampa. Enrique Larreta también habría sido incapaz, a juicio de Pereda Valdés y de Soto, de evocar un escenario rural “auténtico”. Hacia el final de su reseña, González Trillo asegura que *Zogoibi, novela humorística* contiene “páginas que debieron atemorizar a los que tienen por lema respetar servilmente a los consagrados y los fuertes” [*Martín Fierro*: 360]. Se deslegitima a este autor y a sus críticos complacientes. En suma, es posible afirmar que en el terreno de las reseñas literarias de *Martín Fierro*, no solo se generó o consolidó el prestigio de escritores jóvenes, sino que también se deslegitimó la labor de varios miembros destacados de la generación anterior. No obstante, hay dos escritores cuya autoridad fue respetada por estos reseñistas: Leopoldo Lugones y Baldomero Fernández Moreno.

Como se puede apreciar en la gráfica siguiente, la poesía ocupó un lugar privilegiado en la revista: de cada dos libros reseñados, uno pertenece a este género. Aproximadamente un tercio corresponde a la narrativa, y casi una quinta parte, al ensayo.

Para Beatriz Sarlo, la mayor importancia concedida a la poesía tiene que ver con la división del público propuesta por los martinfierristas: el lector que estos rechazan “es fundamentalmente un consumidor de cuentos y novelas, frente al público de *Martín Fierro* que lee poesía” [234].

Gráfica 3. Textos reseñados en *Martín Fierro* por género

En lo que a las reseñas respecta, se pueden constatar las afirmaciones de Sarlo: la revista se preocupó por acercar a sus lectores a la poesía, antes que cualquier otro género. Sin embargo, no es posible soslayar la importancia que de a poco comenzaban a adquirir los géneros en prosa, los cuales, en el desarrollo de la literatura argentina e hispanoamericana en general, se volverían, con el tiempo, hegemónicos en las preferencias del público lector.

4. Conclusiones

Como paratextos, las reseñas pueden dividirse en dos grandes grupos: alógrafos officiosos y alógrafos no officiosos. Aunque no descarto la posibilidad de que en algunos casos los escritores logren influir en sus reseñistas y de que, además, haya pruebas

documentales de ello, juzgo necesario tratar la oficiosidad desde una perspectiva menos rígida que la de Gérard Genette. Con base en mi análisis, sugiero que la oficiosidad de las reseñas literarias se manifiesta en cuatro funciones: 1) hacer visible a un autor, 2) legitimar una obra o un grupo literario, 3) consagrar a autores jóvenes o de poco prestigio y 4) deslegitimar a los oponentes del reseñista, del reseñado o de algún grupo estético o literario. Esta última función requiere de alguna de las otras para que la reseña se pueda considerar oficiosa; en cambio, cualquiera de las restantes es suficiente para que haya oficiosidad. Reconozco que habrá que probar la funcionalidad de estos criterios ante un *corpus* más amplio y diverso; por el momento, nos permiten flexibilizar el modelo de Genette y encaminarnos hacia un marco de estudio más adecuado para el género en cuestión.

Entiendo que introducir la categoría de los alógrafos no oficiosos en el modelo genettiano implica ir en contra de su criterio básico. Como sostuve en la primera sección, fiarse de la voluntad del autor para definir si un documento tiene o no funciones paratextuales dificulta y oscurece el estudio de textos como las reseñas literarias. Yo diría que en el caso de los alógrafos no oficiosos, en vez de demorarnos en la relación entre crítico y autor, conviene ahondar en las relaciones que el crítico establece con la obra que comenta. De tal forma, sería más pertinente preguntarnos en qué medida se “beneficia”, “aclara”, “guía” o “controla” –en palabras de Genette mismo– la interpretación del texto tratado. Mediante este criterio, evitaremos el riesgo de prescindir de documentos que pudieron determinar la lectura posterior de una obra literaria sin que el crítico se sometiera a los intereses de uno o varios individuos.

Yo me atrevería a decir que el estudio de revistas literarias tan importantes en la tradición hispanoamericana como *Martín Fierro* se enriquecerá con el tratamiento más cuidadoso de las reseñas que en estas se publicaron. Habrá que afinar o

replantear las herramientas de análisis que en este trabajo he intentado esbozar. Nos hallamos ante un territorio poco explorado y tal vez promisorio*.

Bibliografía

- BARTHES, ROLAND. 1984. "La mort de l'auteur". *Le bruissement de la langue*. París: Seuil.
- BORGES, JORGE LUIS. 2008 [1986]. *Textos cautivos*. Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal, eds. Madrid: Alianza.
- BOSOER, SARA. 2010. "Nicolás Olivari y las revistas literarias". *Memoria Académica*. Universidad Nacional de la Plata. En línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/.../.pdf.
- CORRAL, ROSE. 2015. "Leopoldo Marechal en las revistas literarias de los años 20: una poética en formación". Hammerschmidt, Claudia, ed. *Leopoldo Marechal y la fundación de la literatura argentina moderna*. Potsdam: Inolas. 83-107.
- FOUCAULT, MICHEL. 1983 [Conferencia pronunciada en el 22 de febrero de 1969]. "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Littoral*, 9, jun.: 3-32.
- GENETTE, GERARD. 2001 [1987]. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México: Siglo XXI.
- LA REVISTA NOSOTROS. 1969. Sel. y pról. Noemí Ulla. Buenos Aires: Galerna.
- LEDESMA, JERÓNIMO. 2009. "Rupturas de la vanguardia en la década del 20: Ultraísmo, martinfierrismo". Jitrik, Noé, dir. general. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé Editores. VII, 167-199.
- REVISTA MARTÍN FIERRO 1924-1927. 1995. Ed. facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- REVUELTAS, JOSÉ. 1996. *Los días terrenales*. Evodio Escalante, ed. Madrid: Archivos.
- SARLO, BEATRIZ. 1997. "Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*". Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz, eds. *Ensayos*

* Inicio de evaluación: 01 set. 2016. Fecha de aceptación: 29 set. 2016.

- argentinos: De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel. 211-260.
- TRENTI ROCAMORA, JOSÉ LUIS. 1996. *Índice general y estudio de la revista "Martín Fierro" (1924-1927)*. Buenos Aires: Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos.
- ZAPATA, JUAN MANUEL. 2011. "Muerte y resurrección del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor". *Lingüística y Literatura*, 32, 60, Antioquia, jul.-dic.: 35-58.

Apéndice: Índice de reseñas en *Martín Fierro*

A continuación presento las 86 reseñas que logré identificar en *Martín Fierro*. Esta lista aspira a complementar la que José Luis Trenti Rocamora ofreció en su *Índice y estudio de la revista Martín Fierro (1924-1927)*. A pie de página consigno, precedidos por las iniciales TR, aquellos datos en los que mi trabajo difiere del de Trenti Rocamora.

No.	Título de la reseña	Reseñista	No. de M. F.	Texto reseñado y año	Género del texto	Autor reseñado y nacionalidad
1	“«El grillo», Conrado NaléRoxlo”	Pablo Rojas Paz	I	<i>El grillo</i> (1923)	Poesía	Conrado NaléRoxlo (1898-1971). ARG.
2	“«El árbol, el pájaro y la fuente», C. Córdoba [sic] Iturburu”			<i>El árbol, el pájaro y la fuente</i> (1923)		Cayetano Córdova Iturburu (1899-1977). ARG.
3	“Oliverio Girondo”	[Sin firma ¹]	II	<i>Veinte poemas para ser leídos en el tranvía</i> (1922)		Oliverio Girondo (1891-1967). ARG.
4	“«El hogar en el campo»”	Pablo Rojas Paz		<i>El hogar en el campo</i> (1923)		Baldomero Fernández Moreno (1886-1950). ARG.
5	“«Caballitos de ciudad», por Ángel Guido”	Pedro Juan Vignale	V-VI	<i>Caballitos de ciudad</i> (1921)		Ángel Guido (1896-1960). ARG.
6	“«Paisajes y meditaciones»”	Ernesto Palacio		<i>Paisajes y meditaciones</i> (1924)	Ensayo	Pablo Rojas Paz (1896-1956). ARG.
7	“«La amada infiel», por Nicolás Olivari”	R. M. ² [Roberto Mariani]		<i>La amada infiel</i> (1924)	Poesía	Nicolás Olivari (1900-1966). ARG.
8	“«Poemas montevidianos»”	[Sin firma ³]		<i>Poemas montevidianos</i> (1923)		Emilio Frugoni (1880-1969). URU.
9	“«El espíritu de aristocracia y otros ensayos», por Manuel Gálvez”	Héctor Castillo [seudónimo de Ernesto]	VII	<i>El espíritu de aristocracia y otros ensayos</i> (1924)	Ensayo	Manuel Gálvez (1882-1962). ARG.

¹ TR: Evar Méndez.

² TR: Pedro Juan Vignale.

³ TR: Horacio Rega Molina.

		Palacio]				
10	“«El libro del tiempo», por Carlos M. Grünberg”	Horacio A. Rega Molina		<i>El libro del tiempo</i> (1924)	Poesía	Carlos M. Grünberg (1899-1957). ARG.
11	“«La levita gris», por Samuel Glusberg”	H. C. [Héctor Castillo, seudónimo de Ernesto Palacio]		<i>La levita gris. Cuentos judíos</i> (1924)	Narrativa	Samuel Glusberg (1898-1987). RUS.-ARG.
12	“«Xaimaca», por Ricardo Güiraldes”	Rega Molina		<i>Xaimaca</i> (1923)		Ricardo Güiraldes (1886-1927). ARG.
13	“«Filosofícula», por Leopoldo Lugones”	Pablo Rojas Paz		<i>Filosofícula</i> (1924)		Leopoldo Lugones (1874-1938). ARG.
14	“«Manuel Gálvez», ensayo sobre su obra, por Nicolás Olivari y Lorenzo Stanchina”	H. C. [Héctor Castillo, seudónimo de Ernesto Palacio]		<i>Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra</i> (1924)	Ensayo	Nicolás Olivari (1900-1966). ARG. Lorenzo Stanchina (1900-1987). ARG.
15	“«Casa de oración», por González Carbalho”	Pablo Rojas Paz	VII	<i>Casa de oración</i> (1924)	Poesía	José González Carbalho (1901-1957). ARG.
16	“La nueva revista «Proa»”	E. M. [Evar Méndez]	VIII-IX	<i>Proa</i> (1924-1926)	Revista	Jorge Luis Borges (1899-1986). ARG. Alfredo Brandán Caraffa (1898-1978). ARG. Ricardo Güiraldes (1886-1927). ARG. Pablo Rojas Paz (1896-1956). ARG.
17	“Salvador Reyes”	Pablo Rojas Paz		<i>Barco ebrio</i> (1923)	Poesía	Salvador Reyes (1899-1970). CHIL.
18	“«Apreciaciones», por Juan Pablo Echagüe”	Ma[í]tre Hippolyte [Hipólito Carambat]		<i>Apreciaciones</i> (1924)	Ensayo	Juan Pablo Echagüe (1875-1950). ARG.
19	“«Versos de la calle» por Álvaro Yunque”	C. I. [Cayetano Córdova Iturburu]		<i>Versos de la calle</i> (1924)	Poesía	Álvaro Yunque (1889-1982). ARG.
20	“«Desde la platea (nuevas críticas negativas)», por Nicolás Coronado”	Vicente Sierra		<i>Desde la platea. Nuevas críticas negativas</i> (1924)	Ensayo	Nicolás Coronado -

LAS RESEÑAS EN MARTÍN FIERRO: ESTUDIO E ÍNDICE

21	“«La Venus calchaquí», por Bernardo González Arrili”	Serge Panine	XII-XIII	<i>La Venus calchaquí</i> (1922)	Narrativa	Bernardo González Arrili (1892-1987) ARG.
22	“Dos nuevos volúmenes de poesías”	R. L. [Roberto Ledesma]		<i>El cántaro de plata</i> (1924)	Poesía	Fermín Estrella Gutiérrez (1900-1990). ESP.-ARG.
				<i>Líricas</i> (1924)		Clemente Mozzi
23	“«Inmoralidades actuales», por Enzo Aloisi”	Serge Panine	XIV-XV	<i>Inmoralidades actuales</i> (1924)	Narrativa	Enzo Aloisi (1886-1975) ITAL.-ARG.
24	“«La esfinge torturante», por José Liebermann”			<i>La esfinge torturante</i> (1924)		José Liebermann (1897-1980). ARG
25	“Libros portugueses”	Francisco Luis Bernárdez	XVII	<i>Mar das tormentas</i> (1924)	Poesía	Antonio Ferreira Monteiro PORT.
26	“Un juicio sobre Pablo Rojas Paz”	Mario Puccini		<i>Paisajes y meditaciones</i> (1924)		Ensayo
27	“Oliverio Gironde. «Calcomanías»”	Jorge Luis Borges	XVIII	<i>Calcomanías</i> (1925)	Poesía	Oliverio Gironde (1891-1967). ARG.
28	“«Inquisiciones», por Jorge Luis Borges”	Sergio Piñero (hijo)		<i>Inquisiciones</i> (1925)		Ensayo
29	“«Cuentos de la oficina»”	Santiago Ganduglia	XIX	<i>Cuentos de la oficina</i> (1925)	Narrativa	Roberto Mariani (1893-1946). ARG.
30	“«Alcándara», de Francisco Luis Bernárdez”	Francisco López Merino	XIX	<i>Alcándara</i> (1925)	Poesía	Francisco Luis Bernárdez (1904-1928). ARG.
31	“«Mal estudiante», de Luis Cané”	Roberto Ledesma		<i>Mal estudiante</i> (1925)		Luis Cané (1897-1957). ARG.
32	“Hidalgo, simplista”	Francisco Luis Bernárdez	XX	<i>Simplismo</i> (1925)		Alberto Hidalgo (1897-1967). PER.
33	“Guillermo de Torre. «Literaturas europeas de vanguardia»” ⁴	Jorge Luis Borges		<i>Literaturas europeas de vanguardia</i> (1925)		Ensayo
34	“Fernández Moreno. «Aldea española»”		XXII	<i>Aldea española</i> (1925)	Poesía	Baldomero Fernández Moreno (1886-1950). ARG.
35	“«Simplismo» por Alberto Hidalgo”	Eduardo González Lanuza	XXIII	<i>Simplismo</i> (1925)		Alberto Hidalgo (1897-1967). PER.

⁴ TR: no registrada.

36	"Otro libro de Fernán Silva Valadés"	Jorge Luis Borges	XXIV	<i>Poemas nativos</i> ⁵ (1925)		Fernán Silva Valdés (1887-1975). URU.
37	"«Luna de enfrente», por Jorge Luis Borges"	Leopoldo Marechal	XXVI	<i>Luna de enfrente</i> (1925)		Jorge Luis Borges (1899-1986). ARG.
38	"«El puñal de Orión» por Sergio Piñero (hijo)"	Pablo Rojas Paz	XXVII-XXVIII	<i>El puñal de Orión. Apuntes de viaje</i> (1923)	Narrativa	Sergio Piñero -
39	"«Art, Esthétique, Idéal», del Dr. Pedro Figari"	José de España		<i>Art, esthétique idéal (Arte, estética, ideal, 1912) 1926 (2.ª ed. en francés)</i>	Ensayo	Pedro Figari (1861-1938). URU.
40	"«El burro de Maruf»"	Raúl Scalabrini Ortiz		<i>El burro de Maruf</i> (1925)		Arturo Cancela (1892-1957). ARG.
41	"«Antología de la poesía argentina moderna» por Julio Noé"	[Sin firma ⁶]		<i>Antología de la poesía argentina moderna</i> (1926)	Poesía	Julio Noé (1893-1983). ARG.
42	"«La víspera del buen amor» por H. Rega Molina"	Antonio Vallejo		<i>La víspera del buen amor</i> (1925)		Horacio Rega Molina (1899-1957). ARG.
43	"Libros de poesía"	Antonio Gullo	XXIX-XXX	<i>Las tardes</i> (1925)		Francisco López Merino (1904-1928). ARG.
				<i>Gracia plena</i> (1925)		José Pedroni (1899-1968). ARG.
				<i>Telarañas</i> (1925)		Nydia Lamarque (1906-1982). ARG.
				<i>Vuelo</i> (1925)		Francisco Isernia (1896-1947). ARG.
				<i>El libro de Ángel Luis</i> (1925)		José González Carbalho (1899-1958). ARG.
44	"Nota bibliográfica al libro de Ildefonso Pereda Valdés"	Jorge Luis Borges	XXX-XXXI [Se repite el no. 30]	<i>La guitarra de los negros</i> (1925)	Poesía	Ildefonso Pereda Valdés (1899-1996). URU.
45	"«El violín del diablo», de Raúl González Tuñón"	A. V. [Antonio Vallejo]		<i>El violín del diablo</i> (1926)		Raúl González Tuñón (1905-1974). ARG.

⁵ TR: *Agua del tiempo* (1921).

⁶ TR: Antonio Vallejo.

LAS RESEÑAS EN MARTÍN FIERRO: ESTUDIO E ÍNDICE

46	"Libros de poesía por Antonio Gullo"	Antonio Gullo		<i>Caja de música</i> (1925)		Roberto Ledesma (1901-1963). ARG.
				<i>El árbol, el pájaro y la fuente</i> (1925; 2° ed.)		Cayetano Córdova Iturburu (1899-1977). ARG.
				<i>Momento musical</i> (1926)		Mayorino Ferraría -
47	"Un libro de Eduardo Dieste"	Ildefonso Pereda Valdés	XXXII	<i>Discusión estética y ejemplos</i> (1925)	Ensayo	Eduardo Tieste (1881-1954). URU.
48	"«Espantapájaros», versos de L. F. Diéguez"	Roberto A. Ortelli		<i>Espantapájaros</i> (1926)	Poesía	Luis Francisco Diéguez -
49	"Nicolás Olivari"	L. M. [Leopoldo Marechal]		<i>La musa de la mala pata</i> (1926)		Nicolás Olivari (1900-1966). ARG.
50	"«Messages» de R. Fernández, por Jean Prévost"	Jean Prévost	XXXIII	<i>Messages</i> (1926)	Ensayo	Ramón Fernández (1894-1944). MÉX.-FRA.
51	"«Don Segundo Sombra», relato de Ricardo Güiraldes"	S. P. [Sergio Piñero]		<i>Don Segundo Sombra</i> (1926)	Narrativa	Ricardo Güiraldes (1886-1927). ARG.
52	"Nota bibliográfica al «Júbilo y Miedo» de Ipuche. «Oriental» por Julio Silva"	J. L. B. [Jorge Luis Borges]		<i>Júbilo y miedo</i> (1926)	Poesía	Pedro Leandro Ipuche (1889-1976). URU.
				<i>Oriental</i> ⁸ (1926)		Julio Silva Valdés (1890-1967). URU.
53	"Acotaciones a «La metáfora y el mundo» de Pablo Rojas Paz"	Antonio Vallejo		<i>La metáfora y el Mundo</i> (1926)	Ensayo	Pablo Rojas Paz (1896-1956). ARG.
54	"Un Borges de entrecasa"	F. L. B [Francisco Luis Bernárdez]		<i>El tamaño de mi esperanza</i> (1926)		Jorge Luis Borges (1899-1986). ARG.
55	"«Tangos» por E. González Tuñón"	Nicolás Olivari		<i>Tangos</i> (1926)	Poesía	Enrique González Tuñón (1901-1943). ARG.

⁷ TR: no registrada.

⁸ TR: texto no registrado.

56	"«Zogoibi». El desventuradillo"	L. Z. ⁹ [¿l. Z.; IzraelZeitlin, quien usó el seudónimo de César tiempo?]	XXXIV	<i>Zogoibi</i> (1926)	Narrativa	Enrique Larreta (1875-1961). ARG.
57	"Verificación de un gran poeta" ¹⁰	A. [Antonio] Vallejo		<i>Molino rojo</i> (1926)	Poesía	Jacobo Fijman (1898-1970). ARG.
58	"«La taza de chocolate»"	A. G. [Antonio Gullo]	XXXIV	<i>La taza de chocolate</i> (1926)	Narrativa	IlkaKrupkin - ARG.
59	"«Bernard Quesnay» o una arquitectura de la novela"	Jean Prévost	XXXV	<i>Bernard Quesnay</i> (1926)		André Maurois (1885-1967). FRA.
60	"«El hombre que habló en la Sorbona»"	Raúl Scalabrini Ortiz		<i>El hombre que habló en la Sorbona</i> (1926)	Ensayo	Alberto Gerchunoff (1883-1950). ARG.
61	"Tres libros argentinos"	Antonio Gullo		<i>Zanadillas</i> (1926)	Narrativa	Álvaro Yunque (1889-1982). ARG.
				<i>Rumor de acequia</i> (1926)	Poesía	Miguel Ángel Etcheverría (1905-1973). ARG.
				<i>El arcano entrevisto</i> (1926)		Luis Echávarri - ARG.
62	"«Días como flechas»"	Jorge Luis Borges	XXXVI	<i>Días como flechas</i> (1926)		Leopoldo Marechal (1900-1970). ARG.
63	"«Cuentos para una inglesa desesperada»"	Jacobo Fijman		<i>Cuentos para una inglesa desesperada</i> (1926)	Narrativa	Eduardo Mallea (1903-1982). ARG.
64	"«Los días y las noches», por Norah Lange"	L. [Leopoldo] Marechal		<i>Los días y las noches</i> (1926)	Poesía	Norah Lange (1905-1972). ARG.
65	"«De la elegancia mientras se duerme» por el Vizc. de Lazcano [sic] Tegui"	Antonio Vallejo		<i>De la elegancia mientras se duerme</i> (1925)	Narrativa	Emilio Lascano Tegui (1887-1966). ARG.
66	"«Zogoibi», por Enrique Larreta"	Ildefonso Pereda Valdés		<i>Zogoibi</i> (1926)		Enrique Larreta (1875-1961). ARG.
67	"Un poeta de Buenos Aires" ¹¹	Luis L. Franco	XXXVII	<i>La musa de la mala pata</i> (1926)	Poesía	Nicolás Olivari (1900-1966). ARG.

⁹ TR: LysandroGaltier.

¹⁰ TR: no registrada.

¹¹ TR: no registrada.

LAS RESEÑAS EN MARTÍN FIERRO: ESTUDIO E ÍNDICE

68	“«Tierra amanecida»” ¹²	Roberto A. Ortelli		<i>Tierra amanecida</i> (1926)		Carlos Mastronardi (1901-1976). ARG.
69	“«La pampa y su pasión». Novela sintética”	R. [Raúl] Scalabrini Ortiz		<i>La pampa y su pasión</i> (1926)	Narrativa	Manuel Gálvez (1882-1962). ARG.
70	“«Rumbo», de Elías Carpena”	A. V. [Antonio Vallejo]		<i>Rumbo</i> (1926)	Poesía	Mario Elías Carpena (1897-1988). ARG.
71	“«Cartas al Patagón», de Georges Duhamel, por Jean Prévost”	Jean Prévost	XXXVIII	<i>Lettres au Patagon</i> (1926)	Cartas	Georges Duhamel (1884-1966). FRA.
72	“«Changer d'étoile» por Marcelle Auclair”	I. P. V. [Ildefonso Pereda Valdés]		<i>Changer d'étoile</i> (1926)	Narrativa	Marcelle Auclair (1899-1983). FRA.
73	“«En torno a Debussy» por M. Arconada”			<i>En torno a Debussy</i> (1926)	Ensayo	César Muñoz Arconada (1898-1964). ESP.
74	“«El amor agresivo» de Roberto Mariani”	Antonio Gullo		<i>El amor agresivo</i> (1926)	Narrativa	Roberto Mariani (1893-1946). ARG.
75	“«La danza de la luna» por Córdoba Iturburu”	Antonio Gullo	XXXIX	<i>La danza de la luna</i> (1926)	Poesía	Cayetano Córdoba Iturburu (1899-1977). ARG.
76	“«Páginas muertas» de Eduardo Wilde”	Ildefonso Pereda Valdés	XL	<i>Páginas muertas</i> (sin año; ed. póstuma)	Narrativa	Eduardo Wilde (1892-1957). ARG.
77	“Notas sobre Nicolás Fusco Sansone”	Antonio Gullo		<i>La trompeta de las voces alegres</i> (1925)	Poesía	Nicolás Fusco Sansone (1904-1969). URU.
78	“«Pero Galín» de Genaro Estrada”	Ricardo E. Molinari	XLII	<i>Pero Galín</i> (1926)	Narrativa	Genaro Estrada (1887-1937). MÉX.
79	“Anotaciones marginales a un libro mal premiado” ¹³	Ildefonso Pereda Valdés		<i>Vindicación de las artes</i> (1926)	Ensayo	José Gabriel - ARG
80	“«Zogoibi, novela humorística» por Luis Emilio Soto”	Enrique González Trillo		<i>Zogoibi, novela humorística</i> (1927)		Luis Emilio Soto (1902-1970). ARG.
81	“«La première disparition de G. Bardini» por J. Giraudoux”	Jean Prévost	XLIV- XLV	<i>La première disparition de Jérôme Bardini</i> (1926)	Narrativa	Jean Giraudoux (1882-1944). FRA.
82	“«El imaginero», de Ricardo E. Molinari”	Miguel A. Virasoro		<i>El imaginero</i> (1927)	Poesía	Ricardo Molinari (1898-1996). ARG.

¹² TR: no registrada.

¹³ TR: no registrada.

Jesús Miguel DÁVILA DÁVILA

83	“«La estrella polar»”	R. [Raúl] Scalabrini Ortiz		<i>La estrella polar y otros cuentos</i> (1927)	Narrativa	Arturo S. Mom (1893-1965). ARG.
84	“«El alma de las cosas inanimadas» por Enrique González Tuñón”	Leopoldo Marechal		<i>El alma de las cosas inanimadas</i> (1927)		Enrique González Tuñón (1901-1943). ARG.
85	“«El teatro del disconformismo», de H. Guglielmini”	Miguel A. Virasoro		<i>El teatro del disconformismo</i> (1927)	Ensayo	H. Guglielmini (1903-1968). ARG.
86	“Algunos libros recibidos”			<i>La ofrenda</i> (1925)	Poesía	Fermín Estrella Gutiérrez (1900-1990). ESP.-ARG.
				<i>Cantos salvajes</i> (1926)		Eduardo Gómez Ybáñez -
				<i>La epopeya de la ciudad</i> (1927)		Emilio Frugoni (1880-1969). URU.
				<i>Raza ciega y otros cuentos</i> (1926)	Narrativa	Francisco Espínola (1901-1973). URU.
				<i>Viento norte</i> (1927)		Alcides Greca (1889-1956). ARG.
				<i>Tráfico</i> (1927)		Enrique M. Amorim (1900-1960). URU.

LOS SUPLEMENTOS CULTURALES COMO OBJETO DE ESTUDIO: EL CASO DE *LA NACIÓN* (1929-1931)¹

The Literary Supplements as Object of Study: The case of La Nación (1929-1931)

Martín GRECO

U. de Buenos Aires-U. Nacional de las Artes
grecomartin@gmail.com

Resumen

Entre el julio de 1929 y marzo de 1931, aparecen en Buenos Aires 89 números del suplemento dominical de *La Nación*, llamado *Magazine* primero, y *Revista Semanal* después. La publicación constituye un momento central en el desarrollo del periodismo, en el cruce entre periódicos tradicionales y revistas ilustradas, como un valioso objeto de estudio en la investigación sobre la prensa cultural, en tanto aparece como una zona de cruces hasta entonces impensados entre la cultura de masas y la alta cultura, entre las firmas de autores entonces consagrados del campo intelectual y las de escritores provenientes de las nuevas generaciones de la década de 1920, entre regionalismo y cosmopolitismo, entre vanguardia y literatura social, entre la dimensión visual y la dimensión verbal.

Palabras claves: periodismo de masas, suplementos culturales, *La Nación Magazine*, Vanguardia, Art Déco, Méndez Calzada.

¹ Este trabajo ha sido posible gracias a una Beca de Investigación Roberto Mariani, de la Biblioteca Nacional Argentina (2013-2015).

Abstract

Between July 1929 and March 1931, 89 numbers from the Sunday supplement of *La Nación*, called first *Magazine* and *Revista Semanal* then, appear in Buenos Aires. The publication is a central moment in the development of journalism, at the crossroads between traditional newspapers and illustrated magazines, as a valuable object of study in the research on the cultural press, appears in both as an area of crossings until then unthinkable between mass culture and high culture, between the signatures of authors then established in the intellectual field and from writers of the new generations of the 1920's between regionalism and cosmopolitanism, between art and social literature, between the visual dimension and the verbal dimension.

Keywords: Mass Journalism, Cultural Supplements, *La Nación Magazine*, modernism, avant-garde, Art Déco, Mendez Calzada.

1. Introducción: zona de cruces

El objeto de estudio de este trabajo es el suplemento dominical del diario *La Nación* aparecido entre julio de 1929 y marzo de 1931 con el nombre *Magazine* al inicio, y *Revista Semanal* después. La publicación constituye un momento central en el desarrollo del periodismo argentino de masas, en el cruce entre periódicos tradicionales y revistas ilustradas, que llevará poco después al lanzamiento de la *Revista Multicolor de los Sábados de Crítica*. La vida de este suplemento, que alcanzó 89 números de más de 40 páginas, transcurre en un contexto histórico convulsionado por la depresión económica y el fin de la democracia radical.

El *Magazine* no ha sido objeto de estudios, pese a la importancia de los autores que publicaron en él. Fue dirigido por Enrique Méndez Calzada, acompañado por Guillermo de Torre como secretario literario y Alejandro Sirio como asesor

artístico². La ecléctica lista de colaboradores, incluye a los escritores Alfonso Reyes, Amado Alonso, Enrique Amorim, José Bianco, Arturo Cancela, Luis Cané, Elías Castelnuovo, Jacobo Fijman, Manuel Gálvez, Ramón Gómez de la Serna, Raúl y Enrique González Tuñón, Pedro Herreros, Norah Lange, Leopoldo Lugones, Benito Lynch, Roberto Mariani, Ricardo Molinari, Victoria Ocampo, José Ortega y Gasset, Ulyses Petit de Murat, Alberto Pineta, Horacio Quiroga, Horacio Rega Molina, César Tiempo, Álvaro Yunque, entre muchísimos otros, e ilustradores como Jorge Larco, Luis Macaya, Bartolomé Mirabelli, Ernesto Scotti, Ernesto Arancibia, Juan Carlos Huergo, Norah Borges y Alejandro Sirio.

Sin embargo, pese a su existencia relativamente corta, es un valioso objeto de investigación, porque resulta una excepción en la trayectoria de los suplementos culturales del periodismo de la clase dominante, en tanto aparece como una zona de cruces hasta entonces impensados entre tradición y modernidad, entre la cultura de masas y la alta cultura, entre las firmas de autores consagrados y las de escritores provenientes de las nuevas generaciones, entre regionalismo y cosmopolitismo, entre vanguardia y literatura social, entre literatura y artes visuales.

El *Magazine de La Nación* nace como una propuesta anclada en la dimensión visual, sin la cual no puede ser comprendido cabalmente. Desde el comienzo se propone como una sección diferenciada del resto del periódico, por su formato tabloide (29 x 42 cm), su cubierta en colores ilustrada por un artista, su numeración independiente, su diseño gráfico y su profusión de imágenes. El nombre mismo muestra la vocación de insertarse en un nuevo espacio indefinido entre el periódico y la revista,

² Sobre la participación de Guillermo de Torre, véase García y Greco [175-177]; y sobre la de Alejandro Sirio, Amengual [81-84].

una tensión motivada por la unión entre un diario tradicional como *La Nación* con el eclecticismo de un magazine (figura 1) ³.

Por entonces se debate acerca de la función de los suplementos culturales, es decir, acerca de “los soportes de las prácticas culturales” [Dosse: 159]. Alejandro Eujanian observa que en este período “los diarios de circulación masiva parecían disputarle a las revistas, particularmente a las revistas culturales, el mercado propio de un tipo de lector que esperaba algo más que la información” [33].

Periódicos tradicionales como *La Prensa* y el mismo *La Nación*, entre 1925 y 1929 ensayan la renovación de sus suplementos, empujados por los avances tecnológicos que permiten ampliar el número de imágenes.

La Literatura Argentina entrevista a José Santos Gollán, director del suplemento de *La Prensa*, y a Méndez Calzada, de *La Nación*, con singular lucidez acerca de las condiciones de producción intelectual del momento. El primero sostiene que las publicaciones periódicas desplazarán al libro en un futuro próximo. El suplemento semanal, que “se desparrama por las calles, atraviesa con más facilidad distancias enormes y se mete en las casas hasta por debajo de las puertas” modifica “las condiciones de trabajo del *productor intelectual*, sus medios económicos sus modalidades frente a los colegas y su situación con respecto a los lectores” [6; subrayado nuestro]. El escritor “con sólo publicar uno o dos artículos por mes tendrá una entrada no inferior a la de una cátedra nacional” [7]. Gollán añade: “A nuevos tiempos, nuevos medios”, y concluye: “La prensa periódica es diario y libro a la vez” [7].

Por su parte, Enrique Méndez Calzada explicita el proyecto de cruzar la literatura con otros fenómenos de la incipiente cultura de masas. El periodista pregunta: “La vida moderna con el

³ Véase el “Apéndice iconográfico” al final del presente trabajo.

adelanto del teatro, las conquistas del cine, las maravillas de la radio, la multiplicación de conferencias públicas y el auge de los deportes, ¿no desaloja la lectura?”. Méndez Calzada responde:

A medida que aumenta el confort, proporcionado por la existencia actual, crece la necesidad de *la mercancía literaria*. Veamos un supuesto competidor: el cine. Yendo a él la gente se educa y aprende a pensar. Y cuando el hombre piensa, se dedica a la lectura. [...] Es indiscutible, en suma, que la literatura tiene un porvenir muy despejado; y los progresos recientes no hacen más que fomentarla. [...] Así se me figura que la revista tendrá más importancia que el diario [1929b: 8. Subrayado nuestro].

Las nociones de *productor intelectual* y *mercancía literaria* son realmente significativas para estudiar las relaciones entre literatura y mercado de la época, y las nuevas condiciones de producción, circulación y consumo de la literatura. La tensa relación entre lo periodístico y lo literario, como sabemos, ha sido señalada por Bourdieu:

Es en el momento mismo en que se constituye un mercado de la obra de arte cuando, por una paradoja aparente, se ofrece a los escritores y a los artistas la posibilidad de afirmar –en su práctica y en la representación que tienen de ella– la irreductibilidad de la obra de arte al estatus de simple mercancía y, al mismo tiempo, la singularidad de su práctica [88].

Esa tensión se percibe en la figura del director del *Magazine*: un escritor desdeñoso de las masas que sobrevive trabajando en los medios de masas. En 1930 el propio Méndez Calzada destaca la “desproporción entre la minoría pensante y el rebaño innumerable que nada sabe de preocupaciones desinteresadas” y declara sin rodeos: “Es probable que proporcionalmente a la masa de la población, nunca haya

habido en el mundo tantos imbéciles como en este momento” [1930: 36]⁴.

2. Los suplementos culturales como objeto de estudio

El creciente interés de la crítica en las últimas décadas por la prensa cultural se ha concentrado más en las revistas autónomas que en los suplementos de periódicos. Por eso, quizá no resulte superfluo formular algunas consideraciones preliminares que permitan delimitar un campo específico de estudio propio de los suplementos, en sus diferencias con otros productos tanto de la prensa periódica como de la prensa cultural.

En su ensayo acerca del periodismo cultural, Jorge Rivera señala:

se ha consagrado históricamente con el nombre de “periodismo cultural” a una zona muy compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o divulgatorios los terrenos de las “bellas artes”, las “bellas letras”, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen o destinación estamental [19].

En correspondencia con las nociones de circulación, producción y consumo, la exhaustiva observación de Rivera establece tres aspectos que, si bien en la práctica se presentan de manera inescindible, es posible analizar por separado: el formato de los medios y productos; los destinatarios y las modalidades de

⁴ Juan Pinto sostiene que “de las páginas de Enrique Méndez Calzada salta un hervor de amargura, cierto desprecio por la humanidad” [228].

consumo; los contenidos incluidos en los suplementos. En cuanto al formato, Rivera añade que “la gama es amplia, incluso en su aspecto formal”, porque dentro del periodismo cultural es posible incluir indistintamente a “una revista literaria de pequeña circulación, el suplemento de un diario de tirada masiva, una publicación académica altamente especializada”, entre otros productos como “un fanzine, una revista de divulgación que trabaja con recortes temáticos muy diferenciados entre sí, una colección fascicular” [20].

Por su parte, César Antonio Molina [13] distingue tres tipos de prensa cultural⁵: los “periódicos de las letras”, las “revistas” (poéticas, teatrales, almanaques, colecciones de novelas cortas, de teatro y poesía) y los “suplementos literarios y páginas de libros o culturales de la prensa diaria”.

Según Molina los suplementos literarios tienen las siguientes características:

se definen como hojas perfectamente identificables, o cuadernillos independientes, embuchados en el periódico, de distinta periodicidad (generalmente semanal) en los cuales se insertan comentarios de opinión, críticas rigurosas, trabajos de creación literaria, reportajes (en mucha menor medida) y entrevistas relacionadas única y exclusivamente con la actualidad literaria y editorial [29].

De esta definición conviene destacar ahora los rasgos formales y de circulación: la frecuencia regular de aparición, generalmente semanal, y su identificable independencia relativa del resto del diario, por lo cual a la vez se integra y se excluye del propio medio. María J. Villa caracteriza el suplemento como una “separata” que “se integra en formato,

⁵ Molina, de acuerdo con una larga tradición de la lengua española, llama a esta prensa “a veces indistintamente «cultural» y «literaria», cuando en la primera de ambas hay muchos elementos (aunque no son todos) de la segunda” [21-22].

diagramación y circulación; y se aleja en la especificidad de sus contenidos. Es frecuente que el suplemento tenga su propio director y que dialogue (aceptando o refutando) la propia línea editorial”.

Esta doble condición es uno de sus rasgos centrales. La diferenciación con respecto al cuerpo principal le otorga una importancia y un desarrollo que no tienen las páginas culturales de otros diarios del período, como las de *El Mundo* y *Crisol*, e invita a la coleccionabilidad, reforzada en ocasiones con una numeración propia. Al circular junto al diario, el suplemento consigue una difusión masiva, difícilmente alcanzable por una revista independiente⁶. Por ello constituye un fenómeno anfibia, híbrido, situado entre el diario y la revista.

Julio Ortega señala una diferencia significativa entre las revistas y los suplementos: si aquellas pueden ser un producto personal, estos suelen ser espacios plurales donde pueden convivir con mayor o menor tensión elementos heterogéneos. Ortega añade que, en cuanto al contenido, los suplementos, “libres de agendas y dictámenes”, son “un bazar de textos, gabinete de curiosidades transitivas”, y que algunos de ellos “tienen un promedio de apelación precario porque sus buenos momentos duran poco debido a cambios de equipo, conflictos recónditos, y rutina” [Ortega 2006: s.p.].

Tal es una de las dificultades para los estudios críticos acerca de los suplementos: la larga perduración en el tiempo que impide observar rasgos estables y abarcar la totalidad del fenómeno.

Para relevar las novedades y rupturas aparecidas hacia finales del siglo XX en los suplementos culturales, Oscar Steimberg enuncia una serie de rasgos consolidados en la etapa precedente, a la que considera la “edad clásica”, representada

⁶ *La Nación* declara una tirada que alcanza en ocasiones los 160.000 ejemplares [Fernández: 120].

en nuestro país con “los tradicionales de *La Prensa* y *La Nación*”:

- * Temática perteneciente al campo tradicional de las “humanidades”.
- * Inclusión de textos narrativos ficcionales, permanente y en espacios de privilegio.
- * Inclusión de poesía lírica, en las mismas condiciones que los géneros narrativos.
- * Emplazamiento de la crítica literaria en espacios predeterminados y de acuerdo con moldes estables en cuanto a extensión, texto y paratextos.
- * Ausencia de reportajes y testimonios.
- * Un juego retórico reconocible, con límites nunca traspuestos, verbales y visuales: expresado a través de una palabra seria y opaca en los textos intersticiales, y ensayística, con los juegos limitados del ensayo de raíz romántico-positivista, en las colaboraciones.
- * Alta diferenciación con respecto al resto del diario en el diseño.
- * La misma diferenciación en el soporte (otro color, relacionado con otro procedimiento de impresión).
- * Una temporalidad diferente de la del diario (más distante de cada contemporaneidad) [Steimberg 2013: 159-160].

En *La Nación Magazine* pueden ser hallados algunos de estos rasgos predominantes de los suplementos durante gran parte del siglo XX, junto a otros que lo convierten en un producto excepcional y lo diferencian tanto de otros suplementos de su época, en especial el de *La Prensa*, como de otros momentos del propio suplemento del diario *La Nación*. Por este motivo no será ocioso repasar brevemente la trayectoria de los suplementos de *La Nación*.

3. Los suplementos de *La Nación*

Las etapas, indisolublemente ligadas a las innovaciones técnicas en cuanto a reproducciones gráficas, dan cuenta del proceso de “departamentalización” del diario, señalado por Rivera [92]. El primer suplemento de *La Nación* aparece los jueves, entre 1902 y 1909⁷, con el título “Suplemento ilustrado”. Se distingue claramente del cuerpo principal por su formato, el gran número de fotografías y la numeración que indica la voluntad inaugural: “Año 1, número 1”.

El día anterior a su salida anuncia que “la nota ilustrada correrá a la par, puede decirse, de la palabra impresa, dando las artes gráficas forma nueva y más perfecta a la acción del periodismo, en su constante batallar por la difusión de las ideas y de las informaciones” [*La Nación: Un siglo en sus columnas*: 87].

Esa estrecha vinculación entre imagen y texto desde entonces se incrementará cada vez más, hasta llegar a la impostación extremadamente visual del *Magazine*. Poco después, el 5 de noviembre, el “Suplemento ilustrado” anuncia una reducción del formato, ante el pedido de muchos lectores, “para que los números pudiesen coleccionarse con más facilidad” [*La Nación: Un siglo...: 87*]. Geraldine Rogers, que estudia las “zonas de superposición” de la prensa entre los años 1898 y 1904, atribuye esta estrategia a la influencia del periodismo norteamericano, en el marco de una intensa competencia entre magazines ilustrados y periódicos por la captación del mercado:

El 4 de septiembre de 1904 [sic, por 1902] *La Nación* invadió el campo del magazine ofreciendo una miscelánea que tenía mucho en común con el contenido del semanario: un suplemento ilustrado que salía los jueves, cuyos rasgos (frecuencia, composición miscelánea, tamaño reducido, carácter coleccionable,

⁷ Cf. “El Suplemento Literario, testimonio de cultura universal” [*La Nación: Un siglo en sus columnas*: 87-96].

centralidad de la fotografía) copiaba indudablemente a los semanarios como *Caras y Caretas* [4].

La incorporación de firmas es la conclusión de un proceso que Martin Conboy llama “la gradual erosión del anonimato” en la prensa cultural [94]. El “Suplemento ilustrado” agrega progresivamente las colaboraciones de escritores de renombre, argentinos y extranjeros, acentuando su carácter misceláneo.

Esta primera etapa, que “se extingue con el número del 2 de setiembre de 1909” [*La Nación: Un siglo...: 88*], constituye un antecedente del *Magazine* de 1929, y aun también de las revistas dominicales ilustradas posteriores.

Una segunda etapa comienza en marzo de 1920, con el nacimiento del “Suplemento literario” dominical que tiene las mismas dimensiones del diario, pero es una sección independiente, en general la tercera. La publicidad por el lanzamiento proclama su condición heterogénea: “*La Nación de los Domingos. Arte. Letras. Sports. Cuentos. Teatro. Libros. La vida en el campo. Variedades. Negocios. Movimiento de la propiedad. Ilustraciones*” [*La Nación*, 29 feb. 1920], reafirmada por el subtítulo del suplemento: “Literatura, Sports, Comercio, Para la mujer, La vida en el campo, Navegación” [*La Nación*, 14 mar. 1920: tercera secc.].

Con la dirección de Arturo Cancela, este suplemento establece un paradigma que perdurará muchos años. Aunque su subtítulo poco después pasa a ser “Lecturas e ilustraciones”, los dibujos y fotografías mantienen una relación más bien ancilar con los textos, que predominan conceptual y gráficamente y se relacionan sobre todo con la alta cultura. Se acentúa el recíproco proceso de legitimación: por un lado, el suplemento se enorgullece de contratar los servicios de autores consagrados:

El suplemento cultural se conviene habitualmente en el espacio de exhibición de las "grandes firmas" nacionales

y extranjeras, y por lo tanto en uno de los ratificadores del prestigio intelectual del medio. *La Nación* y *La Prensa* compitieron en su momento por presentar en sus suplementos dominicales una vidriera ornamentada con las figuras más notables del campo intelectual internacional [Rivera: 93].

Por otro lado, para los que se inician es un éxito publicar en sus páginas. Carlos Mangone habla del *prestigio consagratorio del diario* [80] y recuerda la declaración de Alberto Pineta acerca de que la ambición de los escritores jóvenes era lograr que *La Nación* publicara sus textos en el suplemento de los domingos.

En 1925, se produce una renovación: el suplemento pasa a llamarse *Letras y artes*. Es un período de transición. Se reduce su tamaño, “con el propósito ambicioso de que se constituya en una «enciclopedia de la vida espiritual contemporánea»”, afirma el anónimo redactor del número aniversario [*La Nación: Un siglo...: 88*], quien informa que corresponde precisamente a este año de 1925 “la adopción del huecograbado para las ediciones dominicales” [154].

La numeración del suplemento comienza otra vez desde el número 1. Su director, Alfonso de Laferrere, introduce ciertas novedades tanto literarias como gráficas: “incorpora algunas ilustraciones de avanzada de tinte similar a las aparecidas coetáneamente en la revista *Martín Fierro*”, según señala Rodrigo Gutiérrez Viñuales [124]. Esto origina una tensión entre la reticencia del medio conservador y las fuerzas renovadoras. Lo confirma una carta de Oliverio Gironde a Guillermo de Torre del 19 de setiembre de 1925:

Las gestiones de colaboración han fracasado hasta este momento, lo cual no deja de ser una gran cosa, porque ahora las circunstancias han cambiado. Un íntimo amigo mío, Alfonso Laferrere, se ha hecho cargo de la Dirección del Suplemento de *La Nación* y creo que no

será difícil conseguir lo que nos proponemos. No quiero, sin embargo, apresurar las cosas, ni hacer afirmaciones demasiado optimistas. ¡Todo resulta tan difícil en *La Nación*! [Schwartz: 357].

En 1928 Enrique Méndez Calzada es designado director del suplemento y un año después lanza el *Magazine*.

4. Aparición del *Magazine*

Una carta de Ramón Gómez de la Serna al secretario de redacción Guillermo de Torre, del 8 de agosto de 1929, revela el intento de convertir el suplemento en una suerte de espectáculo:

Muy bien el último formato del suplemento literario de *La Nación*, admirable, fácil para írselo enseñando a todo el mundo con orgullo. Ahora van a padecer la excomunión que merecen los artículos que no sean amenos y espero que yo he de tener más encargos. Enhorabuena con todo desinterés [García y Greco: 173].

A su vez, Guillermo de Torre le escribe a Benjamín Jarnés el 25 de septiembre de 1929, con el membrete “La Nación / El gran diario argentino / Magazine”:

Hay, en efecto, una cosa urgente de la que debo darte aviso. Y es que, debido a la serie de reformas que se están haciendo en este magazine, lo literario, o mejor dicho, la glosa de ello, va a quedar fuera, por disposición superior [García y Greco: 176].

Estas circunstancias pueden desconcertar hasta a los propios colaboradores más innovadores: poco después el propio Ramón, antes elogioso, no se siente del todo conforme con las novedosas características del suplemento y observa:

El *Magazine* de *La Nación* me gusta pero me parece como si hubiese quedado un poco más limitada que antes la literatura. El artículo con fotografías parece ser posible, pero yo, que lo conozco tanto y que tantos he dado así, creo que no tiene camino. Más creo en las fotografías sueltas de un *Der Querschnitt* alemán y sus artículos ilustrados por dibujantes, aparte, que en la mezcla [carta a Guillermo de Torre, octubre de 1929. Cit. en García y Greco: 178].

Una publicidad del propio suplemento, aparecida poco después del lanzamiento, explicita el proyecto y las aspiraciones del nuevo producto que se ofrece a los anunciantes.

Domingo en la Argentina

Tienen un nuevo encanto los domingos desde la reciente aparición *del bellissimo Magazine* que forma parte integrante del diario La Nación.

Esta última iniciativa, a más de haber excedido todas las esperanzas, ha demostrado ser el mayor *éxito periodístico* en este país.

No sólo artística sino también comercialmente ha producido un *resultado asombroso* porque los *avisadores* se han dado cuenta enseguida que esta hermosísima publicación, fuera de ser la más *linda revista*, tiene el mayor *tiraje* de todas, gozando al mismo tiempo de la ventaja de pasar a las manos del público de La Nación que como dice uno de los más grandes avisadores “reúne en su vasta *circulación las clases más selectas y pudientes* de nuestro país”.

Mientras que el diario mismo es reemplazado cada día por otro, el *Magazine se revé y se relee* en los hogares para finalmente ser *archivado* [*La Nación Magazine*, 10, 8 set. 1929: 43; los subrayados son nuestros].

Otras publicaciones contemporáneas muy diversas dan cuenta de las novedades que representa el producto. Así, *Nosotros* contextualiza el fenómeno desde el primer momento, señalando la evolución en paralelo de los nuevos contenidos y los nuevos aspectos formales:

Poco a poco, la evolución de nuestros grandes diarios ha originado cambios fundamentales en su presentación, tendientes a buscar, unas veces, la accesibilidad de las distintas capas de público, y otras a distribuir su texto de manera que presente mayor homogeneidad y el lector encuentre sin tardanza aquello que le interesa y pase, sabiendo no omitir nada de lo que pueda convenirle conocer, sobre páginas y paginas consagradas a otras actividades.

Esa evolución y esos cambios han traído, evidentemente, una mayor perfección formal, antes que nada, y después nuevos horizontes para ciertas formas de la cultura al consagrar a temas casi olvidados, antes, atención preferente y gran número de páginas.

El arte y la literatura, el cinematógrafo, han ido, paulatinamente ocupando grandes espacios en las páginas de la prensa diaria y la densidad de ellas siendo cada día mayor.

De los artículos sueltos que se dedicaban a esas ramas del saber aquí y allá, se pasó a la página semanal, de ésta a las dos o cuatro bisemanales y ahora a un verdadero *segundo diario* por su tamaño y frecuencia de publicación.

La Nación, para llevar más allá todavía esa benéfica emulación de la que tanto sale ganando nuestra cultura, ha creado, con las secciones de hueco grabado, las páginas literarias, de entretenimiento, etc., un magazine completo, añadiendo además nuevas secciones, el que aparece ya todos los domingos y ha sido recibido con

simpatía por el público, constituyendo un verdadero éxito de presentación y venta.

Al frente de ese magazine está Enrique Méndez Calzada, quien cuenta entre nuestros amigos de siempre y cuyo nombre no necesita presentación.

De su vasta cultura y gran entusiasmo, apoyados en la potencialidad y tradición de que goza en el mundo de nuestro idioma *La Nación*, es de esperar una obra fecunda, cuyo principio no puede ser más oportuno y brillante [Suplemento *La Nación Magazine* 1929: 220-221].

Por esas mismas fechas, en *Claridad* pueden leerse elogios al “nutrido material de colaboraciones selectas” del *Magazine*, que ha abierto sus páginas a escritores de izquierda [l. Z.].

El de *La Nación* no era el primer intento local de cruzar *magazine* y periódico. Ya el diario *Crítica*, entre noviembre de 1926 y mayo de 1927, había ensayado un suplemento de 16 páginas también denominado *Magazine*, de tamaño más reducido que el cuerpo del diario, que aparecía los lunes. En sus veintinueve entregas colaboran numerosos autores vinculados al periódico *Martín Fierro*, en un peculiar cruce entre vanguardia y periodismo de masas⁸. Por su contenido mayormente cultural y por su estética, con escaso desarrollo de lo icónico, se asemeja más al suplemento de *La Nación* de 1925 que al de 1929. Sylvia Saítta, afirma que “*Crítica Magazine* presenta el sistema misceláneo de las revistas masivas; sin embargo, la zona destinada a la literatura y las artes plásticas

⁸ La exposición que allí alcanzan los martinfierristas despierta el mal humor de los llamados boedistas de *Claridad*, en una página que contrasta con la de César Tiempo, tres años posterior, apenas mencionada más arriba: “El suplemento de *La Nación*, como en años anteriores, con pocas novedades, salvo las noticias literarias tan mal hechas. El de *La Prensa* igual. *Crítica* publica un magazine y en una página se desahogan los chicos que Botana ha empleado en el diario, con Rega Molina a la cabeza. Claro está que esa página, por estar en manos de muchachos, que no tienen obra seria realizada, carece de autoridad y sirve para regocijar al público” [“El año literario”].

remite más a las columnas de una revista literaria especializada que a las de un suplemento masivo” [174].

La noción de “sistema misceláneo del magazine” es conceptualizada por Beatriz Sarlo, como una estrategia periodística en el cual “la variedad retórica y temática, podía combinarse de manera múltiple con las necesidades de los consumidores medios y populares” [31]. En tal sentido, el *Magazine* de *La Nación* es claramente un sistema misceláneo. En términos de Adorno y Horkheimer en su clásico estudio sobre la industria cultural [1944], no existe desperdicio: para todos los públicos hay algo previsto, a fin de que nadie pueda escapar, y las diferencias son acuñadas y difundidas artificialmente.

El *Magazine* es particularmente rico y contradictorio, generando una tensión entre diferentes estéticas que puede advertirse comparando portadas de números cercanos en el tiempo: hay motivos prácticamente idénticos, con tratamientos opuestos, como la representación de la mujer en el 3 y el 5 (figuras 2 y 3), donde los diferentes estilos visuales y el uso del inglés funcionan como marcas de glamour; o las representaciones de lo rural en los números 6 y 9 (fig. 4 y 5). Como se ve se contraponen dos estéticas: por un lado, una tendencia más cercana al post-impresionismo y, por otro, la estética geométrica y zigzagueante del déco. En términos literarios es el modernismo opuesto a la vanguardia (fig. 6 y 7).

Desde el número 20, del 17 de noviembre de 1929, cambia el nombre de *Magazine* a *Revista Semanal*, aunque conservando la numeración. A partir de en julio de 1930, la crisis económica obliga a reducir los costos de impresión. Desaparece la tapa en colores y se produce un regreso a formas más convencionales y un abandono de las líneas más osadas. Desde el número 67 hasta el último, las ilustraciones de la portada son reemplazadas por fotografías urbanas o de estrellas de

Hollywood, en coincidencia con un aquietamiento de las tendencias más revulsivas del suplemento. Este hecho puede deberse en parte también al alejamiento de Sirio, que en 1931 viaja a París [Amengual: 23].

5. Secciones del suplemento

Las secciones fijas del suplemento y su amplitud temática indican la voluntad, antes señalada, de ofrecer un producto para todos los públicos: gastronomía, moda, agro, automovilismo, bridge, crucigramas. La sección infantil presenta dibujos mucho menos modernos que los de las páginas centrales; curiosamente, en el contemporáneo suplemento de *La Prensa* sucede justamente lo contrario.

Hay algunas secciones en las que la imagen tiene un papel destacado ya desde su mismo título: *film*, *mosaico*, *kodak*, *instantáneas*. La habitual página de frivolidades acerca de los miembros de la oligarquía se llama “Film social”. La página de deportes, “Mosaico Sportivo”, y presenta una estética similar a la de revistas de la época, como *El Gráfico*. La página de teatro, “Kodak Teatral”.

Una sección riquísima, por el interés de sus materiales y las tensiones que presenta, es la titulada “Instantáneas”, que recoge fotografías variadas, en general del ámbito de Buenos Aires. A diferencia de las ilustraciones, las fotos no llevan firma, acaso porque, en términos de Pierre Bourdieu, la fotografía es todavía un arte en proceso de legitimación [164].

En esta sección el escenario urbano es privilegiado. Mercados, vendedores ambulantes, transporte público aparecen con frecuencia. Resulta notable para una publicación como *La Nación* la reproducción del ámbito del trabajo, aun de aquel que se desenvuelve en duras condiciones. Se exhiben incluso retratos del trabajo infantil y de la miseria urbana. La puesta en

página genera una tensión entre las tiernas fotos frívolas y las duras imágenes de la miseria (figuras 8 y 9).

En contraste con estas representaciones, la publicidad expone modelos aspiracionales, según la terminología del *marketing* contemporáneo, en al menos cuatro aspectos: la clase, la nacionalidad, la edad y la novedad. Los modelos de belleza y salud son lo aristocrático, lo extranjero, lo joven y lo moderno.

Lo publicitario contamina lo estético convirtiéndolo en cierto modo en una mercancía más. Curiosamente, es el propio director del suplemento quien el mismo año del lanzamiento lamenta el advenimiento de la vulgaridad al elevado mundo del arte y la promiscuidad de la publicidad con la poesía:

Hay demasiada prosa en este mundo para que el hombre pueda hacer nada que no sea prosaico. Todo nos invita a la prosa, y las almas poéticas, como buzos cuyo tubo neumático se hubiera roto, se asfixian sin remedio, rodeadas de prosa por todas partes [...]; ya no hay sino vulgares y prosaicas noticias que pueden perfectamente llegar a nuestros oídos en alas de la radiofonía, que pueden entrarnos por los ojos impresos en el periódico, junto con los anuncios de callicidas, de remates de hacienda, de aguas purgantes, de adivinos, de polvos insecticidas, de bragueros, de sarnífugos, del último libro de versos de algún exquisito poeta lírico [Méndez Calzada 1929a: 13-14].

Un fenómeno a destacar es la publicidad del propio medio, que en tiempos de crisis económica sale a la búsqueda afanosa de anunciantes. Allí el periódico exhibe su modelo de lector:

¡AHORA MÁS QUE NUNCA!

En estos días de vacilación para gastar por parte del público, es más necesario que nunca el saber dirigir hábilmente la propaganda hacia esa clase de la población que puede vivir y gastar holgadamente [...].

La Nación es el diario leído por esta clase” [*La Nación Magazine*, 29, 19 ene. 1930].

6. Dimensiones visuales

Formalmente, como se ha visto, en el suplemento tiene una importancia crucial la dimensión icónica, en especial si se toma en consideración su impostación gráfica. En cuanto al diseño, observa Hollis que “las técnicas cubistas —la superposición de zonas de tonos graduales sobre un fondo contrastado, las formas elípticas, las aristas y las diagonales— fueron la base del *art déco*” [32]. Se profundiza la renovación de las tipografías y la flexibilización de las cajas. Las ilustraciones ya no tienen una función meramente decorativa y ancilar; lo verbal y lo icónico se integran e interactúan en modalidades novedosas. El suplemento debe esta impronta a Alejandro Sirio, según sostiene Gutiérrez Viñuales:

A partir de su colaboración se conformará un nutrido y excelente plantel estable de artistas, participando otros de manera esporádica. La presencia de Sirio y sus adláteres inclinará la balanza a generar un producto en el que la ilustración fue obteniendo mayor espacio que lo que había sido habitual en este tipo de suplementos, sin necesariamente ir en detrimento de lo literario” [124].

En la interacción de texto e imagen encontramos numerosas historietas. Por un lado, las producciones norteamericanas “sindicadas”, como las firmadas por C. A. Voight y Geo McManus; *La Nación* fue el primer diario en publicarlas, en la década del veinte⁹. Por otro lado, aparecen autores locales firmando una modalidad llamada “historieta cómica” o “historieta muda”, presente también en el suplemento de *La*

⁹ Sobre la tira de McManus, véase Gené.

Prensa; se destacan Billiken, Mirabelli, González Fossat, Dante Quintero o Riveron.

Al mismo tiempo se desarrolla una suerte de nuevo género, característico de la época, sobre el que alguna vez me gustaría profundizar¹⁰. A veces se lo denomina “film”. Consiste en una sucesión de textos brevísimos acompañados por gran cantidad de ilustraciones. No son historietas, porque no son secuenciales. Notables al respecto son los trabajos de Bartolomé Mirabelli (figuras 10 a 11).

7. Tensiones del arte

El *Magazine* fomenta las disputas estéticas. Una de ellas, en torno al arte moderno, ha sido analizada por Diana Wechsler: es el debate entre dos críticos franceses: Camille Mauclair, enemigo acérrimo de tendencias como el cubismo, y Eliaf Teriade, defensor de las vanguardias.

En el *Magazine* no solo encuentra su espacio el cubismo, aparecen también el surrealismo, el futurismo y otras tendencias que en el campo artístico local aun se discuten. Se difunde la obra de artistas de izquierda, como Grosz y Masereel, que años después serán enarbolados por la revista *Contra*, de Raúl González Tuñón, como ejemplo de la fusión entre vanguardia artística y vanguardia política. Un lugar destacado en el proyecto modernizador del *Magazine* lo ocupa la arquitectura racionalista de Le Corbusier y sus ecos locales. Ello se vincula al auge contemporáneo de las artes decorativas. Se habla de arte moderno, para referirse a interiores, muebles, tapicería, herrería, lámparas y aun sanitarios del baño.

¹⁰ Al respecto, será necesario tener en cuenta la sección “Cinegrafía” del clásico ensayo programático de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia* (1925).

Acerca de la cuestión específica de la crítica de arte en los suplementos de *La Nación* en la década del 20, Wechsler afirma:

la posición estética sostenida por el diario, la que si bien fue flexibilizándose durante la segunda mitad de la década, se caracterizó por ser reactiva a la pintura que podemos calificar como de vanguardia. *La Nación* hace su apuesta estética y su partido es el de las variantes más tradicionales. Sin embargo, se mostró permeable a fines de la década del veinte, ante ciertos aspectos del arte nuevo [51].

Para Wechsler, estas filtraciones “no hacen sino confirmar una de las estrategias de la hegemonía: negociar permanentemente con lo emergente e ir incorporándolo dentro de lo que podemos calificar con Bourdieu como capital simbólico legitimado” [58].

En cuanto a la música se explica la obra de autores de vanguardia, como Edgar Varèse, y también se le dedica amplio espacio al jazz. En literatura aparecen artículos sobre James Joyce, Marcel Proust, Virginia Woolf y aun Macedonio Fernández. En lo que respecta al drama se difunde a O'Neill y el teatro moderno de Meyerhold. Del cine no solo se exhiben las fotos frívolas de las estrellas de Hollywood, sino que se reflexiona sobre la función del espectador, el advenimiento del sonoro y la tecnología de la industria.

8. Art déco y modernidad

El aspecto más destacado del arte del *Magazine* es la difusión del *déco*, corriente que, según algunos autores “se prepara a desplegar un festín de gigantesco alcance destinado a brindar a las masas una digestión sencilla de las cortezas de la modernidad [Brihuega: 247]. Otras lecturas más recientes

reflexionan acerca de la exclusión del *déco* del canon artístico del siglo XX y lo consideran una “alternativa” a la vanguardia, que incorpora algunos de sus recursos:

significó una modernidad más pragmática y ornamental que utópica y funcionalista, y se convirtió en el gran estilo del deseo y el gusto modernos, tan característicos de las sociedades occidentales y del capitalismo de las primeras décadas del siglo XX, a pesar de lo cual ha estado casi ausente de la historia canónica del arte moderno [Benton].

Para Maenz el *déco* es un estilo netamente urbano, y que solo puede comprenderse en su vinculación con la serie histórica: “Cuatro acontecimientos contribuyeron a subvertir el orden del universo: una guerra mundial, la revolución, una crisis económica y el fascismo” [12]. Por su parte, teniendo en cuenta las modalidades locales, observa Rodrigo Gutiérrez Viñuales:

el art *déco* marca una academización y por ende una decorativización de las formas vanguardistas [...]. El versátil ámbito *déco* integra otra rama que no debemos desestimar [...], unida a lenguajes de vanguardia, como es el caso de lo *chic*, la escenificación de la vida nocturna y elegante, del hormigueo urbano de las gentes. La mujer aparece como gran protagonista del mundo moderno, deportiva, dinámica y elegante [96].

El motivo de la mujer y el de la ciudad moderna son recurrentes en el suplemento, con una marcada estilización y geometrización de los cuerpos y los espacios, que contrasta con el realismo de las *Instantáneas*. A juicio de Gutiérrez Viñuales, el *Magazine* es “responsable de la consagración a gran escala de las estéticas *déco* en la gráfica argentina” [124].

9. Tensiones literarias

Para concluir, señalemos en el campo de las colaboraciones literarias unas últimas tensiones. El género popular de los folletines se ve representado por los tradicionales, como los de Edgar Wallace, y también por otros como los de Santos Chocano y León Trotzky, que publican seriadamente sus memorias. La sorprendente inclusión de Trotzky se explica como parte de la campaña anticomunista¹¹.

Junto a los autores consagrados, aparece un gran número de jóvenes, muchos de ellos provenientes del periódico *Martín Fierro*, como Córdova Iturburu, Jacobo Fijman y Norah Lange. Un espacio que permite la exhibición de escritores poco conocidos es la sección “Los poetas jóvenes”, inaugurada por Alfonso de Laferrere en el período precedente. Aquí, por ejemplo, el 9 de marzo de 1930 aparece el poema “La calle del agujero en la media”, de Raúl González Tuñón. La selección es amplia e incorpora a autores que años antes tanto podían ser adscritos a Florida como a Boedo: Aristóbulo Echegaray, Santiago Ganduglia, Eduardo González Lanuza, Antonio Gullo, Miranda Klix, Ricardo Molinari, Horacio Schiavo, César Tiempo, Amado Villar, entre otros.¹²

El suplemento dedica amplio espacio a la literatura de varios miembros del grupo de Boedo, cuya ideología en principio se opone a la ideología del diario, como Elías Castelnuovo y Miranda Klix. En este caso, las ilustraciones de Macaya, Mirabelli, Sirio y Claro, con fuertes claroscuros, presentan una estética similar a la de los Artistas del Pueblo y constituyen, en términos de Héctor P. Blomberg, “escenas de la vida dolorosa de los humildes, de los míseros, de los caídos” [cit. en Gutiérrez Viñuales: 246]. Estas publicaciones obligan a repensar la idea

¹¹ Para la historia de la autobiografía de Trotzky, véase García Higuera.

¹² José Bianco, que da a conocer en el *Magazine* algunos de los cuentos que reunirá luego en *La pequeña Gyaros* (1932), recuerda muchos años después: “los jóvenes no le teníamos buena voluntad [a Méndez Calzada] porque demoraba en publicar nuestros trabajos” [401].

según la cual los miembros del llamado grupo de Boedo fueron los “perdedores” de las contiendas de la década del veinte, sistemáticamente excluidos de los grandes medios¹³.

10. El final: conclusiones

En marzo de 1931, sin duda a causa de las dificultades económicas, el suplemento ha perdido brillo e impacto innovador: “resultó un proyecto tan ambicioso en cuanto a calidad y cantidad de firmas, como efímero en su duración, haciéndose económicamente dificultosa su continuidad tras sobrevenir la crisis” [Gutiérrez Viñuales: 127].

Retomando la afirmación de Méndez Calzada a *La Literatura Argentina* podría sostenerse que la crisis hace menguar “la necesidad de la mercancía literaria”: el *Magazine* tal como fue concebido es un bien suntuario, insostenible en las nuevas condiciones del mercado; la ideología ahora dominante ya no será ecléctica y democrática.

Méndez Calzada es desplazado de la dirección del suplemento a instancias –según afirma Guaragno [14]– de Victoria Ocampo y Eduardo Mallea. Este se hace cargo hasta 1955 del suplemento, que meses después vuelve al formato más tradicional, conservado durante gran parte del siglo XX. *Sur* y *La Nación* conforman de este modo un frente único y homogéneo, que ocupará el centro del campo cultural durante muchos años. Se cierra en gran parte la apertura a la vanguardia artística y política, y desaparece un proyecto cultural en el que conviven en marcada tensión estos elementos heterogéneos, en un órgano de la élite económica y cultural.

La Nación Magazine se nos muestra así como una suerte de eslabón perdido en aquella cadena de suplementos de la

¹³ Cf. Gabriela García Cedro. Recordemos que por esos mismos años Leónidas Barletta era frecuente colaborador del suplemento literario de *La Prensa*.

prensa diaria masiva que, según Sylvia Saftta, se dirigen a la vez a sectores de públicos especializados y “sectores ajenos al circuito de lectura ya establecido” [173]. Precisamente en marzo de 1931 aparece el suplemento de *Crítica* titulado *Magazine Multicolor de los Sábados*, que hasta donde sabemos aún no ha sido objeto de ningún estudio. Su formato es igual a la *Revista Multicolor de los Sábados* que dos años después dirigirán Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat. El hecho pone en cuestión la supuesta novedad, en general atribuida a estos últimos, de ciertos rasgos gráficos y literarios del suplemento de *Crítica*.

Por su parte, Raúl González Tuñón, Córdova Iturburu y otros buscarán construir un periodismo que aúne la vanguardia estética con la vanguardia política, esbozando una descendencia de *Martín Fierro* alternativa a la de *Sur* [Greco]*.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR; HORKHEIMER, MAX. 1944. “La industria cultural: Iluminismo como mistificación de masas”. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- AMENGUAL, LORENZO. 2007. *Alejandro Sirio: El ilustrador olvidado*. Buenos Aires: De la Antorcha.
- BENTON, TIM, cur. 2015. “Sobre el gusto moderno”. Presentación al catálogo de la exposición *El gusto moderno: Art déco en París, 1910-1935*. Madrid: Fundación Juan March. En línea: <<http://www.march.es/arte/madrid/exposiciones/art-deco/presentacion.aspx>>.
- BIANCO, JOSÉ. 1988. *Ficción y reflexión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, PIERRE. 2010. *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

* Inicio de evaluación: 10 may. 2016. Fecha de aceptación: 10 ago. 2016.

- BRIHUEGA, JAIME. 1999. "Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias". V. Bozal. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor. II, 229-248.
- CATARUZZA, ALEJANDRO, dir. 2001. *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, tomo 7 de *Nueva historia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- CONBOY, MARTIN. 2010. *The Language of Newspapers: Socio-Historical Approaches*. London: Continuum.
- DOSSE, FRANÇOIS. 2007. *La marcha de las ideas: Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Universitat de Valencia.
- "El año literario". 1926. *Claridad*, 6, Buenos Aires, dic.: s.p.
- EJANIÁN, ALEJANDRO. 1999. *Historia de revistas argentinas: 1900/1950, la conquista del público*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- FERNÁNDEZ, JUAN RÓMULO. 1943. *Historia del periodismo argentino*. Buenos Aires: Círculo de la Prensa.
- GARCÍA, CARLOS; GRECO, MARTÍN. 2007. *Escribidores y naufragos: Correspondencia Ramón Gómez de la Serna - Guillermo de Torre, 1916-1963*. Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert.
- GARCÍA CEDRO, GABRIELA. 2013. *Ajuste de cuentas: Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. Buenos Aires: Parabellum.
- GARCÍA HIGUERA, GABRIEL. 2012. "Historia de una autobiografía. Mi vida, León Trotsky". Edición digital de la Fundación Andreu Nin. En línea: <<http://www.fundanin.org/garciahigueras5.htm>>.
- GENÉ, MARCELA. 2011. "Varones domados. Family strips de los años veinte". Baldasarre, María Isabel; Silvia Dolinko, comp. *Travesías de la imagen: Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte - EDUNTREF. I, 95-118.
- GOLLÁN, JOSÉ SANTOS. 1929. "El diario y la revista desplazarán al libro en un futuro próximo –dice el director del Suplemento de *La Prensa* D. José Santos Gollán, hijo". *La Literatura Argentina*, 7, Buenos Aires, mar.: 6-8.
- GRECO, MARTÍN. 2015. "De la vanguardia estética a la vanguardia política (Argentina, 1930-1931)". *Badebec: Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 9, Rosario, set.: 213-242.
- GUARAGNO, LILIANA. 2006. "Las tentaciones en Enrique Méndez Calzada". Estudio preliminar. Méndez Calzada, Enrique. *Las*

- tentaciones de Don Antonio*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 9-43.
- GUDIÑO, MIGUEL. 2003. "Enrique Méndez Calzada, la resignación y la protesta". Estudio preliminar. Méndez Calzada, Enrique. *Y volvió Jesús a Buenos Aires*. Buenos Aires: Librería Histórica. 7-22.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, RODRIGO. 2014. *Libros argentinos: Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana.
- HOLLIS, RICHARD. 2002. "La vanguardia y el diseño gráfico". Catálogo de la exposición *La vanguardia aplicada 1890-1950*. Madrid: Fundación Juan March.
- I.Z. [Israel Zeitlin = César Tiempo]. 1929. "Primicias y minucias literarias". *Claridad*, 187, Buenos Aires, 27 jul.: s.p.
- "*La Nación*, magazine". 1926. *Nosotros*, 65, 242, Buenos Aires, jul.: 220-221.
- La Nación: Un siglo en sus columnas*. 1970. Buenos Aires: La Nación.
- LÓPEZ OSORNIO, DALMIRA. 1962. *Méndez Calzada*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- MAENZ, PAUL. 1974. *Art Déco: 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MANGONE, CARLOS. 2006. "La república radical: entre *Crítica* y *El Mundo*". Viñas, David, dir. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Paradiso. 63-89.
- MÉNDEZ CALZADA, ENRIQUE. 1929a. "Del poema al prosema". Prefacio. *Abdicación de Jehová*. Buenos Aires: La Facultad.
- . 1929b. "Para E. Méndez Calzada, jefe del Suplemento de La Nación de los Domingos, nuestra literatura tiene de 40 a 50 años y cuenta actualmente con diez o doce figuras de positivo valor". *La Literatura Argentina*, 8, Buenos Aires, abr.: 6-8.
- . 1930. "La inquietud contemporánea". *Pro y contra*. Buenos Aires: Jesús Menéndez. 33-48.
- MOLINA, CÉSAR ANTONIO. 1990. *Medio siglo de prensa literaria española: 1990-1950*. Madrid: Endymion.
- ORTEGA, JULIO. 2006. "Magias parciales del suplemento literario". En línea:
<http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/13/magias-parciales-del-suplemento-literario/>.
- PINETA, ALBERTO. 1962. *Verde memoria: Tres décadas de literatura y periodismo en una autobiografía*. Buenos Aires: Antonio Zamora.

- PINTO, JUAN. 1947. "La generación literaria del 22: Enrique Méndez Calzada, poeta y humorista". *Clarín*, Buenos Aires, 6 jul.: 15. Recogido luego con variantes en: Pinto, Juan. 1958. *Breviario de literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Mandrágora.
- PLUET-DESPATIN, JACQUELINE. 1992. "Une contribution a l'histoire des intellectuels: les revues". *Cahiers de l'Institut d'Histoire*, 20, Neuchatel, mar.: 125-136.
- RIVERA, JORGE. 1995. *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- ROGERS, GERALDINE. 2004. "Magazines y periódicos: Zonas de superposición en la lucha por el mercado (1898-1904)". *Orbis Tertius*, 9, 10, La Plata: 1-9.
- SAÍTTA, SYLVIA. 1998. *Regueros de tinta: El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SARLO, BEATRIZ. 2011. *El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Norma.
- SCHWARTZ, JORGE. 2007. *Oliverio: Nuevo Homenaje a Girondo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- SIDICARO, RICARDO. 1993. *La política mirada desde arriba: Las ideas del diario La Nación, 1909-1989*. Buenos Aires: Sudamericana.
- STEIMBERG, OSCAR. 2013. "El suplemento cultural en los tiempos de la parodia". *Semióticas: Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. 159-166.
- SUPLEMENTO DE LA NACIÓN. 1, 7 jul. 1929 - 89, 15 mar. 1931. [Frecuencia semanal]. Denominación: *La Nación Magazine*, números 1 a 19; *La Nación Revista Semanal*, números 20 (17 nov. 1929) a 89.
- VILLA, MARÍA J. 1998. "El periodismo cultural: Reflexiones y aproximaciones". *Revista Latina de Comunicación Social*, 6. Tenerife, jun. En línea: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a/83mfv.htm>>.
- WECHSLER, DIANA. 2004. *Papeles en conflicto: Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, Buenos Aires, 1920-1930*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", UBA.

Apéndice iconográfico



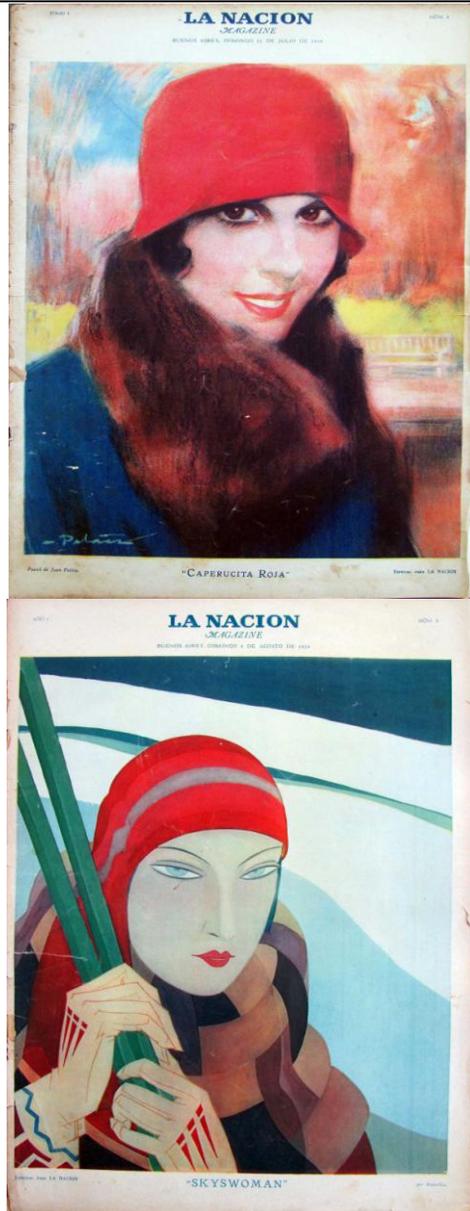


Figura 2.

La Nación Magazine, 3, 21 jul. 1929. Ilust. de Juan Peláez.

Figura 3.

La Nación Magazine, 5, 4 ago. 1929. Ilust. de Arancibia.

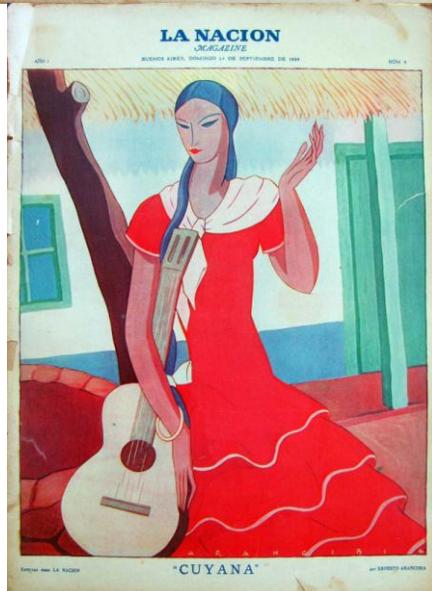


Figura 4.

La Nación Magazine, 6, 1 ago. 1929. Ilust. de Requena Escalada

Figura 5.

La Nación Magazine, 9, 1 set. 1929. Ilust. de Arancibia.

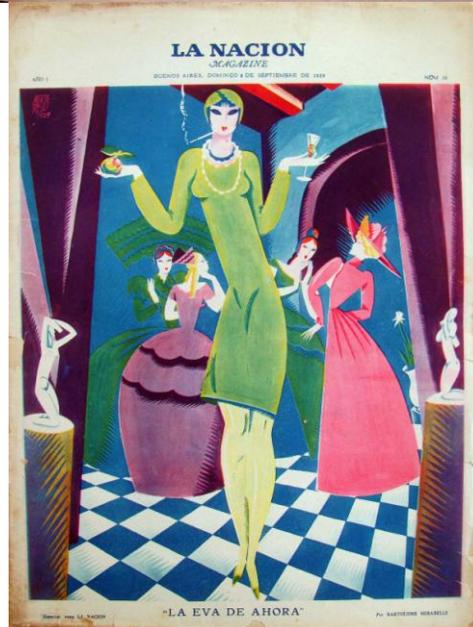
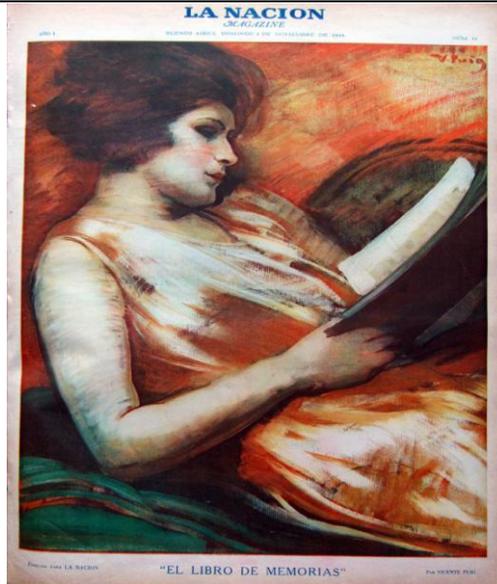


Figura 6.

La Nación Magazine, 10, 8 set. 1929. Ilust. de Mirabelli.

Figura 7.

La Nación Magazine, 18, 3 nov. 1929. Ilust. de Vicente Puig



Figura 8.

La Nación Revista Semanal, 34, 23 feb. 1930.

Figura 9.

La Nación Revista Semanal, 65, 28 set. 1930.



Figura 10.

La Nación Revista Semanal, 39, 30 mar. 1930.

Figura 11.

La Nación Revista Semanal, 59, 17 ago. 1930.

POESÍA Y TRADUCCIÓN EN *DIARIO DE POESÍA Y XUL*

Poetry and Translation in Diario de Poesía and Xul

Anahí Diana MALLOL

U. Nacional de La Plata-Conicet
anahimallol@yahoo.com.ar

Resumen

Una traducción, como teoría y como práctica es, ha dicho Meschonnic, también una poética. Tanto más si esta traducción, reflexión o práctica, se da en el marco de una revista de poesía que busca, por medio de su trabajo de traducción, delinear una tradición, unas elecciones estéticas, una identidad cultural o de grupo. El objetivo de este trabajo es analizar la teoría de la traducción y las traducciones efectivas en dos revistas argentinas que iniciaron sus actividades en los años 80, *Diario de Poesía y Xul*, en relación con las poéticas que se difundieron desde esas mismas formaciones. La elección de los autores a traducir, el modo de presentación de esas traducciones, las teorías sobre la traducción que aparecen en ellas bajo la forma de notas, introducciones, debates, ensayos, etcétera, son un capítulo, y no el menos interesante, de la no extinguida discusión entre neobarroco y objetivismo, discusión que, en esos años, era una discusión también por las relaciones entre poesía y política.

Palabras claves: poesía, traducción, poéticas, *Diario de Poesía, Xul*.

Abstract

A translation, as a practice and as an experience, is, Meschonnic said, also an art of poetry. If this translation appears in a poetry review that looks for to design its tradition, its aesthetics, a cultural identity, much

more. The objective of this paper is to analyze the translation's theories and the translations in two poetry reviews of the 80's, *Diario de Poesía* and *Xul*, and its poetics. The choose of the translated authors, the kind of the translations, how these appears in the reviews, the translations theories involved in polemics, introductions, papers, essays, are a chapter, and not the less interesting, in the polemic between neo-baroque and objectivism, and this also a discussion between poetry and politics.

Keywords: poetry, translation, poetics, *Diario de Poesía*, *Xul*.

Introducción

Una revista de poesía como objeto literario implica entre sus ideas subyacentes, implícita o explícita, consciente o inconscientemente, una teoría de la poesía. Si la revista va a publicar traducciones, conlleva también alguna teoría, explícita o implícita, de la traducción. Y de la tradición.

En el caso de las consideraciones que alentaron desde el inicio la concepción, producción y publicación de las revistas *Xul* y *Diario de poesía*, ideas diversas acerca de estas cuestiones se evidencian desde los primeros números y se confirman en los sucesivos.

Xul publica doce números en total, desde 1980 a 1997, a lo largo de los cuales confirma su preocupación por el tema de la traducción en el campo del trabajo poético.

Dice el editorial del número 1:

Xul no es un error de diagramación. Es una revista que se centra sobre la poesía, que trata de llevar adelante los problemas que ella presenta y dar una vía de expresión a la nueva actividad poética argentina [...]. De ahí el nombre de la revista, que engloba varios conceptos. El primero y más evidente, la figura de *Xul*

Solar, un creador argentino que logró dar carácter personal a su obra y a la vez concurrir esencialmente en el movimiento artístico mundial, sin copiar sus modelos y anticipándose en muchas de sus manifestaciones [2].

Y la tapa anunciaba, además de poemas del propio Xul Solar, poesía japonesa del siglo XX, y textos de Cesare Pavese, en “versiones” de Rodolfo Alonso y Alfonso Barrera.

El número 2 trae poemas de Pier Paolo Pasolini, en versión bilingüe, con versiones de Rodolfo Alonso, un artículo de Angel Rivero sobre poesía concreta, con poemas visuales sin traducir en idioma francés, ruso, japonés, inglés, y un poema traducido de Haroldo de Campos. El número 3, un artículo de Roland Barthes sobre el haiku, y haikus con versiones y notas de Fernando Rodríguez Izquierdo. Nos encontramos también con poesía medieval galaico-portuguesa, con introducción y versiones de Nahuel Santana.

En el número 4 hay una encuesta sobre la traducción (a la que responden Raúl Gustavo Aguirre, César Aira, Ramón Alcalde, Rodolfo Modern y Raúl Vera Ocampo) y en el número 9 la revista completa lleva por título “El espejo de la traducción” y se plantea como un número marcadamente monográfico o temático.

Como toda revista, *Xul* se presenta como un colectivo, con un director o editor responsable, en este caso Jorge Santiago Perednik, y colaboradores (Rodolfo Alonso, Reynaldo Jiménez, Jorge Ricardo, entre otros). Debido al funcionamiento propio de un colectivo no es posible saber con certeza qué decisiones, orientaciones, inclinaciones atribuir a cada uno. Sin embargo, aunque los editoriales no están firmados puede reconocerse sin dificultad en muchos de ellos un modo de redacción que los hace atribuibles a Perednik. En esta sección de la revista se manifiesta la mayor parte de las veces la elección del tema central del número en cuestión, se explica el motivo de esa

elección, y muchas veces también ese motivo, es decir, esa elección, entra en una polémica más o menos explícita con los artículos y notas de una publicación que funciona como su antagonista, *Diario de Poesía*, y que se publicó, con una continuidad excepcional, desde 1986 hasta 2012, contabilizando un total de 83 números¹.

A este respecto se puede destacar del número 1 de *Diario de Poesía* que el primer nombre que se lee, al tope de la nota editorial del director, en la segunda línea de la bajada, en tapa, es el de Cummings, pero lo primero que se nos presenta de Cummings (el nombre de e. e. cummings se cita en minúsculas) no es un poema, sino un chiste. Es decir que *Diario* se presenta bajo la advocación de un poeta que escribió poemas tradicionales y otros absolutamente vanguardistas, que recibió numerosos premios pero cuyo nombre se escribe siempre con minúsculas, que escribió exaltados poemas de amor y crueles sátiras sociales, un poeta que afirma en uno de sus poemas más conocidos que quien preste demasiada atención a la sintaxis nunca sabrá lo que es besar de verdad, y que aparece en la publicación por medio de un chiste cuya gracia entera está basada en un problema sintáctico de ambigüedad lingüística: “¿Usted le pegaría a una mujer con un niño?, No, le pegaría con un ladrillo”.

Este antagonismo, que de alguna manera alienta un contrapunto entre ambas publicaciones y da cuerpo a lo que se ha vuelto ya un lugar común de la crítica (la polémica entre el neobarroco y el objetivismo, encarnado el primero por *Xul* y el segundo por *Diario*, y cuyos momentos álgidos están marcados por el número de *Diario de poesía* 4, dedicado parcialmente a dicha polémica), permite llevar a cabo un reordenamiento del canon literario nacional, con sus figuras, sus rescates, sus

¹ En el presente trabajo tomaremos en consideración la etapa de la publicación que coincide con la de *Xul*, es decir, desde el número 1 hasta el número 42.

omisiones, a la par que la delimitación de unos principios estéticos y unos gustos poéticos que caracterizarían a cada una de las publicaciones; propicia también la realización de una lectura crítica de muchos autores extranjeros, de sus diversos modos de aparición en el cuerpo de las revistas, y de las traducciones de sus textos.

En este sentido podemos notar que si bien ambas publicaciones ponen de manifiesto un carácter más o menos universalista, hay en *Xul* una tendencia más marcada en esa dirección. Dan fe de ello la cantidad de idiomas fuente que se encuentran a lo largo de sus 12 números, y que abarca una variedad tan amplia como japonés, portugués, sánscrito, griego, inglés, francés. Ello está en consonancia con la idea de la poesía como género hermético o erudito explicitada desde el primer número [Mallol 2014]. Dice Perednik en su artículo “La poesía en Argentina: una cuestión de existencia”:

[La poesía] ataca la palabra forzando sus sentidos usuales, cargándola de otros distintos, reflatando voces desusadas, inventando otras nuevas. Tras la ruptura el lenguaje poético se transforma en una clave y su comprensión en un problema. La función comunicativa es expulsada de escena y reemplazada por la nuda expresión. Ya no se pueden emitir mensajes destinados a ser recibidos: en el poema se habla una lengua distinta. En el poema implícitamente se dice: “esfuérate hombre (si quieres entrar)”.

Sabido es que el esfuerzo necesario frente a las trabas formales y conceptuales finalmente no se produce y por eso, entre otras causas, no hay lectores. [*Xul*. 1980. 1: 25-26].

En tanto en *Diario de Poesía* se puede leer:

En cuanto a esta publicación de lo que se trata es de tentar los límites de circulación de la poesía, en lugar de aceptarlos como un dato ya establecido. Esta tentativa sería poco seria si, por buscar un margen más amplio de lectura, partiera de una simplificación de lo que la poesía es, eligiendo lo supuestamente más fácil para llegar a los más. En lugar de ello, nos hemos imaginado un lector sensible, inteligente e interesado, aunque **no necesariamente un erudito**, y nos propusimos crear para él un ámbito donde todas las voces que nos parecían de valor pudieran hacerse oír, independientemente de su claridad u oscuridad. [Daniel Samoilovich. *Diario de Poesía*. 1986. 1: 2, la negrita es mía].

Estas diferencias ideológicas tanto por relación a lo que se concibe como poético y a la labor poética, cuanto a los lectores deseados y esperados, a la figura del poeta, a la especificidad del lenguaje poético y a otras cuestiones afines, afectará profundamente el modo de encarar y concebir la labor traductora en ambos casos. Esto es lo que el presente artículo se propone analizar.

Teorías de la traducción

Haremos primero un recorrido por algunas de las teorías de la traducción más relevantes desarrolladas por destacados teóricos de la literatura y filósofos en los últimos años, a fin de realzar proximidades y disidencias con las ideologías traductorales presentes en las publicaciones objeto de nuestro estudio.

Muchos teóricos han destacado la falacia del enfrentamiento entre dos posturas que se presentan como antagónicas en la teoría de la traducción. Estas, que han sido planteadas en

diversas épocas y de diversos modos, pueden leerse como dominantes que subsumen las reflexiones en torno a la traducción bajo la forma de pares de oposiciones que sustentan las distintas teorías y prácticas de traducción: en primer lugar, teoría de la traducción versus práctica de la traducción, y dentro de ella: traducción literal versus traducción libre, original (texto fuente) versus versión (traducción, texto segundo, texto derivado), autor (creador original, artista) versus traductor (técnico, artesano), lengua extranjera versus lengua madre, fidelidad versus traición, lenguaje comunicativo versus lenguaje poético.

En los últimos años algunos entre ellos se han esforzado por proponer teorías alternativas que ayuden a pensar la traducción de manera más matizada y compleja, y también más próxima a la propia práctica traductora.

Tanto Meschonnic como Berman tratan, cada uno a su manera, de superar una visión acentuadamente bipolar.

Meschonnic presenta un programa político-poético de la traducción que podría verse resumido en los dos frases que sirven de título a ensayos suyos: “Olvidarse de Hegel, acordarse de Humboldt”, y “Continuar Humboldt”. Esto significa, en la concepción de Meschonnic, abandonar el principio de semantismo generalizado que ubica a la hermenéutica –es decir, la pasión por el sentido– *en el inicio* del acto poético, y abogar por una idea que conciba lenguaje y literatura, y aun lenguaje y vida, como un continuo escandido por el ritmo.

En Meschonnic el ritmo es el lugar en que un cuerpo se hace presente en el lenguaje, lo que quiere decir, no solo que el ritmo es un ritmo vital de respiraciones y tempos mentales, sino también una suerte de asiento de una identidad (lingüístico-vital): el ritmo es “eso que puede un cuerpo en el lenguaje, cuando se produce un sistema de discurso escrito tal que es a la vez máximamente, integralmente, subjetivado,

reconocible, específico, único, y está dotado de una actividad que continúa, más allá de sus condiciones de producción” [2007: 31-32]. Sus postulaciones obligan a repensar los conceptos de subjetividad, historicidad, y política. La subjetivación de un sistema de discurso es lo que configura el sujeto de un poema, y este sujeto es la invención de una forma de vida por una forma de lenguaje e inseparablemente la invención de una forma de lenguaje por una forma de vida. Ello conlleva una política del sujeto, y una ética de la traducción. Es ese continuo, esa marca de lo singular en el lenguaje, es esa fuerza, lo que hay que traducir, es decir, esa dialéctica o tensión, por medio de una atenta escucha. Retomar al Humboldt de “La tarea del escritor de la historia” es no abandonar el sentido al gobierno del mundo por la teología en una hermenéutica absoluta, sino construir el sentido desde la historicidad como tarea. Hay, por lo tanto, que abrirse a una des-teologización total del pensamiento, y pensar la traducción desde una teoría crítica del lenguaje como conjunto.

Para Meschonnic el pensamiento del lenguaje conlleva seis paradigmas: 1. lingüístico; 2. antropológico; 3. filosófico; 4. teológico; 5. social; 6. político. Pensar desde uno solo de ellos, lo cual, según él, es característico de la compartimentación universitaria de las disciplinas heredera de Las Luces, autonomizar el pensamiento del lenguaje de estas categorías que juegan de manera conjunta, resulta en una reducción y empobrecimiento del pensamiento.

Hegel condensa en la *Fenomenología del espíritu* la concepción tradicional del signo al hacer de él no sólo la ausencia de la cosa, sino la muerte y el asesinato de la cosa en la conciencia. En esta concepción el signo se hace pasar por la naturaleza misma del lenguaje, por su esencia, cuando no es más que una representación posible del mismo. El signo como verdad del lenguaje no puede alejar ni el cuerpo, ni el ritmo, ni el continuo. Cuando el lenguaje está trabajado en y por la escritura, como

en el poema, obliga a pensar una corporalización del lenguaje, una individuación y subjetivación máximas del sistema de discurso, y el continuo se manifiesta como encadenamiento de una coherencia de ritmo-sintaxis-prosodia, como significancia o semántica serial en un sistema de discurso. El reconocimiento del continuo es ya una revolución del pensamiento, una poética que anuda los seis paradigmas, interacción del pensamiento del lenguaje, el pensamiento del poema, el pensamiento de la ética y el pensamiento de lo político. Porque el ritmo “no es el sentido, ni redundancia ni substituto, sino materia de sentido, incluso la materia del sentido” [2009: 56]. Más cerca del valor que de la significación, el ritmo instala una receptividad.

Berman, en cambio, aunque persigue el mismo fin de desarmar la dicotomía clásica que divide adhesiones en el terreno de las teorías de la traducción, intenta resemantizar el concepto de traducción literal. Para ello procede a denunciar, en primera instancia, la confusión entre letra y palabra. A partir de la distinción entre ambos elementos, la traducción literal no es aquella que traduciría palabra por palabra. Para Berman “traducir la *letra* de un texto no equivale de ningún modo a traducir palabra por palabra” [14]. El trabajo sobre la letra no se refiere ni al calco ni a la reproducción, sino a la atención dirigida al juego de los significantes. A partir de allí Berman cuestiona la idea de que traducir es encontrar equivalentes de la lengua de origen en la lengua de traducción. Sin embargo, si se trata de una traducción de las llamadas literarias, la lengua se halla ya en una posición de extrañeza con respecto al uso cotidiano, de modo que la traducción deberá respetar la extrañeza del original, es decir, hay que dar lugar en la lengua de llegada a ese *quantum* de diferencia de la lengua original: es eso lo que él concibe como constituir lingüísticamente “el albergue de lo lejano” [15]. Como en la tradición francesa y en otras lo que se ha tratado de hacer históricamente es de asimilar la extrañeza, de ocultarla, de “limpiar” los textos para

que puedan ser fácilmente reabsorbidos en el canon de las lecturas nacionales, la traducción literalizante se ha convertido en el continente negro de la historia de la traducción occidental. Para el traductor formado en esa escuela, la traducción es una transmisión de sentido que, al mismo tiempo, tiene que dar ese sentido “más claro”, limpiar oscuridades inherentes a la extrañeza de la lengua extranjera [15].

Sin embargo, el empuje de la traducción debe poder transmitir la traducción como experiencia de esa extrañeza fundamental de lo otro. “Dice Heidegger de la experiencia: Tener una experiencia (*faire une expérience*) con lo que sea [...] quiere decir: dejarlo venir sobre nosotros, que nos alcance, que nos caiga encima, que nos sorprenda y nos vuelva otro. En esa expresión hacer (*faire*) no significa justamente que somos operadores de la experiencia; hacer quiere decir aquí, como en la locución tener una enfermedad (*faire une maladie*), pasar a través, sufrir de punta a punta, soportar, acoger lo que nos alcanza sometiéndonos a ello” [17], nos recuerda Berman.

A esta experiencia se suma la reflexión de la traducción sobre ella misma a partir de su naturaleza de experiencia, como pensamiento que se ubica en un espacio intersticial, instalando una topografía del pasaje que prefigura otros pasajes posibles y pasibles de ser pensados filosóficamente, en la medida en que la literatura se enlaza con la crítica y con la traducción como actos consustanciales al acto de escribir. Se escribe, dice Berman, siempre, en un entre-lenguas, en un entre-acto entre la vida y la muerte, en un inter-texto siempre de traducción de un elemento al otro, siempre plural.

Berman propone entonces una analítica de la traducción, que dará paso a una dimensión ética. La analítica posee una triple dimensión que es el reverso exacto de la figura tradicional de la traducción, y opone una traducción ética a la traducción

etnocéntrica, una traducción poética a la hipertextual, y una traducción “pensante” a la platónica.

La traducción etnocéntrica es la que lleva todo a los términos de su propia cultura, normas y valores; la hipertextual remite a un texto que se produce como imitación, pastiche, plagio, adaptación de otro texto ya existente que se usa de base para su transformación: una y otra se implican mutuamente. Porque la idea de la captación del sentido como separado de la forma es platónica (supone que todas las lenguas son una y que reina allí el logos, un logos único que funda la traducción como práctica); el problema es que esta captación del sentido se produce a favor de la lengua de traducción, y afirma su primacía al negar el cuerpo material de la otra lengua. Pero, en la concepción de Berman, el sentido se adhiere obstinadamente a su letra, y todo texto preserva en él una parte de intraducible.

Berman enumera una serie de operaciones características de la concepción de la traducción que él critica, englobándolas bajo el rótulo de tendencias deformantes: la racionalización, la clarificación, el alargamiento, el ennoblecimiento, el empobrecimiento cuantitativo, la homogeneización, la destrucción de los ritmos, la destrucción de las redes significantes subyacentes, la destrucción de los sistematismos, la exotización de las redes lingüísticas vernáculas, la destrucción de las locuciones, el borramiento de las superposiciones de lenguas; y concluye: la traducción regida por estas fuerzas y tendencias es fundamentalmente iconoclasta. Deshace la relación *sui generis* que la obra instituyó entre la letra y el sentido, relación en la que es la letra la que “absorbe” el sentido. Lo deshace para instituir una relación inversa, donde de las ruinas de la letra dislocada brota un sentido “más puro” [72], y afirma que la crítica centrada en el sentido opera como otra forma fundamental de destrucción de la obra.

Pero la traducción, en su *otra* esencia, pertenece originariamente a la dimensión ética, en tanto está animada por el “deseo de abrir lo Extranjero en tanto que Extranjero a su propio espacio de lengua” [83] (el espacio ético que deslindó Levinas como recibir al Otro en tanto Otro, incluso el espacio de la comunión con lo divino) para dejarlo manifestarse como totalidad de una concepción del mundo.

Por lo tanto, la intención ética, poética y filosófica de la traducción consiste en manifestar en su lengua esa pura novedad de lo otro, de lo extranjero o lejano, preservando su novedad y lejanía, y solo puede hacerlo si se une a la letra y es fiel a ella.

Ricoeur extrema la postura de Berman, a la cual se refiere explícitamente, para presentar su propia teoría sobre la labor traductora. Afirma que el traductor, atrapado entre dos tensiones, las de forzar la lengua extranjera tanto como la propia lengua, ya que ambas se resisten a la traducción, solo podrá hacer un buen trabajo si elabora un duelo: la renuncia al ideal de la traducción perfecta. Ese duelo permite asumir las dos tareas discordantes que debe realizar: “llevar al autor al lector” y “llevar al lector al autor”. El ideal de la traducción perfecta también tiene dos caras: hacer que se manifieste la cara oculta de la lengua de partida de la obra a traducir; y desprovincializar la lengua materna, verla como una lengua entre otras, percibirla como extranjera. El sueño de la traducción, dice Ricoeur, es el sueño de una ganancia sin pérdidas. Sin embargo, es necesario hacer el duelo de ese sueño y aceptar la diferencia insuperable de lo propio y lo extranjero para encontrar la felicidad de traducir como acto dialógico que, en su lucha contra lo intraducible, acierta a construir equivalentes.

Steiner, en tanto, propone un modelo de cuatro estadios en el movimiento hermenéutico de la interpretación en el acto de la

traducción: confianza inicial – agresión – incorporación - reciprocidad o restitución. Lo concibe como la narración de un proceso que se deriva de la práctica real de los traductores. Para Steiner, como para Berman, la teoría se desprende de la práctica misma.

En primera instancia Steiner caracteriza no dos sino tres modelos de traducción:

1. El primero familiariza al lector con las culturas extranjeras en virtud de una transferencia al sentido y la cultura propios.

2. El segundo se apropia de lo extranjero por medio de un sustituto: “el traductor se impregna del sentido de la obra extranjera, pero lo hace con el objeto de reemplazarlo por un aparato nacido de su propia lengua y cultura. Se le impone un atuendo nacional a la forma extranjera” [267].

3. El tercero propone la identidad entre el texto original y la traducción. El traductor debe olvidar las peculiaridades de su nación para producir un *tertium datum*. En este caso las dos lenguas se enriquecen con el nacimiento de una nueva entidad.

Si la traducción es, en las palabras de Schleiermacher citadas por Steiner, “el arte de saber oír” [151], para Steiner mismo la traducción como hermenéutica del impulso confiable de la penetración cultural, la escucha vuelta búsqueda de dar forma y restituir un sentido, permite superar el modelo estéril, la tríada que ha dominado parte de la historia y la teoría sobre el tema: “la eterna distinción entre literalismo, paráfrasis e imitación libre se revela como mera contingencia. Carece de fundamento filosófico y de precisión. Pasa por alto el hecho de que una *hermeneia* de cuatro fases [...] es indisociable, en la práctica y en lo conceptual, hasta en los rudimentos mismos de la traducción” [309].

Cuando todas las potencialidades de la lengua se despliegan, como sucede en la literatura, la significación es un contenido

que supera la paráfrasis. Porque solo cuando se capta la “significación de la significación”, es decir el conjunto del potencial expresivo que es inseparable de un juego de unidades verbales, sintácticas, específicamente lingüísticas, se llega a entender a fondo el texto. Es entonces cuando, como lo dice Heidegger, se puede oír a “la lengua hablar” (“die Sprache Sprechen”). Si la “buena traducción puede definirse como aquella donde la dialéctica de lo impenetrable y de lo penetrable, el sentimiento de una extrañeza huraña y de un ‘sentirse en casa’, se despliega sin resolverse, pero también sin dejar de ser expresiva” [383], entonces el trabajo de traducción debe dar cuenta de las resistencias, de los obstáculos que se yerguen en el seno mismo de la comprensión. La tensión, vuelta visible, entre resistencia y afinidad, en un auténtico desplazamiento hermenéutico, definiría entonces la traducción lograda.

Xul

Si elegimos seguir el recorrido de las traducciones, podemos notar que los valores que se destacan en la elección y presentación crítica de los textos a traducir en *Xul* son:

1. una presencia notoria de la poesía visual y del elemento espacial del poema,
2. lo artificial y el artificio como valores positivos,
3. la poesía como trabajo, o aun como dificultad, idea reforzada por la elección de una tipografía pequeña que complica materialmente la lectura de los textos².

En cuanto a la procedencia y la precedencia de las traducciones, se puede notar que, si bien el criterio es amplio, hay una notable prevalencia de las traducciones hechas por

² Muchos años después Perednik publicó un libro de poemas impreso enteramente en cuerpo 9.

escritores. La figura que se erige como eje central en torno a la discusión sobre la traducción en el número 9 es la de Nabokov, una figura sin dudas controvertida. En torno a ella, Perednik levanta su propia teoría de la traducción, lo que representa, como es habitual en los trabajos de Perednik, un esfuerzo por situarse por fuera de los presupuestos de las disputas o lecturas habituales para pensar las cosas desde otro lado.

Perednik elige contrastar las teorías de Nabokov³, sus enunciaciones abiertas acerca de la traducción, en las cuales ha hecho, como se sabe, una defensa a ultranza a de la literalidad, con la propia práctica traductora de Nabokov. Descubre que hay allí una fisura que resulta fructífera. Porque Nabokov hace la defensa cerrada de la traducción literal, pero traduce transgrediendo, de diversas formas, su propia teoría. Si Nabokov afirma, por un lado, que “el único objeto y justificativo de la traducción es el traslado de la más exacta información posible y esto se logra sólo mediante una traducción literal y notas” (en *Opiniones contundentes*), o “La fidelidad es lo primero”, y aun, “He sacrificado todo a la fidelidad de la transposición: la elegancia, la eufonía, la claridad, el buen gusto, los giros modernos e incluso la gramática: todo lo que los mímicos melindrosos valoran por encima de la verdad” (en: *Reply to my critics*), Perednik descubre en Nabokov a un traductor infiel a sí mismo. Por ejemplo, cuando elige el título en ruso para su novela *Invitación a una decapitación* descarta su primera opción (“Priglashenie na otsechenie golovi”) por hallar en ella una duplicación de un sufijo; al trasladar “Priglashenie na kazn” al inglés, debería haber puesto “Invitation to an execution”, lo que incurre en el mismo defecto, de modo que optó por “Invitation to a beheading”. Por otra parte, el mismo Steiner hace notar que la traducción que hizo Nabokov del *Eugenio Onegin* de Pushkin, traducción a

³ El artículo se titula “Nabokov y una pequeña teoría sobre la traducción literaria”.

favor de la cual Nabokov hizo su encendida defensa del literalismo, incurre en el exceso de componer una “versión”, porque si se lo compara con el original se puede notar que lo ha influido y alterado. Ha hecho una restitución excesiva por sobrecomposición: “comparada con el original la versión constituye una reanimación y una exposición a tal punto caudalosa e ingeniosa, que ha llegado a convertirse, conscientemente o no, en su rival” [Steiner: 250].

Perednik también da cuenta de un artículo de Nabokov, “El arte de la traducción”, posterior a su defensa del literalismo, en el que, en abierta contradicción consigo mismo, o con lo que Nabokov llama no sin humor “el Nabokov de costumbre”, afirma: “La primera cosa que aprendí es que la expresión ‘traducción literal’ tiene bastante de absurda”. Y ofrece algunas pruebas de ello en los mecanismos propios de la construcción poética: la rima; lo que llama “cadena de vocablos” (las relaciones semánticas que se establecen entre las palabras posicionadas en situaciones equivalentes en el orden del poema); las relaciones entre las palabras en un idioma dado (que no se reproducen en otro). Termina por hacer un absurdo de la traducción literal cuando afirma, al final de su artículo, que ella solo produce monstruos, porque convierte al ave del paraíso en un loro que, “aleteando en tierra, sigue graznando su estúpido mensaje”.

Perednik deduce de ello que no se trata de una evolución del pensamiento nabokoviano o de optar por una determinada teoría, sino que, ya se trate de un Nabokov o del otro, este no supera nunca las características predominantes en la teoría de la traducción: “la aritmética del dos, el vínculo moral, y el conflicto”. Y hace del funcionamiento del par de opuestos un análisis sutil en el que va a tomar un lugar predominante en la dialéctica de la traducción la figura de la ausencia: ausencia de texto original, ausencia de sentido original.

Dice Perednik: “cuando los discursos teóricos atan un escrito que llaman ‘versión’ a la figura omnisciente de otro escrito que llaman ‘original’, lo subordinan a un fantasma, esto es, a la presencia de una ausencia”; al mismo tiempo esta concepción dualista exige de la versión que se fantasmaticice también, que se borre a sí misma en tanto no oficia sino como mero vehículo de otro texto al que, en última instancia, no se tiene acceso directo por estar en otra lengua. Sin embargo, este mecanismo vuelve la concepción misma del dos, imposible: porque “la versión no repite palabras dichas en otro escrito, dice sus propias palabras en su propio diferente idioma. Y por tener un cuerpo de palabras distinto del cuerpo original, dice necesariamente otra cosa” [34]. Perednik propone disolver la idea del par, dejar de pensar en términos de originalidad o causalidad o virtualidad o jerarquía; renunciar a las ideas de fidelidad, respeto, acatamiento, subordinación, de un escrito a otro, ideas éticas que pretenden constituirse en medidas para valorar la traducción, “a favor de ideas estéticas y valoraciones estrictamente literarias” [35], contribuyendo con ello a reforzar la idea de un continuum de lo literario afín a las teorías literarias de autores franceses que alientan tras la ideología general de la revista y de la propia formación de director de la misma.

Perednik, en su comentario sobre Nabokov, arriba a la conclusión de que “el resultado de traducir un escrito literario es, o puede ser, otro escrito literario”.

No sería exagerado leer en esta conclusión sobre la teoría de la traducción de Perednik una cercanía con los valores ya destacados por la revista con respecto a otros puntos, lo que quiere decir, *a fortiori*, una teoría de la traducción empática a la ideología estética neobarroca, en tanto la circulación infinita de los significantes y el desplazamiento también infinito de los sentidos y de las interpretaciones, teorizada por el grupo de *Tel Quel* a partir de fines de los 60, y practicada por el neobarroco

desde sus inicios, conduce a la concepción de una labor literaria amplia en la que los géneros, las jerarquías y los estatutos se confunden, entre los tradicionales géneros literarios tanto como entre literatura, teoría, ensayo, traducción, autor y lector, entre otros. Propaga un continuum genérico en que lo que predomina como valor es la deriva de lo literario como derrame sobre otras prácticas discursivas –llámese filosofía o estética o ensayo o teoría a secas– y sobre otros textos bajo la forma de una intertextualidad y alusividad literarias incesantes; así la literalidad, por obra de los procedimientos de corte y de cita iconoclasta, estalla hacia su contrario: el sinsentido⁴.

No es ajena a esta posición literaria notable en el seno de *Xul* la publicación de la traducción de dos artículos teóricos fundamentales: uno de Gilles Deleuze y uno de Jacques Derrida. El artículo de Deleuze “Esquizología”, traducido por Luis Thonis, aparece en el número dedicado a la traducción, y en él Deleuze hace un trabajo teórico sobre un caso particular muy interesante: un libro publicado por un paciente esquizofrénico de nombre Wolfson, quien se llama a sí mismo “el estudiante de lenguas esquizofrénico” (o el estudiante mentalmente enfermo, el estudiante de idiomas demente, o también, *le jeune öme sqizofréne*, en un claro juego de homofonías y grafías similar a los que fueran tan caros a Lacan), y que da cuenta de una experiencia singular que es también o, ante todo, una experiencia del lenguaje y con el lenguaje. El estudiante en cuestión no tiene otra identidad que la de una combinación fonética o molecular, porque configura su experiencia (su decir-su escribir) como una traducción que sigue determinadas reglas: dada una palabra de la lengua materna (el inglés), debe hallar una palabra extranjera de sentido similar pero que tenga también sonidos o fonemas comunes (con preferencia en francés, alemán, ruso o hebreo).

⁴ Según las conocidas teorizaciones de Severo Sarduy.

Se despliega así en su trabajo lo que Deleuze llama el componente maquínico del lenguaje, por el cual las palabras traducidas, como máquinas fantásticas, llevan y reproducen acontecimientos puros, símbolos que valen por sí mismos, desgajados tanto del sentido como del acontecimiento, accidente o efectuación, que pudo haberles servido de pretexto, atacando cualquier idea de origen, intención o sentido primigenio.

La traducción del estudiante esquizofrénico pone en primer plano la autonomía del significante y crea, mediante la descomposición fonética de la palabra, un magma que reúne todas las lenguas en contra de la lengua materna, un cuerpo sonoro, lingüístico, cerrado, y un medio de defensa contra las palabras de la madre angloparlante, a quien no se tolera oír. El psicótico, su amor, su sexualidad, viven así *en* el procedimiento lingüístico mismo de la traducción. La curación del psicótico no consistirá en tomar conciencia de ello, sino en vivir en las palabras la historia de amor que ellas imbrican y que la insuflan: no en designar algo, ni en significar un saber, sino en vivir insuflado y encajado en el procedimiento mismo. De esta manera el psicótico estudiado por Deleuze logra separarse del cuerpo de la madre, no mediante la Ley del padre, lo simbólico, sino alojándose en el procedimiento que lo distancia de la materialidad de la lengua materna. Dice Deleuze:

Todavía es necesario que el psicótico descubra por sí mismo el procedimiento personal preciso que lo pone en escena, y que redescubre la historia desdichada de un amor que su procedimiento murmura y retiene, más oculta aún que si ella estuviera reprimida. Pues, imbricada e insuflada en las palabras, es necesario encontrarla como en una adivinanza, no ya traducirla como un significado. El libro de Wolfson es una de las mayores experimentaciones en este campo. Es en tal sentido que todo en la psicosis pasa por el lenguaje,

pero sin que nada concierna jamás a la significación ni a la designación de las palabras [44].

Allí concluye el artículo. Si bien no hay una nota que explicita la intención de su inclusión en la revista, y más allá de las afinidades explícitas de los neobarrocos, y de Perednik en particular, con el psicoanálisis y la literatura teórica francesa, no es difícil concluir que es esta defensa de la autonomía de los componentes significantes, este extremo de la literalidad de la traducción por el significante expuesta como mecanismo impersonal del procedimiento esquizofrénico, que el artículo en cuestión obtiene su lugar en la revista.

Esta forma de concebir la relación entre significante y significado, en la cual el significante obtiene la primacía en los procesos de creación poética, alentada teóricamente por la intelectualidad francesa y en especial por el grupo de *Tel Quel* a partir de la publicación del famoso artículo de Jean Starobinsky acerca de los cuadernos de Saussure, no está alejada de las teorías de la traducción defendidas por el mismo Perednik en el número 9, en que la práctica de la traducción se entiende finalmente como un trabajo literario que se extiende a la sombra de otro texto literario, planteando un continuum literario y genérico que otorga estatutos equivalentes a lo que antes eran “original” y “texto traducido”. Está también en la base de la poética del neobarroco, opera como su justificación teórica y lo define como una poética de base experimental que se proyecta a partir de una evidenciación de la materialidad lingüística y sus posibilidades de atomización y explosión de los elementos semánticos, así como de un trabajo de literaturización de la experiencia lingüística y una alusividad e intertextualidad generalizadas.

En el mismo número de la revista se publican a continuación, para completar esta presentación teórica, tres capítulos del libro de Wolfson, traducidos y anotados por la psicoanalista

Florencia Dassen, lo que constituye sin duda un aporte y un esfuerzo importantísimos, si se tiene en cuenta que el texto de Wolfson es más complejo de traducir, si cabe, que el *Ulysses*, de Joyce. Encontramos también una nota de Luis Chitarroni sobre Nabokov, el poema de Nabokov acerca de la traducción, una nota de Sollers sobre Joyce, una nota de Amalia Sato sobre la escritura japonesa, acompañada de una traducción de algunos párrafos de *El libro de la almohada*, una nota de Nahuel Santana sobre los sonetos de Camoens, la traducción de sonetos de Camoens y de poemas celtas, del poema “Prometeo”, de Lord Byron; del “Prometheus”, de Goethe, y del prólogo al “Prometeo Liberado”, de Shelley. De este modo se confirma que para *Xul* la traducción como problema debe entenderse en un sentido amplio, que hace al estudio, crítica, reescritura, imitación, versiones, de textos de la cultura universal.

Diario de Poesía

Por su parte, en los *Diarios* de esos mismos años, encontramos, entre otras, las siguientes traducciones (que jamás son llamadas “versiones”): en el número 1 Allen Ginsberg por Eduardo Stupia; poemas de Yannis Ritsos por Juan L. Ortiz; en el número 4, Nabokov por Irina Bogdachevski, Javier Marías y Félix de Azua; Ashbery por Javier Marías; Paul Celan por Jesús Munárriz; William Carlos Williams por Hugo Gola. En el número 5 un *dossier* de poesía brasileña con traducciones de Claudia Poncioni, Jorge Fondebrider y Pablo Bari. En el 6, Jim Morrison por Marta Esviza Garay; Bukowski por Nina Gerassi y Jorge Fondebrider. En el 7, Seamus Heaney por Mirta Rosenberg y Joseph Brodsky (*dossier*) por Irina Bogdachevski.

Si bien se deja ver que en los primeros números la selección de traducciones y traductores parece depender en parte de la notoria inserción de Daniel Samoilovich, director de la

publicación, en el mundo cultural madrileño, ciudad donde residió varios años, con el correr del tiempo se notará claramente una tendencia a convertirse en una revista de difusión de la poesía latinoamericana, con traductores del *staff* y allegados, y con inclinación por la presencia de autores de habla inglesa [Venturini; Raggio]. El mismo director aparece firmando las siguientes traducciones: en el número 12 [otoño de 1989] poemas de Raymond Carver, en colaboración con Mirta Rosenberg; en el 17 [verano 1990], poemas de Joseph Brodsky (del inglés) en colaboración con Mirta Rosenberg, en el 19 [invierno de 1991], poemas de Jonn Ashbery en colaboración con Mirta Rosenberg; en el 23 [invierno de 1992], poemas de Katherine Mansfield en colaboración con Mirta Rosenberg; en el 27 [invierno de 1993], poemas de Marianne Moore, en colaboración con Mirta Rosenberg; entre otros.

En el número 30 [invierno de 1994], publica una columna en la que defiende la importancia de la “idea” en poesía; y en el 31 [primavera de 1994] traduce, en colaboración con Antonio Tursi, un ensayo de Peter Levi, catedrático de poesía de la Oxford University, sobre Horacio, “El más chino de los poetas romanos”⁵, acompañando de la traducción de dos “Odas” del poeta latino, también en colaboración con Antonio Tursi.

En *Diario de Poesía* las traducciones suelen estar acompañadas de notas y ensayos sobre el autor traducido, de largo variable. Estas introducciones al autor en cuestión consisten la mayor parte de las veces en un relato biográfico, con datos de época y procedencia, que recalca los años y circunstancias de la aparición de los textos. A veces aparecen acompañados de una cronología y de, lo que es más importante, una evaluación, también de largo variable, acerca de las particularidades de su poética, aquellas que lo distinguen y constituyen la marca de su estilo. Si en casi todos los casos se destaca el criterio que da, de

⁵ “Recogido en *The art of Poetry*, Yale University Press, Londres, 1991”.

algún modo, sustento al proyecto de la revista y a su nombre, por lo que refiere a la relación entre el trabajo propio de un periódico y lo novedoso (por ejemplo, en el *dossier* sobre Marianne Moore se aclara que “ha sido muy escasamente traducida al castellano” y que el trabajo de *Diario* está “apoyado centralmente en la presentación de algunos de los muchos poemas de Miss Moore que quedaban inéditos en castellano” [*Diario* 27: 11]), resulta por demás interesante intentar evaluar la posible influencia de los poetas elegidos para ser traducidos y su relación con la poética reconocida como dominante en la revista, poética que resultó ser una de las hegemónicas de la década de los 80 [Porrúa].

A este respecto se destacan las posiciones poéticas de Raymond Carver que el autor expresa en el marco de una entrevista que le fuera hecha por Mona Simpson y Lewis Buzbee, y es traducida por Mirta Rosenberg. Allí dice Raymond Carver:

Isak Dinesen dijo que ella escribía un poquito cada día, sin esperanza y sin desesperación. Me gusta eso. Pasó la época, si es que alguna vez existió para nosotros, en la que una novela o una pieza teatral o un libro de poemas podía cambiar las ideas de la gente acerca del mundo en el que viven o acerca de sí mismos. [...] Pero cambiar las cosas por medio de la ficción, cambiar la afiliación política de alguien o el sistema político mismo, o salvar a las ballenas, o a los abetos de la extinción, no. No si esa es la clase de cambio a la que usted se refiere. Y tampoco creo que eso es lo que la escritura tiene que hacer. No *tiene* que hacer nada. Sólo tiene que estar allí por el feroz placer que nos da hacerla, y por la clase diferente de placer que produce leer algo durable y hecho para durar, así como bello en sí mismo. Algo que irradia luz –un resplandor persistente y firme, por penumbroso que sea [*Diario de Poesía*. 1989. 12:18].

Con respecto a Marianne Moore, el destacado dice que “Marianne estaba profundamente interesada en la técnica de las cosas. La manera precisa de hacer algo era poesía para ella”. [*Diario de Poesía*. 1993. 27:16].

En *Diario 23* hace notar Mirta Rosenberg, en la nota que acompaña la traducción de los poemas de Katherine Mansfield, que Mansfield difundió “un cuerpo poético pequeño, misceláneo y frágil que, no obstante, deja constancia de un consumado manejo de la imagen, una notable pericia combinatoria ejercida con pocos elementos y una originalidad punzante en su modernidad” [12].

También se puede pensar, además de la heterogeneidad de los poetas traducidos, que combina ganadores del premio Nobel con poetas de la cultura subterránea y poetas del rock, en la defensa de los lenguajes contaminados que surge a partir de una carta de lector que cuestionara los resultados del Segundo Concurso de Poesía Hispanoamericana hecho por *Diario*⁶ y ver cómo desde el número 1 aparece un marcado eclecticismo de géneros culturales, no específicamente literarios, y una inclinación por los géneros menores, los de la sub-corriente bufa o grotesca, como el chiste, la injuria, o iconoclasta, como las letras de canciones, que promueve y promete una cierta contaminación feliz entre los mismos, en la traducción que hace Samoilovich del *Cuaderno genovés*, de Montale [*Diario 26*], o los pequeñísimos fragmentos del *The Guinness Dictionary of Poisonous Quotes*, titulado “El arte de injuriar” [*Diario 29, 5-6*]⁷. Unos años después la revista publicaría y premiaría textos

⁶ Los resultados del concurso se publicaron en *Diario 41* [invierno de 1997], y fueran cuestionados por el lector José Emilio Tallarico en el número 42. Daniel García Helder responde a esta carta en el mismo número. Para un análisis más detallado de estas discusiones cf. Mallo 2009 y Mallo 2010.

⁷ De una compilación de casi ocho mil citas de diversos autores, *The Guinness Dictionary of Poisonous Quotes*, reunidas por Colin Jarman, Londres, 1992.

de autores que como marca de su poética introdujeron el uso reiterado de malas palabras en los poemas⁸.

En el *dossier* dedicado a Carver, se lee en la bajada del reportaje al escritor norteamericano traducido de *Paris Review* por Mirta Rosenberg:

Carver es un hombre grandote, que usa ropa simple, camisas de franela, pantalones de trabajo o jeans. Aparentemente vive y se viste igual que los protagonistas de sus relatos. Para alguien de su estatura, tiene una voz notablemente baja e indistinta: “a cada ratito hay que agacharse y acercarse para entender lo que dice, preguntándole el irritante. ¿Cómo, cómo?”, dicen Mona Simpson y Lewis Buzbee, autores de este reportaje [*Diario 12*: 14-18].

Esto hace eco con la cita de la página 15 de las propias palabras de Carver: “Hace algunos años leí algo en una carta de Chejov que me impresionó. Era un consejo a uno de sus corresponsales y decía algo así: amigo, no tienes que escribir acerca de personas extraordinarias que hacen cosas memorables y extraordinarias”. Se destacan también unas palabras de Carver (cuyo núcleo, como posición intelectual, se deja leer fuertemente y sin cambios en las posiciones poético-políticas de la llamada poesía de los 90⁹) en la entrevista que acompaña la traducción de algunos de sus poemas: “No. No creo ni por un instante en esa tontería shelleyana que dice que los poetas son los legisladores no reconocidos de este mundo ¡Que idea!”.

La tapa del número 12 anuncia de este modo el *dossier* sobre Carver:

⁸ Me refiero sobre todo a los resultados del Primer y Segundo Concurso Hispanoamericano de Poesía organizado por *Diario de Poesía*, algunos de cuyos ganadores fueron Martín Gambarotta, Santiago Vega (Washington Cucurto) y Santiago Llach.

⁹ Se pueden consultar al respecto los números de *Diario* 36 y 37 dedicados al tema “Poesía y política hoy”. También Mallol 2009.

A principios de agosto de 1988 murió en Port Ángeles [Washington] Raymond Carver. Tenía 50 años y era el principal nombre de la corriente de renovación de la literatura norteamericana conocida como “minimalismo”: mínima efusión, mínimo artificio visible, máxima concentración en esos artilugios que no se ven. Carver llevó estas consignas también a la poesía donde encontró un terreno de caza para esas epifanías que sacuden como un rayo la vida gris de los personajes y el idioma [1].

Por su parte, en “El paisaje como tentación”, un artículo propio publicado en *Diario 19* [invierno de 1991], dice Samoilovich:

Personalmente me interesa más el desafío que representa la lírica hoy, cuando no hay sujeto, no hay objeto, ni hay conocimiento “verdadero” posible. ¿Es posible una lírica en un contexto tan humorístico, tan caprichoso? Yo creo que sí: si fue posible mezclada con el festejo de un emperador, con la enseñanza de las labores del campo, con la fe religiosa, con la propaganda política, con la diatriba y con la lisonja ¿por qué no encontraría motivos en este mundo postindustrial extremadamente artificioso, con su sujeto en cuestión y sus objetos muy poco evidentes? [23-24].

Quedan claras, entonces, en el marco de la discusión acerca de la posibilidad o imposibilidad del lirismo en la sociedad posindustrial, acerca de la función de la poesía, acerca del lugar del poeta, e incluso acerca de la relación entre las palabras y los objetos en el llamado “objetivismo”, las líneas principales de una concepción de la poesía defendida por el director de la publicación: lo interesante es el hallazgo de un cierto lirismo de nuevo cuño que surja justamente de esas condiciones sociales, políticas y estéticas, cuando no se cree en el sujeto ni en el objeto; cuando la sociedad y la estética masivas hacen del

kitsch la ruina de la alta cultura; de los basurales y las ruinas y los barrios marginales la contracara del urbanismo; de la pobreza lingüística e ideológica el fracaso de cualquier erudición e ilustración; de las huellas de la dictadura más sangrienta de la historia argentina, la desconfianza absoluta con respecto a los discursos oficiales¹⁰.

Por eso es posible afirmar que la postura y el artículo de Samoilovich se desarrollan en relación con la poética de la revista en tanto “formación cultural” [Williams] como una defensa ideológica o como meta-poética. Ello se hace explícito y notorio en la nota 5 al pie del artículo antes citado. Después de afirmar que en este contexto “suena como una cantilena o peor como una monserga repetida el llamado a ocuparse de las palabras”, Samoilovich anota: “El recurso es extremadamente torpe, ingenuo; el sujeto está, me parece, suficientemente averiado como para que un simple verbo conjugado pueda devolverle solidez”, y en la nota 3 había citado en extenso unas palabras de Saer con respecto a la ficción y aclarado su importancia para la poesía:

Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la verdad, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo de que el tratamiento limitado de lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación

¹⁰ Entrevista de la autora a Daniel Samoilovich, diciembre de 2015. Inédita.

ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria¹¹.

Samoilovich la comenta así:

Hay, por supuesto, mucho más para decir; mi tema, sin embargo, no es el estatuto de la ficción: lo que estoy tratando de decir es que si uno encuentra una raya en el plano, no tiene ninguna obligación de ir corriendo a buscar un lápiz para continuarla hasta el infinito. Hay otras cosas para hacer con ella, la mejor de las cuales tal vez sea usarla como garrocha para saltar a otro lado, a la manera del gato Félix. Más técnicamente: la hipérbole no es, me parece, la única operación posible. [24].

Samoilovich se manifiesta así abiertamente, de maneras diversas pero concomitantes, en contra de las ideas de artificio y dificultad o hermetismo como características valiosas del trabajo poético y defiende una idea de búsqueda por el lado de lo cotidiano, lo mínimo, lo aparentemente simple pero trabajado a otro nivel.

El número 10 de *Diario de poesía* había dedicado su *dossier* a la traducción. Aparecían allí “La tarea del traductor”, de Walter Benjamin; un reportaje a Steiner y la traducción al español por primera vez, hecha por Nora Catelli, del texto de Paul de Man, “Conclusiones acerca de *La tarea del traductor* de Walter Benjamin”. Hay también un artículo de Jorge Aulicino, cinco comentarios breves sobre diversas traducciones de poemas famosos¹² que se dan confrontadas con los originales, más una cantidad de apuntes, notas a pie, fragmentos de artículos, prólogos, encuestas y reportajes en que distintos autores se

¹¹ “Juan José Saer, “El concepto de ficción”, en *Punto de vista*, número 40, Julio septiembre de 1991”.

¹² “El albatros”, de Baudelaire; “Barcos sobre el Marne”, de Montale; “La carretilla roja”, de W. C. Williams; “Odas I, IX”, de Horacio, y los “Preludios”, de Eliot.

expiden sobre el tema. En esta sección de apuntes recopilados de las más variadas fuentes no faltan los nombres de Borges [citado tres veces], César Fernández Moreno, Vladimir Nabokov, Giovano de la Volpe, C. S. Eliot, Bartolomé Mitre, en prólogo a la traducción de 1889 de *La Divina Comedia*, Angel Battistessa en prólogo a su traducción de *La Divina Comedia* del año 1973, José Ortega y Gasset, Aldo Pellegrini, Ezra Pound, Paul Valery, Alberto Girri, Alfonso Reyes, César Aira, Raúl Gustavo Aguirre, entre otros.

La cantidad y variedad de las opiniones y concepciones acerca de la traducción presentadas en este recorte de citas no permitiría marcar una única teoría acerca de la traducción que se pudiera afirmar como línea rectora de la publicación; sin embargo, es posible notar que todas o casi todas ellas apuntan a la idea de una posibilidad más o menos feliz de la traducción basada en su misma dificultad o casi imposibilidad, así como en el artículo de Aulicino, titulado “Elogio de la traducción” se destaca esta idea central: “Es legítimo dejarse impregnar por las versiones de poesías de otras lenguas en tanto esas versiones nos venzan”. [27].

En este sentido la cita del reportaje a George Steiner que funciona a modo de epígrafe y que dice “El genio del lenguaje radica en su poder para dar falsos informes, para deformar, para reformar, para metamorfosear y transportar. Los miles de posibilidades secretas y privadas de sentir justifican la existencia de miles de lenguajes. No ha habido poeta que en algún momento de su vida no haya sido acosado por la posibilidad de crear un lenguaje que le pertenezca en exclusiva”, da cuenta de uno de los ejes fundamentales de la discusión que se dio en esos años entre *Diario de poesía y Xul* y que tiene que ver con las tensiones entre los polos comunicativo y hermético en relación con el lenguaje poético, es decir, entre la búsqueda del lenguaje personal o de la experimentación, y la de un lenguaje que permita una

traductibilidad posible y una relación con un público no necesariamente erudito.

Conclusiones

El primer número de *Xul* defiende como valor cierto hermetismo poético en tanto que *Diario de poesía*, desde su primer número, se coloca decididamente del lado de la posibilidad de comunicación del discurso poético. En este trabajo puede observarse cómo esta oposición parece en cierta medida repetirse y en cierta medida zanjarse en torno a la cuestión de la traducción. Si con respecto al imperativo erudito de que solo es posible leer la verdadera poesía de un autor en la lengua original *Diario de poesía* sostiene y actúa bajo la idea de que existe algo que se transmite de la poética de un autor por medio de una traducción acertada y que siempre es preferible leer siquiera una cierta traducción a abandonar por principio la lectura de un autor determinado solo porque ha escrito en una lengua extranjera, *Xul* expone la extrañeza absoluta y lo irreductible de la lengua otra con su publicación de escritos en sánscrito y en otros idiomas prácticamente desconocidos para el lector de poesía en la Argentina.

Por otra parte, el trabajo traductor de *Xul* se aproxima más, desde su base ideológica, a las teorizaciones de Meschonnic y de Berman, teóricos franceses que desarrollan su anti-hermenéutica de la traducción desde un fondo ideológico que abarca la lectura y la escucha-recepción de conceptos del psicoanálisis lacaniano y del posestructuralismo francés, como la investigación en torno al anudamiento cuerpo-lenguaje o la idea del otro y del Otro como extranjeros absolutos y a la vez constituyentes ineludibles de la propia subjetividad. De este modo, la concepción de la traducción de Perednik y parte de la labor traductora de la revista se manifiestan como vanguardia de las concepciones traductoras de raíz teórica francesa, de

cuño lacaniano y posestructuralista, que verán su expresión como textos acabados y publicados con cierta posterioridad.

Diario de Poesía, por su parte, presenta otra vanguardia, de cuño sajón o filo-sajón, alejada de los presupuestos psicoanalíticos franceses, también mediante el adelanto editorial y la traducción de textos teóricos fundamentales que verán su publicación en libro con posterioridad a la de la revista, como el de De Man, y se manifestará, tanto desde lo teórico como desde la práctica, más afín a las ideas de Ricoeur y Steiner, en una defensa abierta del valor de las traducciones y en una confianza, no ciega sino crítica pero positiva, en la posibilidad de comunicación de determinadas características poéticas a través de las diferentes traducciones, siquiera sea como tensión siempre irresuelta y que llama a re-traducciones permanentes.

Sin pretender dirimir una cuestión teórica tan compleja y tan antigua como la que rodea al problema de las traducciones, las revistas de poesía consideradas en este artículo exponen puntos de vista propios y ajenos, publican artículos de teoría, discuten con ellos, publican sus propias traducciones, y muchas veces estas traducciones están hechas por los poetas que integran el equipo de trabajo permanente de la revista.

Las posiciones con respecto a las teorías de la traducción y las prácticas traductorales hacia las cuales se inclinan las líneas dominantes de las publicaciones, en especial sus directores considerados como quienes deciden las líneas editoriales, qué se publica, cómo, bajo qué luz, están, como se ha mostrado, en consonancia con las poéticas por ellos defendidas en las situaciones de debate y de confrontación.

Al mismo tiempo, la lista (si bien no exhaustiva a fin de no cargar el presente artículo de una cantidad de información que lo reduciría a un mero ejercicio de compulsión), de autores y textos traducidos, y la forma en que esas traducciones son

introducidas en los cuerpos textuales de las revistas, revelan de qué manera, en cada caso, esa voz de lo extranjero, esa otredad de las poéticas extrañas, se deja percibir, se extrañifica o se alberga, en los distintos casos.

Si la labor de la traducción implica una inmersión en lo extranjero, una lucha o duelo entre lo otro y lo propio, entre lo lejano y lo íntimo, si la lectura rítmica del poema es lo más íntimo de la subjetividad lingüística porque permite que la poesía resuene en su lector, entonces la labor traductora es la que llega a lo más íntimo de la poética de un autor y de la poesía en general, porque trabaja con el ritmo y contra el ritmo, porque le toma el pulso al poema a traducir, al sujeto poético, al sujeto político, al sujeto ético del poema, y lo hace resonar. El poeta traductor tiene la posibilidad única, en la labor traductora, de explorar no solo el idioma extranjero, sino el suyo propio como un idioma extranjero. Entonces si Ricoeur organizaba su teoría de la traducción sobre el concepto de pérdida, los poetas traductores construyen sus poéticas respectivas (ya se trate de exponer a su deriva el significante desasido en el neobarroco, las asociaciones significantes y musicales en las más diversas lenguas, de exponer al lenguaje mismo como el Otro absoluto, o de aprender las poéticas de lo pequeño, el recorte, la palabra precisa, en la traducción de los minimalistas y los coloquialistas de habla inglesa, de corroer el lenguaje establecido de la poesía con la traducción de injurias, de anotaciones de diarios íntimos, de chistes) sobre una cuádruple ganancia: la traducción de poemas del poeta elegido, la puesta en circulación de su nombre y su poética, la afinidad con poetas extranjeros que respalden una poética nacional y, sobre todo, el aprendizaje de la escritura poética en la propia lengua.

Estas cuatro operaciones, que se dan a la vez juntas y separadas, seguirán siendo analizadas en artículos sucesivos; aquí hemos intentado responder a las preguntas iniciales

acerca de la pregnancia de las traducciones en las revistas de poesía, hemos develado su productividad significativa y su peso en una década importante de la poesía argentina, a partir de una lectura que toma como marco las recientes teorías sobre la traducción.

Bibliografía

- AA.VV. *Diario de Poesía*. 1986- 1996. 1 a 42. Buenos Aires-Rosario.
- AA.VV. *Xul*. 1980-1996. 1 a 12. Buenos Aires.
- BATTILANA, CARLOS. 2005. “*Diario de Poesía: el gesto de la masividad*” Manzoni, Celina. *Violencia y silencio: Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- BERMAN, ANTOINE. 2014. *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*. Buenos Aires: Dedalus.
- BRADFORD, LISA, comp. 1997. *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DOBRY, EDGARDO. 2007. “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo y más allá”. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FONDEBRIDER, JORGE, comp. 2006. *Tres décadas de poesía argentina: 1976-2006*. (Libros del Rojas). Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires.
- GARCÍA HELDER, DANIEL. 1987. “El neobarroco en la Argentina”. *Diario de Poesía* 4. (Pp. 24-25).
- MALLOL, ANAHÍ DIANA. 2009. Poesía, subjetividad y géneros menores: La poesía joven de los noventa en la Argentina. Tesis doctoral inédita. U. Nacional de La Plata.
- . 2010. *Dossier “Lo literario y lo social: nuestros años 90”*. *Katatay*, VI, 8, nov.: 52-83.
- . 2014. “Poesía y traducción: una relectura de la polémica neobarroco-objetivismo”. *Caracol*, 5, Departamento de Letras Modernas, Área de Espanhol: 60-82.
- MESCHONNIC, HENRI. 2007. *La poética como crítica del sentido*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo.

- . 2009. *Ética y política del traducir*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Leviatán.
- MUSCHIETTI, DELFINA, comp. 2013. *Traducir poesía*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- PANESI, JORGE. 2000. "La traducción en la Argentina". *Críticas*. Buenos Aires: Norma. (Pp. 77-88).
- PORRÚA, ANA. 2003. "Una polémica a *media voz*: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*". *Boletín*, 11, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
- RAGGIO, MARCELA. La traducción de poetas anglófonos en tres revistas de poesía argentinas: *Diario de poesía 1986-2007*, *Fénix 1997-2007* y *Hablar de poesía 1999-2007*. Tesis doctoral. En prensa.
- RICOEUR, PAUL. 2003. *Sobre la traducción*. Buenos Aires: Paidós.
- ROMANO SUED, SUSANA. 1995. *La diáspora de la escritura: Una poética de la traducción poética*. Córdoba: Editorial Alfa.
- SARDUY, SEVERO. 2011. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- STEINER, GEORGE. 1995. *Después de Babel: Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major. México: Fondo de Cultura Económica.
- VENTURINI, SANTIAGO. 2011. *La traducción de poesía en lengua francesa en revistas de poesía argentinas: 1997-2007*. Tesis doctoral inédita. U. Nacional de Córdoba.
- WILLSON, PATRICIA. 2004. *La constelación del Sur: Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- WILLIAMS, RAYMOND. 1994. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

LAS REVISTAS LITERARIAS DEL SURREALISMO ARGENTINO

The Literary Journals about Argentinian Surrealism

Kira POBLETE ARAYA

Ph. D.

kirapoblete@hotmail.com

Resumen

En Argentina, el Surrealismo se difundió en las revistas literarias que publicó el grupo que surgió por iniciativa de Aldo Pellegrini, en 1926, en Buenos Aires. La primera, *Qué*, se publicó en 1928 y 1930; la segunda, *Ciclo*, en 1948 y 1949; la tercera, *A Partir de Cero*, en noviembre y diciembre de 1952 y 1956; la cuarta, *Letra y Línea*, entre octubre y noviembre de 1953, diciembre-enero y julio de 1954; la quinta, *Boa*, en mayo y junio de 1958 y 1960; la sexta, *La rueda*, en 1967; y la última, *Talismán*, en mayo y septiembre de 1969. Sus páginas reflejan la iniciación, evolución y divulgación de ese *ismo* en la literatura argentina y, también, los antecedentes franceses en que se apoyaba. La creatividad está presente, a través de textos, manifiestos propios y poemas del grupo, que con intervalos se reunió desde 1926 hasta la muerte de Pellegrini, en 1973.

Palabras claves: Surrealismo, revistas literarias, textos manifiestos, poemas.

Abstract

In Argentina the Surrealism was spread on the literary journals which published the group inspired by Aldo Pellegrini, in Buenos Aires in 1926. *Qué* ('What'), the first one, was published in 1928 and 1930; *Ciclo* ('Cycle'), the second, published in 1948 and 1949; *A Partir de Cero* ('From zero'), the

third, in November and December 1952 and 1956; the fourth, *Letra y Línea* ('Letter and line'), was published in October and November 1953, December-January and July 1954; *Boa* ('The boa'), the fifth, in May and June 1958 and 1960; *La rueda* ('The Wheel'), the sixth, in 1967; and the last, *Talismán* ('The talisman'), in May and September 1969. Their scripts reveal the origins, evolution and spread of this "ism" in the Argentinean Literature and, also, its support in the French precedents. The creativity is there, from texts, own manifestos and poems from the group met, with some intervals, from 1926 to 1953 (Aldo Pellegrini's death).

Keywords: Surrealism, literary journals, texts, manifestos, poems.

Entre las escuelas de vanguardia que se difundieron durante el siglo pasado en la literatura argentina, figura el Surrealismo, que no se desarrolló masivamente, sino que tuvo un grupo de poetas y escritores que, atraídos por sus manifestos, difundieron y divulgaron sus principios y creaciones a través de sus propias revistas literarias.

Si bien otras revistas como *Proa*¹ y *Martín Fierro*² también publicaron noticias e informaciones sobre ese nuevo movimiento literario, el iniciador y propulsor del movimiento fue Aldo Pellegrini (1903-1973), quien durante toda su vida, dirigió y participó en esas revistas. Era estudiante de Medicina, cuando tuvo noticias de los manifestos del Surrealismo francés y solicitó información de ellos a la librería que le proporcionaba libros en Francia. Con esa información, entusiasmó a algunos de sus compañeros, con quienes editó la primera revista literaria surrealista que se publicó en Buenos Aires. Ese primer grupo se

¹ *Proa* fue una revista literaria publicada entre agosto de 1924 y enero de 1926, período en el cual se publicaron quince números. Sus directores eran Jorge Luis Borges, Alfredo Brandan Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz.

² *Martín Fierro* era un periódico de arte y crítica. Su segunda época comprendió su publicación entre febrero de 1924 y noviembre de 1927. Se publicaba en forma quincenal y alcanzó a editar 45 ejemplares. Su director permanente fue Evar Méndez. El grupo del periódico consideró como primera época el diario mural con el mismo nombre que publicó parte del grupo, en 1919, el cual difundió el programa que hizo suyo esta segunda publicación.

formó en 1926, a instancias de Pellegrini; sus adherentes fueron Elías Piterbarg, Ismael Piterbarg, Marino Cassano, David José Sussmann y Adolfo Solari. Ha quedado constancia de ese momento en cartas que Pellegrini escribió a Stefan Baciu [15] y Graciela de Sola [111]. También, en ellas manifiesta que *Révolution Surréaliste* y el *Primer Manifiesto* fueron la base doctrinaria del grupo y la escritura automática, la actividad fundamental que originó las creaciones que aparecieron en las páginas de su revista. Fruto de esas reuniones fue la publicación de la revista *Qué (Revista de interrogantes)*, que logró editar dos números: el primero, en 1928, y el segundo, en 1930. En sus páginas se publicaron los trabajos y manifiestos del grupo, sin mencionar los que les servían de base.

En el primer número, llama la atención su formato y presentación. Tipográficamente, estaba escrito al estilo periodístico, presentaba un sumario, que dividía el cuerpo de la revista en seis secciones y a cada una correspondía un número acompañado por el seudónimo del integrante del grupo que la tenía a su cargo. Los participantes del grupo eran cinco, por lo que uno de ellos escribía dos secciones. Ese era el caso de Elías Piterbarg, que con los nombres de Esteban Dalid y Felipe Debernardi, escribió en las secciones 1 y 2. A Pellegrini le correspondió la 3, como Adolfo Este; a Marino Cassano, la 4, como Julio Lauretta; a Ismael Piterbarg, la 5, como Raúl Pembo; y a David Sussmann, la 6, con el nombre de Julio Trizzi.

El editorial no lleva firma: “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, nota en la que se justifica la publicación de la revista y su orientación literaria. El primer objetivo que enuncia es: “Buscar en la expresión, la evidencia de nuestra propia y oculta estructura (palabra, espejo del hombre) y quizás algo como una necesidad irresistible de pensar en voz alta” [1]. Y presenta al grupo como “seres atraídos hacia sí mismos por una extraordinaria fuerza centrípeta”, cuya actitud es inestable y su única manera de vivir en densidad es la “introspección”, en la

cual distinguen dos aspectos: “1°, placer de una ilimitada libertad expansiva; 2°, posibilidad de conocernos (especie de método psicoanalítico, pero en el cual no partimos de ningún prejuicio sobre nuestra propia estructura)” [1].

El vínculo de unión de sus integrantes es el sentimiento de disconformidad ante la vida, cuyo cambio persiguen, y la búsqueda interior e individual que predominará en la acción del grupo, sin intentar modificar la sociedad o comprometerse políticamente.

En las secciones 1 y 2, escritas por E. Piterbarg, en las notas “Pretexto”, “Manifiesto muy sentimental” y “Prólogo” se hacen más explícitas las declaraciones iniciales. Cuestiona el estilo de vida y el orden establecido. Niega al grupo cualquier intención literaria. Y en el “Manifiesto”, expone su visión personal de la vida que detesta.

En las secciones siguientes, se encuentran poemas en prosa y en verso de los otros colaboradores. También, figura un breve ensayo teatral de E. Piterbarg, “Motivo: tres escenas en un acto”, representación irónica y sarcástica de esa vida que critica. En ese momento (1928), su publicación fue un hecho insólito y no tuvo eco, quizás porque no fue comprendida,

El segundo número de *Qué* se publicó en diciembre de 1930, con algunos cambios en su diagramación. Dedicaba la primera sección a textos en prosa firmados por los autores y numeraba del 1 al 5 las restantes. En la 1 colaboraba E. Piterbarg, con el seudónimo de Esteban Dalid; en la 2, A. Pellegrini, que usaba dos, Adolfo Este y Filidor Lagos. En las secciones 3, 4 y 5, lo hacían M. Cassano, I. Piterbarg y D. Sussmann, y usaban los mismos seudónimos del primer número.

En la primera sección aparecen cinco artículos que reflejan las opiniones del grupo y se amplían los puntos de vistas enunciados en el número anterior. En “Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas”, A.E.

y F.L. (A. Pellegrini) expresa los anhelos y objetivos del grupo. Buscan modificar el espíritu del individuo y promover un cambio de vida, están disconformes con los hábitos adquiridos y vigentes en la sociedad. Reclaman un cambio de vida espiritual y quieren convertirse en los guías de ese cambio. En el siguiente, “Respuesta”, de E. Piterbarg, se analiza la falta de eco que ha tenido el primer número de la revista y con cierta ironía presume la actitud de los lectores y los critica por su silencio, y a continuación aclara la intención que la originó y su propósito. El tercero, “Molestia: Como si fuera una aclaración para mí”, pertenece a D. Sussmann, quien trata de explicar el estilo y el sentido de los manifiestos, en relación con la vida que cuestionan. El cuarto, “Manifiesto”, también, lo firma E. Piterbarg, lo centra en la sociedad, cuestiona el estilo de vida y su escala de valores, propicia la revolución del espíritu y busca cambiar la interioridad del hombre; propone la libertad del lenguaje, la sobreestimación del hombre, su liberación de todas las trabas del espíritu y consideración del ensueño y la realidad en un mismo nivel. Y el último, “Libertinaje de los solenoglifos y otras cosas dichas entre dientes”, como el primero, lo firma Pellegrini, que sostiene sus manifestaciones ideológicas como poeta y del grupo, y pone énfasis en el nuevo valor de las palabras.

En las secciones restantes, se presentan textos escritos por cada uno de los participantes que las tenían a cargo. La mayoría son composiciones breves, en las que se advierte el intento de poner en práctica la escritura automática y otras técnicas como la parodia, lo absurdo y la lengua oral, elementos con los que se trata de alcanzar el tono y el clima surrealista. Ejemplo de ellas son las siguientes:

Terremoto de su piel y de sus miembros
 incendio de sus gritos
 la melodía se deshace en espinas de metal
 y el dolor exhibe la agonía blanca

del pecho alado
evadido del grupo
exigiendo un mundo para asesinar
Esteban Dalid (E. Piterbarg) [7];

Última calle

Árbol que se olvida o guante que se pierde
Juventud o vejez llamada largo tiempo hombre
Sobre el viento
Sobre un movimiento pesado y familiar como el sueño
Pasa el silencio vertiginoso de las casas deshabitadas
Adolfo Este (A. Pellegrini) [7].

En este último número de *Qué*, se advierte mayor participación de A. Pellegrini y el predominio de su pensamiento, por lo que sería él quien la dirigió.

Al dejar de publicarse la revista, se produjo el silenciamiento del grupo, que permaneció latente en el pensamiento y en la voluntad de Pellegrini, quien en 1948 publicó otra bajo su dirección. En ese período de silencio del grupo, entre 1931 y 1947, la revista *Sur*³ se hizo eco esporádicamente de las actividades surrealistas francesas y publicó comentarios; textos de Breton; poemas de Paul Eluard; el *Diccionario abreviado del surrealismo*, de R. Gómez de la Serna; un texto de Giorgio de Chirico; y un comentario de J. Cortázar sobre la muerte de Antonin Artaud (1896-1948).

La nueva revista bimestral, *Ciclo: Arte. Literatura y Pensamientos modernos*, apareció en diciembre de 1948 y alcanzó a publicar dos números. Figuraban como directores: A. Pellegrini, Enrique Pichon Rivière (1907-1977) y Elías Piterbarg (?-1969); y D. Sussmann (1905-1974), a cargo de la

³ *Sur* fue una revista que se publicó desde 1931 hasta 1992, alcanzó a editar 371 ejemplares. Apareció en 1931 como revista trimestral y en esa forma se publicó hasta 1934. Reapareció en julio de 1935, como revista mensual y continuó hasta diciembre de 1950; desde esa fecha pasó a ser bimestral. Su directora fundadora vitalicia fue Victoria Ocampo, quien falleció en 1979, pero la revista continuó hasta la fecha indicada, 1992.

administración. Su orientación era más amplia; comprendía información, crítica y ensayo no solo sobre literatura, sino también sobre pintura, escultura y arquitectura. Colaboraban figuras reconocidas del ambiente artístico internacional y conciliaba el espíritu surrealista con el arte concreto.

En este ejemplar se publicaron: fragmentos de *Trópico de Capricornio*, de Henry Miller (1891- 1980), traducidos por Pellegrini; *La moral de Henry Miller*, comentario reflexivo sobre sus obras casi autobiográficas, por George Bataille; y el comentario de libros, por E. Pichon Rivière, W. Baranger (1922-1994), D. Sussmann y Edgar Bayley (1919-1990).

Referido a las artes plásticas, figuraba la conferencia “Ubicación del arte concreto”, que había ofrecido Ernesto N. Rogers; un comentario sobre Jacques Hérold, de André Breton; la “Carta a Kalivoda”, de László Moholy-Nagy, sobre pintura; y una nota crítica sobre la obra de Wolfgang Paalen (1905-1956), por Pellegrini, ilustrada con reproducciones de pinturas de Paalen y Hérold.

El movimiento surrealista francés está presente en una nota crítica, “Surrealismo y surrealistas en 1948”, escrita por E. Piterbarg, quien había visitado París en ese año y había estado en contacto con el grupo surrealista francés. Es un interesante artículo de ocho páginas, en el cual su autor hace la crónica y el análisis de la situación del Surrealismo y extrae sus conclusiones.

En primer término, ofrece una imagen de las reuniones surrealistas que se llevaban a cabo en 1948, en París, alrededor de la figura de André Breton. Acto seguido, relata la visita que le hizo a Breton en su casa, acompañado por Marcel Jean, momento en que Breton accedió a responderle un cuestionario en el que Piterbarg le planteaba los problemas que encontraba en los postulados surrealistas y cuya solución buscaba. Esa

conversación con Breton y Péret que estaba presente, no los aclaró ni presentó una solución posible.

Piterbarg se sintió defraudado, ya que su pensamiento había acentuado su interés por el cambio social y se inclinaba por la subversión y la liberación, utilizando métodos nuevos, mayor lucidez y nuevas tácticas a fin de alcanzar la poesía y la libertad. Las opiniones expuestas en esta nota explican su posterior alejamiento del grupo surrealista argentino.

El segundo número de *Ciclo* correspondió a marzo-abril de 1949, se continuaba con la línea informativa y crítica comenzada en el anterior. Lo iniciaba el texto de una conferencia que E. Pichon Rivière había pronunciado sobre “Vida e imagen del Conde de Lautréamont”, ilustrada con fotografías de la familia Ducasse y tres pinturas de Szyszlo. Lo seguían dos poemas de Mario Trejo (1926- 2012): “Apollinaire” y “Para partir”.

La nota siguiente, “La expresión artística de la construcción”, de Max Bill, se refería a la obra de Robert Maillart y a la de Piet Mondrian; estaba ilustrada con reproducciones de sus obras. Luego, aparecía un breve ensayo de Jean Cassou, “La libertad del artista anuncia la libertad del hombre”; una nota informativa sobre la pintura de Szyszlo, de Sebatían Salazar Bondy (1924-1965); “Proposiciones”, reflexiones sobre el pensamiento y su expresión, de E. Piterbarg; un ensayo de Pellegrini, “La conquista de lo maravilloso”; una sección dedicada a los documentos del arte contemporáneo, en la que se publicaban fragmentos del ensayo, “El neo-plasticismo”, de Piet Mondrian; y finalmente notas y comentarios de libros y de informaciones de actualidad.

Entre los ensayos que figuran en este ejemplar, se destaca el de Pellegrini, por su contenido y extensión (comprende veinte páginas [51-70], y anuncia que continuará). Expone en él su pensamiento estético y filosófico sobre la experiencia poética a

la luz de los postulados del Surrealismo. Es su propia teoría surrealista basada en la ideología de Breton y la presenta lógicamente estructurada y posible de poner en práctica. No hay imitación ni adaptación, sino la delineación de un nuevo camino para alcanzar a nivel individual: convertir la vida en poesía.

Una nueva revista del grupo apareció en 1952; su nombre era *A Partir de Cero: Revista de poesía y antipoesía*. La dirigía Enrique Molina (1910-1996), y reunió a A. Pellegrini, Carlos Latorre (1916-1980) y Julio Llinás (1929). Pellegrini era el único que había pertenecido al grupo anterior y fue el nexo de unión y su continuador.

El número 1 se publicó en noviembre de 1952. Fue una novedad por su formato oblongo (48 cm x 16 cm), sus ilustraciones y la impresión transversal de sus hojas centrales; constaba de ocho páginas no numeradas. En ellas, se mezclaba el ensayo, la poesía, fragmentos de los textos básicos del Surrealismo francés y dibujos. Además de los integrantes del grupo, colaboraron César Moro (1903-1956), Benjamin Péret (1899-1959), Giselle Prassinos (1920-2015) y J. Batlle Planas (1891-1966), con algunos dibujos.

Como editorial y programa de acción del grupo, aparece en la primera página el ensayo "Vía libre" [1, 7, 8], escrito por E. Molina, en el que expone su ideas sobre la poesía. Comienza por proponer la identificación de poesía y vida como conducta fundamental, siguiendo la senda iniciada por Rimbaud y Lautréamont hasta llegar a Breton (1896-1966) y el Surrealismo. Considera que existe un dilema entre la "aceptación de un orden mental cuyo sistema de valores conduce a una implacable represión de las fuerzas más puras de la imaginación y del deseo, o el rechazo de tales condiciones de la existencia" [1]. Promueve la revisión de todas las antinomias con un criterio independiente que busque y

devuelva al hombre su unidad perdida. La poesía como actividad es “un bello ejercicio, pero – Vivir la poesía – es cosa distinta”. Esta última experiencia es la que dará la verdad que se oculta en nuestra cultura, porque la poesía es “insobornable”. También se refiere a la situación concreta de la poesía en Argentina y la analiza desde el punto de vista de los poetas consagrados como de los críticos y aconseja el cambio. Después de exponer los conceptos básicos de la actividad poética que la revista representa, sintetiza sus propósitos: “Esta revista pretende la difusión de tales conceptos y ponerse en comunicación con todos aquellos que en nuestro medio y fuera de nuestras fronteras están empeñados en una misma empresa de liberación del espíritu” [8].

A continuación de este ensayo, figuraban dos poemas de César Moro, precedidos por una introducción informativa sobre su actuación y su obra surrealista. Y seguía un ensayo de Pellegrini, “El poder de la palabra”, que en cierta forma desarrolla filosóficamente el pensamiento que Molina enunciara poéticamente. Analiza la función de la palabra, desde diferentes ángulos y puntos de vista, a fin de determinar su valor filosófico, semántico, comunicativo y poético. Constituye otro documento interesante y útil para comprender la posición teórica del grupo.

En las páginas centrales de la revista, estaban las colaboraciones: un texto de Gisèle Prassinos, traducido por Molina; dos poemas de Benjamin Péret, traducidos por Pellegrini, y una serie de conceptos básicos del Surrealismo francés. Estos últimos compilados de varios manifiestos y textos fundamentales de ese movimiento y reunidos bajo el título de “Línea de fuego”.

En las páginas siguientes, encontramos un poema de cada uno de los integrantes del grupo que edita la revista. El primero,

“Código secreto”, de C. Latorre, sugiere a la mujer amada a través de imágenes como estas:

Ella respondía a la señales de los barcos
Al fuego que humea en la cima de la montaña
[...]
Llegará el día seguramente en el que ella y yo
Figuraremos en el código de las comunicaciones
universales [6].

En el poema siguiente, “Ella aguarda alguna cosa”, de J. Llinás, también la imagen de la mujer es el vínculo que une y sostiene la estructura del poema:

Una oscura mujer de muchos años
Levemente tocada con un bello corset afro-romántico
Escucha atentamente

Los sonidos más dispersos y antagónicos confluyen en
sus manos donde crece la hierba [...] [6].

El autor del tercer poema es E. Molina, “Donde quiera que estés”, que asombra y conmueve con una serie de imágenes cargadas de fuerza expresiva que constituyen un nuevo universo, una construcción a partir de palabras, ritmo, imaginación e imágenes insólitas:

Tengo mi casa allá lejos donde nacen los lobos
Excelente para dormir a la intemperie para hacer fuego en el
/desierto
El lecho es esa tierra dorada donde germinan las plantas
/ardientes de amor
Con sus raíces flotando entre las espumas de la memoria [...]
La casa se hunde lentamente en viejas razas desaparecidas
En música monótonas de tambores
En espejismos salvajes con mujeres que cantan en la noche
[...] [6].

El último poema, “Los días imposibles”, pertenece a Pellegrini y es el más extenso de todos. Sus imágenes son una fusión de sus cavilaciones filosóficas, sus preocupaciones sociales y el subconsciente que aflora bañándolo todo y estableciendo comunicación con la vigilia y el sueño. Su poesía parece reflexiva y sentenciosa, y muestra cierto interés por lo social y se expresa en imágenes como estas:

Con garras de refinadísima paciencia los pensamientos
 buscaron su microscópico asidero
su metal de peligrosa resurrección, su reflexión de espejo que
 amanece y desde aquel tiempo pasado [...]
Un sueño invencible domina a los poderosos y el emperador
 /posa su agonía
 en la más alta cúspide de la noche
en el atardecer de un mundo fatigado de pensar
el viejo guardián de mitos se desploma [7].

El número 2 de *A Partir de Cero* se publicó en diciembre del mismo año (1952), conservaba el formato del primero y presentaba colaboraciones de André Breton, Paul Eluard y Georges Schehadé. Seguía la línea programática iniciada en el anterior y en la primera página figuraba el editorial, “Un golpe de su dedo sobre el tambor”, breve ensayo de Molina, en el cual pone énfasis en la crítica del ambiente literario argentino y el concepto que de la poesía domina. Anima a los jóvenes a emprender la tarea de realizar el cambio, la ruptura con los cánones establecidos, para que la poesía sea viva, auténtica y libre de trabas. Confía en que el automatismo puede ser una de las sendas, ya que permitiría asumir una actitud sincera, renunciar al halago y a los premios y liberarse de toda sumisión a los valores del conservadurismo. Distingue en la poesía dos clases: la tradicional, “una poesía de residuos”, y la viva, “poesía de aventura y conocimiento”, que es la poesía prospectiva, intuida desde Novalis a Rimbaud: “un golpe de su dedo sobre el tambor descarga todos los sonidos y comienza la

nueva armonía”. “La fuente de tal poesía está en lo profundo del inconsciente, y es necesario abandonarse a su ola de terror” [1]. Sigue al editorial el comentario de la frase de Lautréamont, “La poesía deber ser hecha por todos”, considerada la voz de orden, núcleo y fundamento.

En las páginas posteriores, figuraban tres poemas de Georges Schehadé, presentados y traducidos por Pellegrini, y el ensayo “El huevo filosófico”, también de su autoría. Este se basa en la concepción surrealista del conocimiento y su fundamentación de la poesía, como método del mismo. El postulado fundamental de su teoría es que “la realidad nos cambia y nosotros cambiamos a la realidad”, lo que constituye la esencia de todo conocimiento, sea científico o poético.

Además de los artículos citados, se publica el texto de cinco preguntas con sus respectivas respuestas extractadas de *Entretiens* (1913-1952), colección de entrevistas realizadas a Breton, durante ese período y publicadas ese año. Su título era “Diálogos con Breton” y tenía como propósito aclarar las posibles confusiones que pudieran existir con respecto a los postulados del Surrealismo. En ellas, se considera la escritura automática, el aspecto liberador de la poesía surrealista, la posible aproximación entre la liberación surrealista y la liberación existencialista, la evolución del surrealismo, y cuál era el horizonte hacia donde se dirigía el espíritu y la acción del movimiento, en ese momento.

Este ejemplar, en sus páginas centrales, le rinde homenaje a Paul Eluard (1895-1952), mediante una selección de sus poemas, traducidos por Molina y Pellegrini, con motivo de su muerte. Y la creatividad local está representada por dos poemas, uno de Antonio Porchia (1885- 1968), y el otro, de Juan Antonio Vasco (1924-1984); y un cuento de C. Latorre, primera narración surrealista.

El tercer número de esta revista tardó en publicarse; apareció recién en septiembre de 1956, después de casi cuatro años de silencio. Se presentaba como segunda época, dirigida por un comité de redacción integrado por C. Latorre, J. Llinás, Francisco José. Madariaga (1927-2000), E. Molina, A. Pellegrini y J. A. Vasco. Los nuevos integrantes del grupo eran Madariaga y Vasco, y los colaboradores Antonin Artaud (1896-1948), Leonora Carrington (1917-2011), Ingemar Gustafson (1928-2011), Blanca Varela (1926-2009) y Olga Orozco (1920-1999).

Su formato tenía variaciones: era más pequeño, seguía teniendo forma rectangular (35 cm x 13 cm), doce páginas, de las cuales las centrales tenían una aleta extensible, eran más cortas que las otras y estaban dispuestas en forma escalonada. Los textos poéticos se complementaban con ilustraciones de Juan Esteban Fassio (1924-1980), Molina, Álvaro Rodríguez, Llinás, Martha Peluffo (1931-1979) y C. Latorre. Estaba impresa en cartulina y reunía la creación artística surrealista en sus dos versiones: la literaria y la plástica.

En la primera página, figuraba el nombre de la revista dibujado llamativamente y acompañado por un collage de J. E. Fassio, "Le bonheur vomitif", y el editorial de Molina, "Cambio de domicilio, (segunda época)", que exponía la orientación surrealista de la revista. Ratificaba los propósitos de los dos números anteriores: iniciar la labor "a partir de cero"; cambiar la vida; unificar poesía y vida; y continuar la crítica al ambiente literario del país.

Confía en el poder de la poesía, en su fuerza capaz de modificar o transformar las relaciones sociales e insiste en la necesidad de cambiar la sociedad, a fin de alcanzar el cambio total, en todos los planos en que actúa la poesía. Pone énfasis en la misión de la poesía de cambiar la vida y todos los valores y mitos que la sociedad presenta.

Como ejemplo de lo que critica Molina, puede considerarse el artículo siguiente, escrito por Pellegrini, "Comentarios a tres frases de autores célebres, (La celebridad es la conciencia del horror)". Los autores elegidos son: Jorge Luis Borges (1899-1986), T.S. Eliot (1888-1965) y William Faulkner (1897-1962), de quienes toma una frase al azar y elabora una crítica irónica y burlesca con tintes surrealistas, de cada una de ellas. Y al final, llega a la conclusión de que el poder de la literatura es incalculable y puede servir de medio para que el hombre alcance "una refinada imbecilidad", y que ese es el objeto de la llamada cultura del siglo XX.

Las colaboraciones de poetas extranjeros continuaron, traducidos por los integrantes del grupo, figuraban: un poema de I. Gustafson (sueco), "Museo de hombre", traducido por Linás; "La taba tóxica", de Antonin Autard (francés), traducción de Pellegrini; "El camello de arena", de L. Carrington (inglesa), traducido por O. Orozco; y "Carnet de baile", de B. Varela (peruana). Los poemas del grupo figuraban en una de las páginas centrales, estaban escritos en forma manuscrita, dan la impresión de ser fruto de la escritura automática; dos pertenecían a Latorre, "Hágalo" y "No quiero", y el otro, "La jaula del sol", a Madariaga, que sobresale por sus imágenes luminosas y ardientes, con ritmo y armonía verbal. El último poema era de J. A. Vasco, "Hay abundancia de todo". Tiene cierta extensión, también está escrito en forma manuscrita y figuraba en la contratapa de la revista, en la cara exterior. Su estructura se asienta en una serie de paráfrasis que tienen como pivote la palabra "hay", que se abre en abanico a través de una serie de sustantivos asociados a diferentes motivos u oposiciones.

En este número, se publicaba la segunda manifestación de teatro surrealista, "Lorsque The Monster Called Amore...", pieza en un acto de Linás, escrita como collage de idiomas, la cual es traducida por Molina. En ella, hasta el propio autor

tiene su rol en la representación. No falta la nota irónica y burlesca, con cierto humor en las respuestas a una encuesta de *Contemporánea*, N°1, sobre los escritores, los editores y los lectores. En el mismo tono, hay un ensayo de vocabulario surrealista, “Ensayo experimental de rectificación del lenguaje”, de Molina y Llinás. Comprende una selección de veinte palabras, cuyas definiciones o significados responden a múltiples y desconcertantes relaciones entre la palabra y la realidad; están presente la imaginación y el sentido del humor, el azar, la asociación imprevista el método del “cadavre exquis”, su posible origen, como en el ejemplo siguiente: “Apostol; (gr. Apóstolos) m. País imaginario habitado por enanos, descriptos por Swift en su libro ‘Viajes de Gulliver’”.

En el intervalo entre el segundo y tercer número de *A Partir de Cero*, entre 1953 y 1956, se publicó otra revista: *Letra y Línea*, que sin tener una orientación surrealista definida contribuyó a la difusión de ese movimiento. Su nombre completo era *Letra y Línea: Revista de cultura contemporánea. Artes Plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica literaria*. La dirigía Aldo Pellegrini y actuaban como secretarios Osvaldo Svanascini (1928-2015) y Mario Trejo (1926- 2012). El comité de redacción estaba integrado por Miguel Brascó (1926-2014), C. Latorre, J. Llinás, E. Molina, Alberto Vanasco (1925-1993) y Ernesto B. Rodríguez (1914-1984). Como puede observarse, reunía al grupo anterior y a nuevos colaboradores. Su existencia fue más prolífica, alcanzó a editar cuatro números. Contaba con dieciséis páginas tipo tabloide (40 cm x 29 cm), con reproducciones de obras de arte y fotografías de escritores o poetas mencionados.

Su primer número se publicó en octubre de 1953. El artículo editorial, “Justificación”, figuraba sin firma en la página preliminar. Se refería a los objetivos que había reunido a ese grupo heterogéneo de escritores: “En primer término, esa revista ha de ser como el campo experimental donde se

ensayan las fuerzas creadoras de los nuevos escritores y donde se enfrente con el público sensible, el que en última instancia, dictaminará sobre el valor o la permanencia de sus trabajos” [1]. Ese plan fue puesto inmediatamente en acción en las páginas siguientes de la revista. En ellas, encontramos artículos, notas, ensayos y crítica sobre literatura, artes plásticas, música, teatro, cine, tanto del ambiente local, como del extranjero. Su lectura nos da una visión global de lo que ocurría en el ambiente cultural, en ese momento.

Relacionado con la poesía, se continúa con la difusión de poetas como Aimé Césaire (1913-2008), a quien Molina dedica una extensa crítica, y también se difunde la obra de pintores del movimiento, y se incluyen poemas de Eduardo Jonquières (1919-2000) y J. A. Vasco.

El número siguiente apareció en noviembre de 1953 y continuó con la labor informativa, crítica y literaria ya iniciada, e insistía en su apertura hacia la polémica. Justamente en este número se publicó la nota, “Tres abstractos y un crítico – en Krayd”, sobre la exposición de tres pintores abstractos, que originó la primera polémica entre Pellegrini y Julio Payró (1899-1971).

Entre las notas relacionadas con el Surrealismo, aparece una de O. Svanascini sobre Henry Michaux (1909-1984); algunos poemas de Oliverio Girondo (1891-1967), precedidos por una introducción de Pellegrini, en la que aclara algunos conceptos sobre la poesía; y otros de M. Trejo; y un cuento, “El diálogo”, de A. Vanasco. También están las notas críticas sobre teatro, cine, artes plásticas, libros y revistas y una nueva sección, “Espejo del mundo”, que expone opiniones sobre diversos temas referidos a la cultura.

El tercer número correspondió a los meses de diciembre y enero de 1954. Estaba dedicado a Francis Picabia (1879-1953), “el gran acreedor”; se le rendía homenaje con motivo de su muerte. Se destacaba su personalidad como poeta y pintor, se

reproducían algunas reflexiones suyas sobre la vida, el arte y el amor. Esta nota estaba firmada por Tomás Maldonado (1922). Pellegrini, le dedicaba un poema de corte surrealista, “A Picabia”. También se le rendía tributo a Dylan Thomas (1914-1953), difundiendo sus poemas, presentados y traducidos por M. Trejo, en colaboración con Elena Cruz.

Además de las recordaciones, se publicaban textos literarios y críticos. Entre los primeros, figuraba el primer acto del *Crisol*, drama de Arthur Miller; “El juego de ajedrez”, cuento de M. Brascó; “Paradojas de la poesía”, reflexiones parasurrelistas de O. Svanascini; “El silencio responsable”, reflexiones poéticas de Juan Filloy (1894-2000) y algunos poemas de Latorre. Entre los comentarios críticos se destacan: “Buenos Aires y Guibert” (Fernando Guibert, 1912-1983), de Molina, sobre el libro *Poeta al pie de Buenos Aires*, que ese escritor acababa de publicar y que también fue criticado por M. Brascó en la sección “Libros”; “*Sur* y la literatura italiana”, nota escrita por Latorre, que originó la polémica protagonizada por Osiris Troiani (1920-1994), A. Pellegrini, y M. Brascó; y las consideraciones críticas de Pellegrini, “El hábito no hace al monge o cuando la poesía cambia de traje pero no de paño”. Esta crítica se refería a *Panorama de la poesía moderna*, publicado en *Poesía Buenos Aires*, números 13 y 14, firmado por N. E. (Nicolás Espiro, 1930), y R. G. A. Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983), que originó una respuesta.

El número 4, y último de esta revista, apareció en julio de 1954, con algunas modificaciones en su comité de redacción, al que se integraron nuevos escritores y desaparecieron otros. Entre los nuevos figuraban Juan José Ceselli (1909-1982), Juan Esteban Fassio (1924-1980), Francisco Madariaga y Juan Carlos Paz (1897-1972), y de los anteriores solo quedaron C. Latorre, A. Vanasco, E. B. Rodríguez, O. Svanascini y J. A. Vasco. En la dirección, continuó A. Pellegrini.

Se inició con un extenso artículo informativo sobre “Alfred Jarry y el Colegio de Patafísica”, escrito por J. E. Fassio, seguido de un texto del propio Jarry (1873-1907), “Ser y vivir”. A continuación se presentaban algunos poemas de Bertolt Brecht (1898-1956), traducidos por M. Brascó; un capítulo de la novela *La mesa*, de Norah Lange (1905-1972); un ensayo crítico del ambiente literario, “Eduardo Mallea o así anda la literatura”, de A. Vanasco; se rendía homenaje al movimiento Dada, a través de la publicación de dos textos de sus fundadores, “Por amor a Dada”, de Richard Huelsenbeck (Charles R. Hulbeck, 1892-1974); y “Dada contra el arte”, de Tristan Tzara (1896-1963). Y de la creación local, algunos poemas de F. Madariaga. Uno de ellos, “Arte poética”, revela su concepción estética surrealista.

Relacionado con la pintura, se dan a conocer las respuestas de nueve pintores argentinos “de la nueva generación”, a cuatro preguntas que les hiciera la revista. En cuanto a la crítica literaria, se continuaba con la línea trazada, desde el principio; ejemplo de ello es la nota de J. A. Vasco, “Sobre la poesía órfica”, irónica y tendenciosa crítica del libro *Los nombres*, de Silvina Ocampo (1903-1993). También, respondieron a las críticas que les hicieran en otras revistas, como la nota que fustigaba a Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (1914-1999), quienes bajo el seudónimo de H. Bustos Domecq criticaron el tercer número, en *Buenos Aires Literaria*, 17.

Al desaparecer *Letra y Línea*, la difusión del Surrealismo se continuó en la revista *Boa*, que tenía como subtítulo *Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia*, que ya anunciaba su orientación. Su primer número se publicó en mayo de 1958; su director era Julio Llinás, el más joven de los integrantes del grupo, que había vivido un tiempo en París, y se había relacionado con el ambiente artístico europeo a través del grupo Phases. Se presentaba como revista trimestral, impresa con esmero y buen material, y reunía expresiones poéticas y pictóricas. Estas

últimas, reproducidas en color y también en blanco y negro. Tenía corresponsales en Alemania, K.O. Götz; en Bélgica, J. Lacomblez; en Canadá, R. Giguère; en Dinamarca, S. Colding; en Egipto, G. Henein; en Francia, E. Jaguer; en Italia, L. Baj; en México, M. Goeritz; en Polonia, J. Bogucky; en Portugal, J. A. França; en Suecia, I. Gustafson, Alcanzó a editar tres números. Su editorial, "La bolsa y la vida", firmado por J. Llinás, exponía los objetivos y metas del pensamiento surrealista que animaba al grupo y ampliaba el ámbito de acción: ambicionaba la universalidad. E inmediatamente, reseñaba su visión del panorama de la pintura y la poesía, en 1958, y advertía el imperioso deseo de cambio, de transformación, es decir, de evolución que la misma doctrina surrealista estaba pidiendo, necesitando, ya que era un principio intrínseco de ella, y presentía el advenimiento de ese momento. La aparición de artistas con esa inquietud en los puntos más distantes de la tierra era una muestra de que no era una moda, sino una actitud vital que "posibilita la concreción del centro neurálgico de una actitud común, cuyos alcances son imprevisibles" [2].

En el interior de la revista, se complementaban las reproducciones en color y en blanco y negro de obras pictóricas con los textos poéticos, tanto de autores argentinos como extranjeros. Entre las primeras, figuraban obras de Kasuya Sakai, Martha Peluffo, Victor Chab, Rómulo Macció, Osvaldo Borda, Josefina Miguens y Clorindo Texta, pintores argentinos. Y poemas de nuevos valores europeos, como Jean-Pierre Duprey, Julien Torma, Edouard Jaguer y Ghérasim Luca, traducidos por Llinás. La poesía argentina estaba representada por Llinás y Madariaga, y también, colaboraban otros poetas como Antonio Porchia (1885-1968), R. Alonso (1934), M. Trejo, Francisco Urondo (1930-1976) y Luis E. Massa.

Se había anunciado que la publicación sería trimestral, pero el número 2 apareció al mes siguiente, en junio de 1958, a fin de acompañar la presentación en Buenos Aires, de la Exposición

de Phases. Este segundo ejemplar tenía como editorial “El Cero es Rey”, escrito también por Llinás, que desarrollaba el tema de la crítica artística en todo su proceso, aplicable a las artes plásticas y a la literatura. Analiza el “juicio crítico”, la conducta del público y el problema lo ve en que muestran los aspectos culturales y dejan sin revelar la verdadera incógnita del hombre que se halla en su interior. Luego, trata de explicar la causa de la situación de la poesía contemporánea y su “inoperancia”. La solución la vislumbra en la poesía, en su intento de cambiar la vida. Opina que no debe confundirse Literatura y Poesía: la primera es simple ejercicio retórico; en cambio, la segunda se identifica con vida, participa de ella, es método de conocimiento y estilo de vida. El fundamento teórico de todos estos planteos, lo encontramos en el breve artículo que le sigue, “Liminar”, de E. Jaguer, en el cual se traza un panorama de la pintura y la escultura en 1958, y se señala el aporte y la posición del Surrealismo en ese momento.

En la nota siguiente reseñaba la historia del grupo Phases, la trayectoria de sus integrantes y su posición frente a la vanguardia y a sus innovaciones. Se ponía énfasis en el encuentro del Surrealismo y la abstracción lírica.

La Exposición de Phases ocupaba la mayor cantidad de páginas, en las que figuraban las reproducciones, en color y en blanco y negro, de las obras más importantes.

Las colaboraciones de escritores extranjeros figuraban acompañadas de cuadros, ya que sus autores eran también pintores, como E. Sanguineti, B. Rubak, Georges Henein, J. Lacomblez, S. Dangelo, J. Hérol, traducidos por Llinás.

El tercer y último número de *Boa* se publicó en julio de 1960. Continuaba con el lineamiento y formato de los números anteriores, y reunía la pintura y la poesía en sus páginas. Su nota editorial, “La gran mentira”, firmada también por Llinás, tiene como tema central la crítica convencional con que se

pretende valorizar la pintura argentina, sin distinguir el valor creativo, del interés puramente comercial. De alguna manera es una respuesta a las opiniones vertidas por el crítico francés, André Malraux (1901-1976) durante su estadía en Buenos Aires, en su gira por Sudamérica.

Durante su publicación, se mantuvo la participación activa y permanente de los corresponsales extranjeros y divulgó los nuevos valores de la poesía y la pintura que figuraban en el ámbito internacional. No dejó de lado a los poetas locales: colaboraron Pellegrini, en homenaje a W. Paalen, con motivo de su muerte; C. Latorre, Oliverio Girondo, R. G. Aguirre, A. Vanasco y Rodolfo Alonso, estos últimos considerados parasurrealistas; en cambio, Edgar Bayley (1919-1990) era invencionista.

Al desaparecer *Boa*, el Surrealismo vuelve a su estado latente y se manifiesta en libros de poemas, en hojas sueltas, publicaciones en suplementos literarios, con los cambios que impone la evolución del movimiento y la creatividad.

Esta situación se mantuvo hasta 1967, fecha en que se publicó la revista *La rueda*. La dirigía Jorge Souza (1919) y nuevamente reunió en su comité de redacción a C. Latorre, J. Llinás, F. Madariaga, E. Molina, A. Pellegrini, y también a E. Bayley. Logró publicar un número.

Su nombre completo era *La rueda: Revista de Poesía*; se editó en julio-agosto de 1967. Su orientación continuaba la labor iniciada por *Boa*, y se presentaba abierta a todas las corrientes de vanguardia. En su nota editorial, informaba los objetivos que se habían propuesto y su ámbito de acción. Sus colaboradores podía ser de dos clases: los que viven la poesía y los que la consideran una experiencia global, cuya expresión es el lenguaje. En sus declaraciones, se advierte que el Surrealismo subyace en sus motivaciones y esa participación se reafirma cuando se refieren al lenguaje. Su apertura hacia las

manifestaciones universales de la poesía no excluye su preocupación por la poesía argentina, que consideran una de sus metas.

Se inicia con una nota crítica de E. Molina, *Denis Roche o un nuevo oleaje*, (1937-2015), poeta perteneciente al grupo Tel Quel, acompañada por algunos de sus poemas traducidos por el mismo Molina y André Coiné. Seguían poemas de A. Pellegrini y J. Llinás, J. A. Vasco, C. Latorre, E. Bayley, Mario Zatz (1944) y Leopoldo Bartolomé (1942-2013), y algunas reflexiones sobre la poesía, de F. Madariaga. También se incluían algunos poemas de Wallace Stevens (1879-1955), poeta norteamericano, en versión y con comentarios de Alberto Girri (1919-1991).

Entre las colaboraciones extranjeras, figuraban: “Recapitulaciones”, serie de reflexiones sobre la poesía escritas por Octavio Paz (1914-1998); “El porvenir de Breton”, nota de Robert Benayoun (1926-1996), sobre Breton, que había fallecido el año anterior (1966); “El gran transparente”, artículo de Jean-Jacques Lebel, que rememora la amistad y la personalidad de Breton; y “Perspectiva activa”, breve balance del Surrealismo en 1966, realizado por Breton.

En la crítica, se destacan: la nota “El Breton de Roger Caillois incomprendidos y candideces”, respuesta de Pellegrini a las críticas de Roger Caillois (1913-1978) en el suplemento del diario *La Nación* (abril, 1967); “Libertad y otras intoxicaciones o el placer de estar vivo”, nota de E. Molina, sobre una obra teatral de M. Trejo. También aparecía la crítica de libros, a cargo de A. Vanasco, y R. Alonso, y la de revistas, de R. G. Aguirre. Incluía, también, el primer capítulo del folletín crítico, “A esta altura”, de C. Latorre.

La última revista que reunió a los poetas surrealistas fue *Talismán*, dirigida por Vicente Zito Lema (1939), que se publicó en mayo de 1969, y colaboraron A. Pellegrini, E. Molina y C.

Latorre en su redacción. Alcanzó a publicar dos números; constaba de veintiocho páginas.

El primer número estuvo dedicado íntegramente a Jacobo Fijman (1898-1970). Como colaboradores especiales figuraban Molina, con el poema “Poeta en Hospicio” [2] y una nota crítica sobre la poesía de Fijman, “Ni un paso atrás” [4]; y Pellegrini, con un estudio crítico de sus obras: *Hechos de estampas y Estrella de la mañana*, y también de sus poemas inéditos, *Molino rojo*. V. Zito Lema colaboró, también, en esa tarea.

Llama la atención la inclusión de “Carta a los Directores de los Asilos de Locos” (fragmento de *Carta de los Poderes*, de A. Artuard) [2] y el acta policial y la comunicación de la internación de Fijman en el psiquiátrico en que se encontraba.

La declaración de propósitos de la revista estaba en las últimas páginas, junto al índice: “A manera de Editorial o Final”, en el cual su director manifestaba que el espíritu que los animaba debía definirse “por la simple elección del material y por las personas que la realizan”. Por ello, este número de *Talismán* estaba dedicado a Fijman, ya que su obra y personalidad era “suficiente ejemplo de lo que la revista propicia”. A continuación, se enunciaban los temas de las próximas revistas: la familia, Oliverio Girondo, la locura [26].

El segundo número se publicó en septiembre de 1969; estaba dedicado a “La familia: hay que reinventar el amor...”. Además de E. Molina, A. Pellegrini y C. Latorre, se integraron como colaboradores especiales, R. Alonso, Juan Gelman (1930-2014) y Mario Satz. Su editorial, aparecía en las primeras páginas, “Hay que vivir por la poesía, la libertad y el amor”, que fijaba su posición sobre la familia basada en el amor. Se sostiene que el hombre ha nacido para amar, que ese anhelo es legítimo y su origen está “en una viva idea de poesía, de libertad y de amor”. Pero la familia cimentada en el amor es una escasa minoría; por lo general, la existente es la opuesta, y en ella están latentes

deseos incestuosos, la usura de los afectos, el ansia de matar. Su represión o la sublimación no contradicen su existencia, porque quienes creen en el amor, como potencia de absoluto, como único sentido de la humanidad, deben “propiciar la desaparición de todo vínculo en cuanto no se base en el amor”. “La mayor aventura de los hombres está en la fusión apasionada del espíritu y la realidad”. Y si el amor que se instala es nefasto, entonces hay que poner en práctica la frase de Rimbaud: “reinventemos el amor” [3].

En la nota siguiente, “En las fronteras de lo ilimitado”, Pellegrini desarrolla con mayor profundidad los conceptos del editorial y analiza el concepto del amor a la luz de los postulados del Surrealismo. La colaboración de Molina comprende el poema “los mandamientos y sus fiestas”: el collage “El complejo de Edipo”; la traducción del poema “Crema fresca”, de Joyce Mansour (1928-1996); “El capítulo VII” de *El amor loco*, de André Breton (carta para su hija, cuando tuviera 16 años); un poema y una pieza teatral breve de Jacques Prévet (1900-1979); y textos del Marqués de Sade (1740-1814) y de Klaus Mann (1906-1949) sobre la familia de Crével (1900-1949). Pellegrini también aporta la traducción de textos del Conde de Lautréamont. Latorre está presente con el poema “La morada de la familia”, que alude a los espacios que esta ocupa en la casa. También, los restantes poetas colaboradores aportan poemas o textos referidos a la familia.

Si bien no se especifica que sea una revista surrealista, se advierte que esa es la orientación que domina en la selección de los textos incluidos. Y fue la última revista que reunió a los poetas y escritores a quienes el Surrealismo atrajo durante varias décadas.

Estas revistas literarias, hoy una rareza bibliográfica, fueron el órgano de expresión, difusión y recepción de las actividades y aspiraciones del grupo que reuniera A. Pellegrini y se

identificara con el Surrealismo. De todas las facetas que les ofrecía el movimiento, eligieron la poesía para llevar a cabo sus ideales y aspiraciones, y dejaron de lado la orientación política y fáctica, que quedó al criterio personal y privado de cada uno. Concentraron sus esfuerzos en la actividad literaria, no solo poética, sino que también experimentaron con la narrativa y el teatro, aunque en todo momento su atención se centró en la poesía. Su experiencia aparece como la primera manifestación surrealista en Hispanoamérica que tuvo más larga existencia, con algunos períodos de silencio, y que se mantuvo independiente del grupo francés sin desconocerlo como su origen y modelo.

Literariamente, centró sus actividades en tres preocupaciones fundamentales: la poesía como receptáculo de todo el caudal semántico que atesora el hombre, la poesía argentina y la poesía a nivel universal. Sus creaciones tratan de expresar la experiencia global de la vida, del individuo como totalidad. Y motivados por ese interés, intentan formular una estética afín a su pensar, a su sentir y a su ambiente literario; una teoría poética que incluya los nuevos valores estéticos, éticos y filosóficos y que sea eficaz. Buscaban lograr por medio del arte, especialmente la poesía, la renovación del lenguaje, el cambio del hombre y, por ende, de la sociedad; en su caso concreto, el ambiente literario argentino. También sostenían un nuevo concepto de la poesía y el poeta; de vida y poesía; y poesía, libertad y amor; que expresaron de diversas formas.

Podría decirse que en el grupo, que se reunió desde 1926 hasta 1973, participaron tres generaciones: a la primera pertenecía Aldo Pellegrini; a la segunda, Enrique Molina y a la tercera, Julio Llinás y Francisco Madariaga. Entre ellos sobresalen, por su sensibilidad poética, Molina y Madariaga, y por su sensibilidad filosófica y social, Pellegrini*.

* Inicio de evaluación: 01 set. 2016. Fecha de aceptación: 14 oct. 2016.

Bibliografía

- A PARTIR DE CERO: Revista de poesía y antipoesía.* Nov. y dic.1953; set. 1956. Buenos Aires.
- BACIU, STEFAN. 1979. *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas.* Valparaíso: Ediciones Universitarias.
- BOA: Cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia.* Mayo, jun. 1958 y jul. 1960. Buenos Aires.
- CICLO: Arte. Literatura y pensamientos modernos.* Nov.-dic. 1948 y mar.-abr. 1949. Buenos Aires.
- LA RUEDA: Revista de poesía.* Jul.-ago. 1967. Buenos Aires.
- LETRA Y LÍNEA: Revista de cultura contemporánea. Artes Plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Crítica.* Oct. y nov. 1953, dic.-ene. y jul. 1954. Buenos Aires.
- POBLETE ARAYA, KIRA. 2004. *El surrealismo en la Argentina.* San Juan: EFU, Editorial Fundación-U.N.San Juan.
- QUÉ: Revista de interrogantes).* Nov. 1928 y dic. 1930. Buenos Aires.
- SOLA, GRACIELA DE. 1967. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina.* Buenos Aires: E.C.A.
- TALISMÁN: Revista literaria.* Mayo y set. 1969. Buenos Aires.

REVISTAS DE LA VANGUARDIA SURREALISTA/INVENCIONISTA Y TRANSFORMACIONES DE LA CRÍTICA EN LOS AÑOS 50

*Surrealist/Inventionist Vanguard Magazines and
Transformations of Criticism in the '50s.*

Verónica STEDILE LUNA

U. Nacional de La Plata-IdIHCS, CONICET
vroniksd@hotmail.com

Resumen

Las revistas *Ciclo* (1948-1949), dirigida por Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivière y Elías Piterberg; *A Partir de Cero* (1952, 1956), a cargo de Enrique Molina; *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), de Raúl Gustavo Aguirre, y *Letra y Línea* (1953-1954), también dirigida por Aldo Pellegrini, fueron representativas de la denominada “vanguardia de los ‘50” [Freidemberg, Espejo, Calbi]. Miradas desde la crítica y la historia literaria, estas revistas han sido consideradas sobre todo como órganos de difusión de dos movimientos poéticos: el surrealismo y el invencionismo. Sin embargo, es posible leer en ellas una producción crítica tan renovadora como la que supuso el grupo *Contorno* al distanciarse de los paradigmas consolidados por la academia o el periodismo cultural –la filología clásica, la estilística y el comentario [Avaro y Capdevilla, Rosa, Panesi]–, ya que las revistas de vanguardia pusieron en circulación una serie de textos de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Renè Char, Max Bill, Jean Paul Sartre, constituyendo un proceso de modernización no solo literaria, sino también crítica.

Palabras claves: revistas, vanguardia, crítica literaria, surrealismo, invencionismo.

Abstract

The following magazines: *Ciclo* (Pellegrini, Pichón Rivière, Piterbarg: 1948-1949), *A Partir de Cero* (Molina: 1952, 1956), *Poesía Buenos Aires* (Aguirre: 1950-1960), y *Letra y Línea* (Pellegrini: 1953-1954), were representative of what then was known as the '50 avant-garde movement [Freidemberg, Espejo, Calbi]. But they were also an enabling space for renewal of Argentine criticism. The following paper will analyze the criticisms transformations that promoted these magazines.

Keywords: magazines, vanguard, literary criticism, surrealism, inventionism

Introducción: Revistas, crítica literaria, vanguardia y transformaciones

Los inicios de la década del 50 parecen marcados por diversos proyectos artísticos e intelectuales cuya práctica involucró el ejercicio de la polémica, es decir, intervenciones de enfrentamiento deliberado, y la exposición de conflictos o disputas no declarados así desde su enunciación, pero legibles en la puesta en contacto entre las distintas publicaciones periódicas. El objeto de interés de estos proyectos fue sin duda el arte, la literatura, y también los posicionamientos más o menos explícitos sobre las transformaciones políticas y sociales que vivían Argentina y el mundo. Arte-madí, arte concreto, arte de invención, surrealistas, invencionistas, actores del pensamiento nacional, poetas del neo-romanticismo, sociología de la literatura, humanismo, existencialismo y materialismo histórico fueron teorías, lecturas, movimientos en muchos casos superpuestos, que si bien no se redujeron a la participación o conformación de revistas, adquirieron sus momentos de mayor complejidad y contradicciones a través de ellas.

Luciana Del Gizzo habla del pasaje entre décadas, como “el fin de la elocuencia” en la poesía, evidenciado en el sentimiento de que los tiempos habían cambiado fatalmente y que el lenguaje,

por tanto, ya no representaba la experiencia del hombre. Así, las revistas *Sexto Continente*, *Sur* y *Verde Memoria* dan cuenta del límite que encuentra la poesía al pensarse como trascendencia, según se lee en escritores de procedencias y adscripciones ideológicas opuestas como Juan Rodolfo Wilcock, Daniel Devoto y Alicia Eguren. Guido Herzovich ha analizado “el cuerpo hipotético y fantasmal, conectado a una cabeza microscópica” del público lector argentino, según lo caracterizó Adolfo Prieto en *Sociología del público* (1956), en relación con la ampliación de lectores y las nuevas exigencias para la crítica que eso suponía. Nora Avaro y Analía Capdevilla han desarrollado exhaustivamente cómo lo que ellas llaman “generación denunciante”, identificada en el grupo Contorno, produjo una serie de rupturas fundamentales en la disciplina de la crítica literaria durante los años 50. Es decir que la lengua de la literatura –o el lenguaje pensado como instrumento para la trascendencia y aprehensión de los problemas del hombre–, el público lector y la crítica encontraban un momento de transformaciones e interrogantes.

Ese proceso, que se pregunta *hacia dónde va la literatura*, no es ajeno al resurgimiento de la vanguardia argentina tanto poética como visual, marcado por la conformación de grupos y la fundación de numerosas revistas literarias¹, principalmente *Ciclo* (1948-1949), *A Partir de Cero* (1952, 1956), *Conjugación de Buenos Aires* (1951), *Contemporánea* (1948-1950), *Letra y Línea* (1953-1954), *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) y en el campo del arte, especialmente los *Cuadernos de Invención* (1945), *Arte Madí* (1947-1954) y la antecesora *Arturo* (1944).

¹ Armando Minguzzi desarrolla ese aspecto minuciosamente en los artículos: “Los diálogos estéticos del segundo momento del surrealismo argentino: la revista *Ciclo* (1948-1949)”, “A partir de cero: una nueva apuesta surrealista en el marco de la disputa generacional”. Ambos se encuentran publicados en <www.uam.es/proyectosinv/surreal/index.html>, como resultado del proyecto de investigación titulado “Hacia una caracterización del surrealismo hispánico: Digitalización, análisis y edición de revistas surrealistas de Argentina, Chile y España” (REF. FFI2008-01634).

Estos grupos, revistas y programas retomaron algunas preguntas no clausuradas por las vanguardias históricas, repensadas en la desazón e incertidumbre de la postguerra, las tensiones con el estalinismo, y el desconcierto que generaban las políticas de masas impulsadas por el peronismo, en Argentina. Si bien algunas de las publicaciones periódicas de la época, como *Contorno* y *Buenos Aires Literaria*, insistían en que este impulso vanguardista no era más que un resabio del fracaso martinfierrista y surrealista en los años 20, es posible observar que los textos más relevantes con los cuales discutieron o bien se ocuparon de traducir para su divulgación, se producen en las inmediateces de la guerra: Tristan Tzara, “El surrealismo hoy 1947”, retomado en “Surrealismo y surrealistas en 1948” por Elías Piterbarg para *Ciclo* (1, 1948); “¿Qué es la literatura?”, en *Situaciones*, de Jean Paul Sartre (1948), leído y discutido en *Letra y Línea* por Enrique Molina; el George Bataille de la revista *Critique* (1946-1951), cuyo primer ensayo para la revista francesa, “La moral de Henry Miller”, será traducido por Marcia Bastos para *Ciclo*, también en su primer número; *El hombre rebelde*, de Albert Camus (1952), que desata la polémica con Sartre en *Les Temps Modernes*, rápidamente replicada en la totalidad de sus entregas por la revista *Capricornio*, a cargo de Bernardo Kordon (1953-1954).

La discusión que se abre, a su vez, es en torno al carácter epigonal o meramente reproductivo de esas escrituras. Ahora bien, ese puñado de referencias bibliográficas recientes a la aparición de las revistas aporta algunos matices más en relación con el nuevo momento que atravesaban las vanguardias estéticas en el Río de la Plata. Si bien Aldo Pellegrini, director de las revistas *Ciclo* y *Letra y Línea*, miembro del comité de redacción de *A Partir de Cero*, orientaba la mayoría de sus ensayos y manifiestos a una homologación plena entre surrealismo, vanguardia y la figura de André Breton, esto no fue compartido por todos los escritores y

críticos que integraron las publicaciones, a la vez que los distintos textos de las revistas parecían poner esa idea en cuestión. La publicación de *Trópico de capricornio* en *Ciclo*, el primer capítulo de la novela, resulta una desobediencia al libro de Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (1945), en cuyas primeras páginas excluía la novela de Miller. A su vez, en 1946 Juan Jacobo Bajarlía publicó *Literatura de vanguardia: Del Ulises de Joyce y las escuelas poéticas*, ubicando al invencionismo como la primera vanguardia latinoamericana, alejado del peso impugnatorio de la mera importación.

Por lo tanto, las revistas de este segundo momento de vanguardia artística en Argentina, deberían ser pensadas en las conflictividades y agitaciones de su propio tiempo, que incluía también la misma puesta en cuestión de los “ismos” en América Latina y Europa². César Vallejo, Vicente Huidobro, Aimé Cesaire, serán referentes cruciales en el re-cuestionamiento de una vanguardia con fuerte moral humanista después de la guerra. En el centro de la discusión se encuentran, entonces, las relaciones posibles entre literatura y vida –entendiendo distintas inflexiones de *lo político* como parte de esa relación–, así como el lugar de la literatura y el escritor en la discusión sobre la historia. Pensar a estas revistas en su singularidad y no como coletazos o copias, permite leer allí escrituras críticas que no hallan históricamente un lugar como tales, y han sido homogeneizadas como escrituras programáticas o intervenciones poéticas.

El objeto de este trabajo es presentar descriptivamente a las revistas *Ciclo*, *A Partir de Cero*, *Letra y Línea* y *Poesía Buenos Aires*, así como la razón de su agrupamiento, y algunas claves

² Según Liana Wenner, en el estudio preliminar a la edición facsimilar de *Arturo*, los jóvenes de la vanguardia postmartinfierista “estaban ya desilusionados, desgastados por las noticias que llegaban de la guerra en Europa. Con algunas lecturas apuradas sobre materialismo histórico en su haber y a la vez permeables a la ebullición de masas que haría eclosión en octubre de 1945, la contratapa del único número de *Arturo* terminaba así: ‘Júbilo. Negación de toda melancolía. Voluntad constructiva. Comuni3n. Poesía del contrato social’” [2014a: 12].

para pensarlas en tanto espacio de transformaciones de la crítica. Como ya es posible anticipar, los avatares de una nueva configuración vanguardista en Argentina no fueron ajenos al ritmo vertiginoso de lecturas, discusiones y teorías que modificaron las perspectivas de un ejercicio inestable como el de la crítica literaria y artística. Sin embargo, las revistas literarias de ese segundo momento de la vanguardia, o “vanguardia del ‘50” han sido leídas como parte de un proyecto principalmente estético. Tres de las historias de la literatura más importantes proponen esa lectura como privilegiada: *Capítulo: Historia de la literatura* (1984), Tomos IV y V; *Historia crítica de la literatura argentina* –Tomo VII, *Rupturas* (2009); Tomo IX, *El oficio se afirma* (2004); y X, *La irrupción de la crítica* (1999)–; *Literatura argentina siglo XX*; t. IV, *El peronismo clásico (1945-1955)*; *Descamisados, gorilas y contreras* (2007).

Este tipo de abordaje ha sido analizado por Annick Louis en términos metodológicos como una lectura que considera a las revistas “espacio de realización de un movimiento cultural o de una tendencia ideológica”:

El procedimiento consiste en atribuir una importancia particular a un fenómeno cultural y en estudiar la revista como su manifestación. En ambos casos las revistas aparecen como un valor ejemplar de otra cosa – de un pensamiento, una tendencia estética– que se genera en otra parte, y son analizadas como un espacio de exposición de éstos. Así, podemos decir que el problema esencial de estas aproximaciones es que las características de la revista son atribuidas previamente en vez de desprenderse de los objetos, lo cual determina las hipótesis propuestas.

Este trabajo pretende dar cuenta de cómo las revistas vinculadas con la vanguardia plástica y poética fueron no solo órganos de difusión para movimientos estéticos, el

invencionismo y el surrealismo, sino también escrituras claves en un campo de transformaciones para la crítica literaria, en tanto establecían vínculos precisos con la teoría e intentaban producir teoría propia; Edgar Bayley, Tomás Maldonado y Aldo Pellegrini fueron artistas-críticos claves en la forma de introducir una crítica-escritura en términos de Barthes. La advertencia metodológica de Annick Louis nos propone, entonces, pensar que las revistas no han sido soporte de las transformaciones críticas como si estas le pre-existieran, sino espacios heterogéneos determinantes en tanto sería imposible omitir el modo en que organizaron o tensaron las discursividades emergentes.

Si los años 50 fueron pensados también en lo que respecta a una modernización en la crítica literaria [Croce; Sarlo, 1983, 1992; Magnone y Warley, 1981, 1984; Rosa, 1999, 2003], donde la revista *Contorno* es el epicentro de esa variación y Adolfo Prieto y David Viñas los críticos que marcan un programa en clave histórica-cultural para leer literatura, desde un acceso privilegiado por la mayoría de los artistas e intelectuales en esos años, que es la figura del *compromiso*, es posible preguntarnos en qué medida estas revistas de la vanguardia invencionista y surrealista formaron parte de las transformaciones en la crítica literaria; y en tal caso, bajo qué *formas* y *morales* de la crítica participaron en ese proceso.

La posibilidad de pensar las transformaciones críticas suscitadas *en* y *por* las revistas de vanguardia entre 1948 y 1960 supone urdir una noción de crítica en principio capaz de desplazarse de la forma en que literatura y política eran leídas por *Contorno*, o más institucionalmente por la revista *Centro*. Es decir, una noción de crítica que no quede atrapada en la idea de literatura como expresión y testimonio [Avaro y Capdevilla] aunque dialogue con ella, y a la vez contemple la dimensión institucional de la crítica como disciplina. Así, es posible remitirse a la noción de crítica de Walter Benjamin, quien

reflexionó sobre un lenguaje no instrumental, no acorde a fines, un lenguaje del pensamiento mágico, factible de ser llevado a cabo en las publicaciones periódicas [Steiner: 243]. Para Benjamin, la crítica es al mismo tiempo programa filosófico y estético; en ese sentido, lo verdadero en la obra de arte “se expresa inexpresivamente”, en cuanto destrucción de la totalidad de lo real, por un lado, y de lo bello por otro. En el arte, precisamente, sus obras no representan la verdad sino su cualidad inasequible. Por eso, en palabras de Benjamin, “frente a todo lo bello [...] la idea de revelación se convierte en la imposibilidad de la develación”. De manera correspondiente, la crítica de arte no tiene que “alzar el velo; antes bien, mediante su conocimiento más preciso como velo, solo entonces tiene que alzarse ella misma a la verdadera contemplación de lo bello” [1996: 96]. Esta idea de una crítica que trabaja sobre lo intransferible del arte, por eso su recurso a la filosofía, no solo a la estética, se asemeja a la concepción teórica del invencionismo en cuyo paradigma de pensamiento se hallaba la condición “a-significante” del arte, la conexión no referencial de las palabras en la poesía³.

Roland Barthes también discutirá los términos de la filología y estilística en *Crítica y verdad*, ensayo donde a su vez continúa las nociones de *escritura* desplegadas en *El grado cero de la escritura*. En su conceptualización de la “crisis del comentario” desarrolla cómo el lenguaje se convierte en un problema para la crítica, en tanto este despliega la dimensión de los símbolos, a los cuales acude la interpretación: “sin embargo, lo que devela no puede ser un significado (porque ese significado retrocede sin cesar hasta el vacío del sujeto), sino solamente una cadena de símbolos, homología de relaciones” [1972: 74]. El problema de la develación está en el centro de la crítica: cómo dar cuenta de la experiencia estética, de cómo la obra de

³ Cfr. “Sobre Arte Concreto”, de Edgar Bayley, y “Los artistas concretos, ‘el realismo’ y la realidad”, de Tomás Maldonado [Cippolini, comp.: 195-215].

arte toca lo *real* y establece vínculos posibles con la vida. Para los invencionistas el arte concreto es posibilidad creadora del hombre en el camino al socialismo; para algunos escritores de *Ciclo* y *Letra y Línea* será la libertad espiritual del hombre; para Adolfo Prieto se trata de construir un público y para Viñas, una nueva historia.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo afirman, por su parte, que “lo que llamamos crítica literaria aparece ligado a canales y redes institucionales diferentes, desde el periodismo a la universidad, pasando por ese órgano típicamente moderno que es la revista literaria”; el problema sin embargo, agregan, radica en la dificultad para identificar, si acaso ello es deseable, qué operaciones discursivas se corresponden con el ejercicio de la crítica:

El comentario de un libro en el suplemento literario de un periódico, la biografía de un escritor, la historia de un tema literario, el análisis de un poema, en fin, una amplia gama de objetos y de discursos caen bajo la categoría de la crítica o de la labor del crítico. [...] Ha sido el uso el que ha ido estableciendo afinidades y parentescos entre las operaciones intelectuales que se agrupan bajo el término general de crítica, la que funciona antes que nada como una categoría cultural en que se estratificaron significados de contenido y alcance diferentes [92-93].

Si las afinidades y parentescos entre las operaciones intelectuales fueron definiendo el alcance de ciertos discursos como crítica, será necesario indagar en las características de las revistas de vanguardia en Argentina, y los vínculos que fueron estableciendo, entre sí, como un entramado contradictorio y complejo, pero también en términos de diálogo con otras publicaciones de esos años como *Contorno*, *Sur* y *Buenos Aires Literaria*.

Las concepciones de crítica que esbozamos aquí –Benjamin, Barthes, Sarlo, Altamirano– nos permiten leer otras escrituras que abren tal noción y como se ordenó alrededor de la crítica política de *Contorno*. Si esta última redefinió la crítica en términos de tradición histórica a partir de la lengua, las revistas de vanguardia piensan la crítica como meta-escritura donde se deje leer una significación del instante. Entonces, la posibilidad de abrir la historia de la crítica a la convivencia de lo inesperado también da lugar a diálogos que reorganizan nuestra propia idea de época, especialmente cuando nos acercamos a escrituras como las de Tomás Maldonado que se esforzaron por teorizar acerca del carácter no representativo del arte a través del marxismo, o Edgar Bayley y sus inmensos esfuerzos teóricos por explicar en qué consiste la poesía moderna. Una forma posible de definir la crítica en esos años es partiendo de una de las obsesiones que señaló Badiou para pensar el siglo XX: la preocupación constante por distinguir entre el semblante y lo real [79]; la necesidad de aprehender esa distancia entre lo que es representación –que adquirirá distintos nombres, como veremos, muralla de realidad, ilusión, retórica, poesía social, figuracionismo– y “el destello de lo absoluto” (Enrique Molina), “la realidad increada” (Blanchot), “realidad interna” (Bayley), “verdadera comunicación con el mundo” (Pellegrini).

A continuación proponemos un recorrido por los índices de *Ciclo*, *A Partir de Cero*, *Letra y Línea* y *Poesía Buenos Aires*, deteniéndonos en los puntos que consideramos relevantes para pensar intervenciones críticas.

Aproximaciones a las revistas: del movimiento estético a la intervención crítica

La revista *Arturo* irrumpió en la escena de la poesía neorromántica en 1944; ligada especialmente a las artes visuales, su apuesta por un arte de invención –de donde

recibirá luego el nombre de *invencionismo*, elaborado por Edgar Bayley— suponía el rechazo radical al arte figurativo y el concepto de representación; por lo tanto, resultaba un espacio propicio también para quienes buscaban una literatura más experimental ya que representó “un momento cero de la abstracción como tendencia en el Río de La Plata no solo en el terreno del arte” [Del Gizzo 2010: 3]⁴. El grupo editorial estaba formado por Carmelo Aren Quin, Edgar Bayley, Rhod Rothfuss y Gyula Kósice; también contó con Vicente Huidobro, Joaquín Torres García y Tomás Maldonado como colaboradores. La revista publicó un solo número, aunque el grupo continuó trabajando en distintos espacios vinculados al arte y específicamente al Arte Concreto-Invención. Su importancia radica en haberse dado como espacio de encuentro entre artes visuales y literatura, ya que será esa negación a la mimesis y lo figurativo lo que vuelva a ponerse en discusión durante los años posteriores de la crítica literaria.

Arturo y luego *Invención* (1945), *Arte Madí: Órgano del movimiento madimensor* (1947-1952; Arden Quin y Gyula Kósice), *Contemporánea (la revolución en el arte)* (1948, Juan Jacobo Bajarlía), al igual que *Conjugación de Buenos Aires* (1951), fueron algunas de las revistas que polemizaron con la retórica neorromántica de los años 40, caracterizada por el predominio de los temas trascendentes —el amor, el olvido, la muerte, la ausencia—, el uso de un tono elegíaco y la recurrencia de las formas y metros tradicionales [Calbi: 235].

En noviembre-diciembre de 1948, Aldo Pellegrini, Enrique Pichon-Rivière y Elías Piterbarg publican la revista *Ciclo*. Se abre entonces un nuevo período de la crítica literaria en relación con

⁴ El primer texto de la revista afirmaba: “La obra de arte nacía así como representación, y el público se habituaba a hacer de esta condición un requisito fundamental para la calificación estética de la obra. Pero nunca una obra ha valido por su capacidad de acuerdo con una realidad cualquiera, exterior a ella, sino por su capacidad de novedad, *novedad, vale decir, desplazamiento de valores de sensibilidad ejercido por una imagen*”.

la literatura de vanguardia especialmente, donde la escritura programática y de carácter manifiesto irá perdiendo preponderancia, mientras comienzan a instalarse textos que buscan abordar desde la historia del arte, la filosofía y la crítica del lenguaje, distintas obras. Surge la pregunta acerca de los modos en que la crítica se aproxima a la literatura como objeto de conocimiento, y qué es posible decir sobre el presente como tiempo que la atraviesa, pero a la vez le es esquivo, inaprehensible [Stedile Luna: en prensa]. Así, lo que comenzó a mediados de los años 40 como una polémica estética se irá transformando, hacia la década siguiente, en un debate crítico sobre el realismo, las vanguardias y la literatura nacional, que traspasó los límites de la poesía como género, y de los movimientos (invencionismo, surrealismo), y supuso, además, la adopción de nuevos paradigmas teóricos para pensar la literatura.

Los dos números de *Ciclo* son editados en formato libro, con 107 y 82 páginas cada uno; la primera portada está ilustrada con un pequeño retrato del artista Lászlo Moholy-Nagy y la segunda, de Piet Mondrian. La diagramación de la revista estuvo a cargo de Tomás Maldonado. Debajo del título, se indicaba: “revista bimestral” y “arte literatura pensamiento modernos”. La decisión de una revista/libro anticipa las escrituras de larga extensión que irá adoptando la crítica y ensayística en esos años, en una toma de distancia respecto del comentario y la reseña bibliográfica.

Se ha considerado *Ciclo* como la segunda revista del surrealismo en Argentina, luego de veinte años de la aparición de *Qué* (1928); sin embargo, el carácter de los artículos, así como algunos colaboradores en particular, contradicen una adscripción en términos de programa estético a divulgar. Tomás Maldonado como diagramador, quien había presentado su tajante ruptura con todo automatismo y surrealismo por considerarlos herederos de la decadencia simbolista de la

literatura burguesa, así como la especial atención que dedican al constructivismo y el arte no-figurativo en sus páginas, dan cuenta de que el proyecto de la revista consiste en promover herramientas teórico-críticas para el pensamiento de una literatura y un arte experimental. En *Ciclo* convivieron tanto Edgar Bayley, quien daba por tierra con “realidades y surrealidades”, y las traducciones de André Breton. Así, mientras *Arturo* había significado la radicalidad de un programa anti-ecléctico –imposible de llevar a cabo tanto artística como críticamente, a causa de lo cual rápidamente se disolvió en dos grupos y publicaciones, *Arte Concreto Invención* y *Arte Madi-*, *Ciclo*, en cambio, expuso las posibilidades de una matriz teórica cuya concepción de la lengua y el arte fuera anti-representacional, y privilegió esto por sobre las particularidades de los programas estéticos. Es en el índice donde ya parece posible identificar las distintas líneas de búsqueda de un pensamiento que no postula los fundamentos de un programa literario, sino la búsqueda de una forma de intervención.

En el primer número se publica un extenso fragmento traducido de *Trópico de capricornio*, de Henry Miller y la primera traducción en Argentina de un ensayo de Georges Bataille, titulado “La moral de Henry Miller”, donde presenta los fundamentos de una idea sobre la literatura, según la cual la lectura debe empujarse al límite de la suspensión de los valores. Este ensayo esboza las primeras hipótesis sobre una economía no restringida, basada en el principio sagrado del derroche, cuyo efecto primario es una re-conceptualización del concepto de *presente*. Allí Bataille desarrollaba algunas de las ideas fundamentales en torno a la literatura como soberanía: la potencia del gasto como principio sagrado del derroche; el tiempo *aion*-instante frente al tiempo *cronos* de una concepción evolutiva de la historia, como política de la

soberanía, capaz de negar la esclavitud de la acción⁵; y un nihilismo no necesariamente dialéctico (el del *néant* sartreano) sino el acefálico *rien*. A su vez, la publicación de un extenso fragmento de *Trópico de Capricornio* significaba el desplazamiento de Francia a Estados Unidos como referencia cultural, y de la poesía a la narrativa como otro espacio de escritura experimental posible.

El índice del primer número de *Ciclo* continúa con un ensayo de René Char, “El poeta”, desde donde se lo puede entender como aquel que no coincide con las creencias ni pretensiones de su tiempo: “el poeta agrega nobleza a su caso cuando duda de su diagnóstico y del tratamiento de los males del hombre de su época, cuando formula reservas sobre el mejor modo de aplicar el conocimiento y la justicia en el laberinto de lo político y lo social”. Esta idea, que desarrolla Giorgio Agamben en “Lo contemporáneo”, se reelaborará en el editorial de la revista *Letra y Línea*, también dirigida por Aldo Pellegrini: “no basta que un artista viva en nuestra época para que lo consideremos contemporáneo, ni basta con que anecdóticamente la describa. Los problemas esenciales del hombre que la vive, su íntima y peculiar vivencia son las que fundamentan la contemporaneidad” [1].

A su vez, en ese primer número se reafirman los vínculos entre *Ciclo* y la experiencia anterior de la revista *Arturo y Arte Concreto Invención*: se publica una conferencia de Ernesto N. Roger, “Ubicación del arte concreto”, pronunciada el 25 de septiembre de 1948 en el salón Nuevas Realidades. El texto va acompañado por la reproducción de obras de Maldonado Iommi, Del Prete, Pratti, Souza, Hlito, Lázló Moholy Nagy, Picasso, Georges Vantongerloo; también por fotografías del “Cementerio de Milán 1945 - Monumento a los muertos en los

⁵ Silvio Mattoni afirma que la obra de Bataille es la escritura de un mismo instante: “la negación de aquella reducción de cada momento al siguiente que efectúa el mundo de la necesidad y de la acción” [9].

campos de Alemania”, obras arquitectónicas de Ernesto Rogers, Enrico Peressutti y Ludovico de Belgiojoso, y de la “Columna I” de Max Bill. De este último Edgar Bayley tomará el concepto de “función” que desarrolla en el ensayo “Realidad interna y función en la poesía”, publicado en la revista *Poesía Buenos Aires* por entregas, y luego en 1952 por la editorial.

Aldo Pellegrini traduce para ese número un ensayo de André Breton titulado “Jacques Hérold”. Este texto podría pensarse paradigmáticamente en el proyecto de la revista, ya que la lectura que Breton realiza sobre el divisionismo de Hérold, que vincula literariamente con la poesía de Malcom de Chazal, es inscripta en el surrealismo, pero aborda preocupaciones en torno a la relación representación/materialidad que se encuentran en continuidad con los ensayos teóricos de *Arturo* sobre el arte concreto y la ciencia. El divisionismo trabajó con puntos para generar la luminosidad, jugando con la desintegración de la materia. Jacques Hérold, como Malcom de Chazal, exploraron la noción de magnetismo; así, este último dice, “todo objeto es un radio-emisor radiotelegráfico de ondas cortas que emite ondas variables según las facetas de sus formas” [Pellegrini, dir. 1948: 55].

A su vez, Pellegrini dedica un ensayo extenso a la obra de Wolfgang Paelen. Lo que pareciera ser una retrospectiva comentada del artista halla uno de los conceptos más potentes de la revista, al referirse a la *crisis del tema* en el arte contemporáneo: “los cubistas se dedicaron al análisis plástico del tema; los surrealistas procedieron a la destrucción poética del tema utilizando las yuxtaposiciones insólitas, e introduciendo finalmente la literatura en la plástica; el arte abstracto breva por el abandono del tema” [81], para ello Paalen propondría la creación de una cosmogonía según la cual la pintura resultara 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 la razón” [81]. En este sentido, el artículo de Pellegrini busca una forma crítica a la “crisis del tema” que halla entre surrealismo y neo-concretismo o abstraccionismo, dando cuenta de la encrucijada en que se encuentran el arte y la literatura contemporáneas, que repercutirá a su vez en la crítica, con lo que años más tarde Barthes señale como *crisis del comentario*.

Elías Piterbarg publica “Surrealistas y surrealismo en 1948”, que dialoga con las reflexiones de Tristan Tzara en *El surrealismo y la postguerra*. Se trata de una entrevista que el mismo Piterbarg hace a André Breton, Tzara y Ristich. El eje de sus inquietudes gira en torno a la vigencia del surrealismo en el contexto mundial poco alentador que ha dejado la guerra nuclear y lo que se lee como una traición a la revolución rusa por parte de Stalin. Su lectura se orienta a pensar que el surrealismo, al perder su vínculo con la política, ha perdido también su carácter combativo, ya que, como afirma Ristich, la verdadera liberación del hombre estaría en la política:

En París me ha conquistado la impresión de que, confesos o no, los surrealistas de distinta denominación se ven ceñidos a expresar su surrealismo en la única forma posible hoy para ellos: la expresión artística o literaria. Es innegable, como dijo Tzara, que el surrealismo ya no es combativo. Ya no escandaliza. No provoca remolinos ni en las calles ni en los espíritus. Y si hay una tentativa en el grupo de Breton para mantener la persecución de valores espectrales y para imponer una actitud surrealista en la vida, los resultados de esa tentativa solo aparecen en manifestaciones que no conmueven hasta la raíz ni a las masas ni a la flor de la juventud de París. [...] No son muchos los jóvenes que hoy en París se apasionan por el surrealismo. Son muchos más los que colman las salas de conferencias y de polémica de existencialistas y comunistas. La única

influencia que el surrealismo puede ejercer se opera a través del contacto individual. Creo que permanecerá siendo un movimiento restringido a un pequeño grupo de individuos, entre los más interesantes de la época, pero no los más efectivos [Pellegrini, dir. 1948: 72].

Esta observación de Elías Piterbarg respecto de la resonancia que cobran los debates entre comunismo y existencialismo es fundamental para pensar la forma en que la vanguardia artística y plástica en Argentina, ya sea más influenciada por el surrealismo francés, por el desenfreno que suscitaba Henry Miller, el invencionismo construido entre Brasil, Chile y Argentina, César Vallejo, el arte concreto, o por el funcionalismo de la Bauhaus, no estuvo escindido de la pregunta por la relación entre arte y vida, especialmente atravesada por el marxismo. En este sentido no es extraño el vínculo que van forjando, aun en la polémica o el disenso, revistas como *Ciclo* y *Letra y Línea* con *Contorno* y *Capricornio*.

Finalmente, lo que en el índice se nos anticipaba como “notas y comentarios” consiste en una serie de reseñas sobre arte y literatura contemporánea; David Sussman reseña Kaputt de Curzio Malaparte, Baranger escribe sobre *Les jours de notre mort*, de David Rousset, Edgar Bayley escribe sobre el salón Nuevas Realidades, anunciando a su vez que en un próximo número se ocuparán de Malraux, “como lo hace ahora la revista *Esprit* de París”. Enrique Pichon-Rivière reseña “Picasso on the unconscious” de Frederick Wight, publicado en *The Psychoanalytic Quarterly* (Vol. XIII, n° 2, 1944). Las reseñas dan cuenta, por otro lado, de una red internacional, entre Francia y Estado Unidos, por medio de la cual se propone una actualización artística y bibliográfica que propicie la reflexión teórica.

El segundo número de *Ciclo* aparece en marzo-abril de 1949, con un artículo de Enrique Pichon Rivière, “Vida e imagen del

Conde de Lautréamont”; Max Bill, “La expresión artística de la construcción”; Jean Cassou, “La libertad del artista anuncia la libertad del hombre”. Aldo Pellegrini publica “La conquista de lo maravilloso”, un ensayo sobre las aproximaciones entre magia y literatura, que dialoga con alguna de las hipótesis que Roger Callois exponía en *Acéphale*. En la sección “Documentos de arte contemporáneo”, se presenta un fragmento de Piet Mondrian, “El neo-plasticismo”, traducido por Bernardo Kordon, quien próximamente fundará la revista *Capricornio* (1953-1954) con una clara orientación internacionalista. *Capricornio*, cuyo título podríamos atribuir a las influencias de la novela de Miller, es la primera revista argentina en publicar a lo largo de cinco números la polémica Sartre-Camus, con reseñas críticas.

Raúl Antelo, en “La lectura poslógica de *Ciclo*”, señala con especial énfasis las escrituras de Miller y Bataille en el primer número, ya que, “al elegir esa efigie textual, no solo la visual de Moholy-Nagy, en su portada, sino la textual Henry Miller-Bataille en la línea de frente, *Ciclo* se opone a la futura *Contorno* (1953-1959). De no haber sido hegemónicos Sartre y *Contorno*, otra sería la historia cultural de los sesenta” [179]. No interesa tanto la posibilidad de una lectura contrafáctica como la que desliza Antelo sobre los años 60, sino la radical disrupción de *Ciclo* a fines de los años 40, en el cruce entre arte, política, historia, y teorías posibles (existencialismo, marxismo, religión), que nos permita avanzar en la definición acerca de cuáles fueron las transformaciones críticas de los años 50. *Ciclo* representó la ambición teórica de un conjunto de artistas y escritores que buscaron la reflexión sobre el arte en los bordes de las temáticas, en el despojo de la preceptiva retórica estilística, o la crisis del comentario impresionista. Un año clave en ese proceso es 1953, durante el cual aparecieron los primeros números de *Letra y Línea* y *Contorno*, y con ellas la recuperación de Roberto Arlt como figura fundamental para pensar la literatura argentina.

Letra y Línea era dirigida por Aldo Pellegrini, y contaba con un comité de redacción no restringido al surrealismo como adscripción estética⁶: Osvaldo Svanascini, Mario Trejo, Miguel Brascó, Carlos Latorre, Llinás de Santa Cruz, Enrique Molina, Alberto Vanasco y Ernesto B. Rodríguez. La presencia de Svanascini, Latorre y Molina aportaban a la revista el sesgo más ensayístico y teórico, mientras que Alberto Vanasco y Miguel Brascó tuvieron participación activa en las secciones dedicadas a reseñas de libros, con un diagrama similar al de los suplementos literarios.

La particularidad de *Letra y Línea* en su primer número fue la foto de portada: Roberto Arlt era la imagen de una revista en cuya “Justificación” inicial –tal es el nombre del texto que figura como editorial– se propone pensar el carácter de contemporaneidad en la literatura. *Contorno*, meses después también dedicará un número a Arlt, para reordenar la tradición literaria y más específicamente, una historia de la novela argentina. Tradición y contemporaneidad entrarán en disputa un año después, cuando ambas revistas entablen una polémica en torno a la función de la crítica [Stedile Luna 2012].

El primer número de *Letra y Línea* es una hipótesis de lo contemporáneo como problema e interrogante que, por otra parte, se abre haciendo a un lado la referencia directa a Francia, de donde provenían la mayor influencia de Aldo Pellegrini y las bases estéticas de *poesía buenos aires*. Así, la entrega inicial presentaba un índice de lecturas americanas: Roberto Arlt por Alberto Vanasco; Graham Green inspeccionado por la crítica de Juan Carlos Onetti; Osvaldo Svanascini escribe sobre Vicente Huidobro; Enrique Molina,

⁶ Hay un dato interesante en la lectura de Liana Wenner [2014b], quien prologa la edición facsimilar de *Letra y Línea*: el desplazamiento de Aldo Pellegrini, por la colocación de Alberto Vanasco, Mario Trejo y Miguel Brascó como parte de una generación “que no era rentista ni descendía de las familias tradicionales argentinas” y se dispuso a irrumpir en la escena cultural con obras propias de una vanguardia no epigonal.

sobre Aimé Cesaire; Wilfredo Lam es reseñado por Llinás de Santa Cruz, y se publica una traducción de Henry Miller: “Sobre el destino del hombre moderno”, cuyo núcleo era la pregunta por una forma del presente:

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

Esa idea de un presente que arroja constantemente la oscuridad de sus certezas, está funcionando como pregunta en la “Justificación” que abre la revista, porque lo que se trata de justificar es qué significa que “un artista viva en nuestra época” y qué lo vuelve contemporáneo.

El número 1 de *Letra y Línea* continúa con un artículo de Osvaldo Svanascini sobre Huidobro, “A cinco años de un sosiego”, que comparte página con la sección “Poesía o no”, firmada siempre por Carlos Latorre. La figura de Huidobro es central para analizar el mapa de las vanguardias latinoamericanas de mediados de siglo, de Nicanor Parra a Murilo Mendes en Brasil, el creacionismo de Huidobro había abierto la posibilidad de crear nuevas condiciones para una literatura experimental vernácula.

Un artículo de Enrique Molina sobre Aimé Cesaire y otro de Pellegrini sobre Juan Dubuffet comparten página doble a continuación. Son quizás dos de los artículos más importantes del primer número ya que presentan un modo radical de leer el acontecimiento literario y artístico respectivamente. Molina desarrolla una figura crítica para leer la obra del poeta

antillano, que pretende constatar la intermitencia entre experiencia poética y el decir de la crítica: “relámpago y fulguración”; así, la poesía de Cesaire es “relámpago blasfematorio que nunca ilumina las versificaciones y los ejercicios donde la retórica consciente no es otra cosa que el testimonio de la más baja sumisión” (la poesía social, el humanismo hipócrita, estarán en el lugar de “baja sumisión” para el crítico), a la vez que “desaparece el viejo decorado convencional para dejar paso al hombre vestido de negro que persigue a través de la ciega muralla de las apariencias sensibles, un destello de absoluto” [Pellegrini, dir. 1953, 1: 4]. La iluminación fulgurante, el destello, el instante, aparecen como formas de lectura crítica para dar cuenta de la poesía; en ese sentido, si bien es posible observar allí lo que Luciana del Gizzo anota como nostalgia por la unidad entre cuerpo y cosmos en algunos poetas de los años cuarenta, el recorrido de Molina supone esa inestabilidad de la que hablaba Benjamin respecto de la revelación como imposibilidad de develación por parte de la crítica, y por lo tanto resta buscar los nombres para ese instante.

Aldo Pellegrini toma la obra de Jean Dubuffet para leer allí el lugar de la técnica, que parece ser la matriz de huellas de “este siglo”; frente a eso, Dubuffet abandona el pincel y se sumerge en “lo feo”, en la ausencia de sutiles líneas, para deambular entre las “grafías burlescas de los paseante” en el espacio público y “la visión infantil e ingenia”, para mostrarnos “el secreto de lo real, de lo cotidiano, para señalar su falta de grandeza, su esencia”. Nuevamente la idea de una realidad como apariencia sensible, como artificio, que mantiene abiertamente el misterio de lo real mismo, ronda el pensamiento crítico. Es decir que la historia del arte pareciera, muchas veces, ser la historia de esa “íntima comunicación con el mundo”, como llama Molina al intento de Cesaire de

atravesar la “realidad rugosa” y Pellegrini a la poesía de Oliverio Girondo en el segundo número de *Letra y Línea*.

En los números siguientes tendrán lugares destacados una condensada semblanza sobre Henry Michaux, la publicación y reseña de nuevos poemas de Oliverio Girondo, un capítulo adelanto de Juan Carlos Onneti, “La resurrección de Díaz Grey”; “El diálogo”, cuento de Alberto Vanasco; “Contribución a la historia del Movimiento *Stijl*”, por Vordemberge-Gildewart, en el número 2. En el tercero, un homenaje a Francis Picabia, por Tomás Maldonado; “La contribución de Edgar Varese a la música experimental”, por Juan Carlos Paz; una selección de poemas de Dylan Thomas; la publicación del Acto 1° de *El crisol*, de Arthur Miller; la publicación de “Silencio irresponsable” de Juan Filloy; un estudio sobre Alfred Jarry y el colegio de la Patafísica; selección de poemas de Bertold Brecht; “Capítulo de una novela próxima a aparecer”, *La mesa*, de Norah Lange; un artículo sobre Eduardo Mallea, por Alberto Vanasco; un homenaje a Dadá por Richard Huelsenbeck (Charles Hulbeck) y Tristán Tzara y una extensa reseña sobre *Los nombres*, de Silvina Ocampo, titulada “Sobre la poesía órfica”, por Juan Antonio Vasco, cierran la vida de *Letra y Línea* en su cuarto número. A esa amplitud de autores, temas y estéticas, aunque siempre marcadas por una idea experimental de la literatura y el arte, se le sumaban reseñas de libros, cine y muestras, en las cuales se pone en juego también el campo de la cultura nacional principalmente.

La revista *A Partir de Cero* (1952) podría ser incluida en ese periplo de 1944 a 1954. Dirigida por Enrique Molina, se presenta como “revista de poesía y antipoesía”, subtítulo que remite más directamente a la literatura de Nicanor Parra que a Vicente Huidobro. A diferencia de *Ciclo* o *Letra y Línea*, no aparece la figura del “pensamiento moderno”; será la poesía, en este caso, la protagonista indiscutida de la publicación. Asimismo se agrega un segundo aspecto de complejidad,

vinculado con la expectación del material: en un formato vertical alargado que irá disponiendo en diferentes orientaciones los textos, las páginas nos obligan a intercalar los dos textos teórico-críticos, “El poder de la palabra”, de Aldo Pellegrini, y “Vía libre” del mismo Molina, con poemas de César Moro, Carlos Latorre, Juan Antonio Llinás, Giselle Prassinis, Benjamiín Peret.

El segundo número (noviembre, 1952) radicaliza una apuesta gráfica y visual e inaugura la portada con dos textos: “Un golpe de su dedo sobre el tambor”, “La poesía debe ser hecha por todos”; en este último, Enrique Molina discute la aparición de *Hay alguien que está esperando* (Raúl González Tuñón, 1952), uno de cuyos versos reescribe la frase de Lautréamont como “La poesía debe ser hecha *para* todos”. A partir de lo que para Molina supone una actitud reaccionaria sobre la poesía, establecerá la distinción entre poesía-limosna y poesía-exaltación. Los textos que se anuncian, sin discernir entre ensayo, prosa o poesía son de André Breton, Paul Eluard, Carlos Latorre nuevamente, Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Georges Schehade, Antonio Porchia, y Juan Antonio Vasco. La mayoría de esos nombres también comenzaban a estar presentes en *Poesía Buenos Aires*; aunque desde los textos programáticos Raúl Gustavo Aguirre, Enrique Móbili, Edgar Bayley se declararan reactivos al surrealismo, en las publicaciones periódicas significaron un flujo constante de escrituras, firmas, traducciones y ediciones compartidas.

Poesía Buenos Aires, quizás la más identificada con la época, supone un aporte fundamental a la dimensión teórica de la poesía argentina. Si bien su perduración en la memoria de escritores y poetas de la época se vincula con la proyección que tuvo hacia la más conocida como “poesía del 60” –en sus páginas se publicaron los primeros poemas de Leónidas Lamborghini, Francisco Urondo, Juan L. Ortiz, Hugo Gola– es posible leer la incansable búsqueda de reflexiones teóricas

sobre la poesía contemporánea, de modo tal que se aproxima al problema que presenta Roland Barthes en *Crítica y verdad*, sobre la necesaria continuidad entre discursos en el horizonte de reflexiones. *Poesía Buenos Aires* se extiende a lo largo de diez años, aunque los últimos cuatro suponen un viraje en las orientaciones de la revista, que empieza a apartarse de la radicalidad antirrepresentacional en búsqueda de una posible comunicación [Urondo: 59]. Fue, de todas las revistas, la única que acompañó su intervención con la edición sostenida en el tiempo, cuyo resultado fue un catálogo editorial de dieciocho libros, mientras *Letra y Línea* o *A Partir de Cero* solo alcanzaron menos de una decena con intermitencias prolongadas.

Conclusiones: nuevas figuras críticas

En el inicio de este artículo se plantearon tres espacios de desestabilización señalados por investigaciones recientes sobre la década del 50: la lengua de la literatura, que se vuelve ineficaz frente a los acelerados cambios de experiencia que propone el peronismo [Del Gizzo]; el público lector [Herzovich] y una modernización en el ámbito de la crítica literaria [Avaro y Capdevila]. A esto último debiéramos agregar esas otras formas críticas que se ponen en circulación para pensar la literatura contemporánea, y que no han sido leídas como tales: la noción de instante, que recorre la lectura de George Bataille sobre Henry Miller, hasta el análisis de Enrique Molina sobre Aimé Cesaire en la figura del relámpago y la fulguración; la idea de derroche, de gasto; una apuesta por diferenciar presente o contemporaneidad de la mera actualidad; la exposición de una *crisis del tema*; y la apuesta por una teoría que, sin abandonar los ideales transformadores, se sustraiga de toda representación.

Por otro lado, las revistas aquí presentadas están atravesadas por un deseo común; contienen, como conjunto, el gesto de

recomienzo que Alain Badiou señala para hablar de la pasión de lo real como sospecha, como ansiedad por definir lo nuevo [65, 75]. En menos de seis años los mismos colaboradores habían fundado, clausurado y reabierto cinco publicaciones con características materiales diferentes: la revista libro, la revista objeto/dispositivo performático que significó *A Partir de Cero*, con hojas en variables tamaños, poemas manuscritos, poemas visuales desplegados, la revista en diálogo con el periodismo que supuso *Letra y Línea*; la revista estrictamente poética, *Poesía Buenos Aires*.

A partir de la descripción precedente acerca de las publicaciones que conforman el corpus, en la cual se han enfatizado algunos aspectos por sobre otros, es posible exponer algunos de los núcleo-problemas para pensar puntualmente algunos “episodios críticos” tales como suscitaron los términos *realismo*, *compromiso* y *comunicación*, ya que entre las revistas que se reconocen a sí mismas como representantes de una vanguardia estética y experimental y aquellas que pretenden una intervención en la tradición literaria, cultural y política, no hay términos opuestos, sino una disputa en el centro mismo de los sentidos. Así mientras Blanchot habla de “conocimiento productivo de la realidad y la imposibilidad de su cumplimiento como condición”, en *Poesía Buenos Aires*, 11-12, o Maldonado llame “realista” al arte anti-figurativo, porque es el único que ha podido desprenderse de las ideologías de la representación para llegar al real verdadero, en la revista *Contorno* se delinea un “realismo auténtico” como aquel que capta la lengua y figuras de su tiempo. Por lo tanto, para pensar cuál fue el lugar de estas revistas de vanguardia en las transformaciones críticas y literarias que según los historiadores caracterizaron a los años 50, debiéramos partir también de analizar las “morales críticas” que se pusieron en juego durante esos años, y pensar en qué medida el *tempo* de las revistas de vanguardia puede ser leído como *anacrónico* o

desfasado respecto de los imperativos de un época, según se construyó a partir de la hegemonía de una homologación entre la serie política y la serie literaria para esos años*.

Bibliografía

- AGUIRRE, RAÚL GUSTAVO, dir., et al. 1950-1960. *Poesía Buenos Aires*, 1-11, 1-30.
- PELLEGRINI, ALDO, dir. 1948-1949. *Ciclo: Arte, literatura, pensamiento, modernos*. Comité directivo: Aldo Pellegrini, Enrique Pichón Rivière, Elías Piterbarg. Buenos Aires, 1, nov.-dic 1948; 2, mar.-abr. 1949.
- . 1953-1954. *Letra y Línea: Revista de cultura contemporánea*. Buenos Aires, 1, oct. 1953, a 4, jul. 1954.
- MOLINA, ENRIQUE, dir. 1952; 1956. *A Partir de Cero*. Buenos Aires, 1952, 1ª época, 1, nov. 1952; 2, dic. 1952; 2ª época, 1, set. 1956.
- AGAMBEN, GIORGIO. 2008. "Lo contemporáneo". Texto inédito en español. Traducción: Verónica Nájera. En línea:
<<https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>>
- ANTELO, RAÚL. 2004. "Poesía hermética y surrealismo". Saítta, Sylvia, dir. 373-400.
- . 2013. "La lectura poslógica de *Ciclo*". *El surrealismo y sus derivas: Visiones, declives y retornos*. Eduardo Berra, coord. Madrid: Abada Editores.
- ALTAMIRANO, CARLOS; SARLO, BEATRIZ. 1993. *Literatura-Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- AVARO, NORA; CAPDEVILLA, ANALÍA. 2004. *Denuncialistas: Literatura y polémica en los '50*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- BADIOU, ALAIN. 2011 [2005]. *El siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, ROLAND. 1972 [1966]. *Crítica y verdad*. Trad. José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . 1985 [1954]. *El grado cero de la escritura; Seguido de Nuevo Ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. México DF: Siglo XXI.

* Inicio de evaluación: 01 set. 2016. Fecha de aceptación: 14 oct. 2016.

- BATAILLE, GEORGES, et. al. 2005. *Acèphale: Religión sociología filosofía (1936-1939)*. Trad. y pról. Margarita Martínez. Buenos Aires: Caja Negra.
- BLANCHOT, MAURICE. 2002 [1955]. *El espacio literario*. Trads.: Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editorial Nacional.
- . 2007 [1949]. "La literatura y el derecho a la muerte". *La parte del fuego*. Trad. Isidro Herrera. España: Arena Libros.
- BAUMGART, CLAUDIA et al. 1984. "Las propuestas poéticas de vanguardia". *Capítulo: Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. IV, 217-241.
- BENJAMIN, WALTER. 1996. "Las afinidades electivas de Goethe". *Dos ensayos sobre Goethe*. Trads. Graciela Calderón y Griselda Mársico. Barcelona: Gedisa.
- CALBI, MARIANO. 1999. "Prolongaciones de la vanguardia". Cella, Susana, dir. 235- 255.
- CELLA, Susana, dir. 1999. *La irrupción de la crítica*. Tomo 10 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. serie. Buenos Aires: Emecé.
- CIPOLLINI, RAFAEL, comp. 2011. *Manifiestos argentinos: Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CRESPI, Maximiliano. 2011. *La conspiración de las formas: Apuntes sobre el jeroglífico literario*. La Plata: UNIPE, Editorial Universitaria.
- CRISTÓFALO, Américo. 2007. "La metafísica en la poesía de los '50". Korn, Guillermo, comp. 62-75.
- CROCE, MARCELA. 2006. "Las revistas literarias argentinas o una historia colectiva de la literatura local". Prólogo. Lafleur, Héctor; Provenzano, Sergio; Alonso, Fernando. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo Loco.
- DELGADO, VERÓNICA. 2015. "Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas". Rogers, G.; Mahille, A.; Delgado, V., coords. *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. En línea:
<<http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/view/33/48/165-1>>

- DEL GIZZO, LUCIANA. 2010. "Arturo, terreno de prueba. Acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina". *Investigación*, 3, Chile, primavera: 1-19. En línea: <<http://revistalaboratorio.udp.cl/>>
- . 2012. "El fin de la elocuencia: Figuraciones de lo poético y transformación lingüística en Buenos Aires a mediados del siglo XX". *Cuadernos Americanos*, 140, México, feb.: 187-220.
- FREIDEMBERG, DANIEL, 1984. "La poesía del cincuenta". *Capítulo: Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. V, 553-573
- ESPEJO, MIGUEL. 2009. "Los meandros surrealistas". Manzoni, Celina, dir. 12-47.
- HERZOVICH, GUIDO. 2015. "El cuerpo fantasmal de la literatura argentina: La transformación del público en la crítica de los '50". *Badebec Revista*, 5, 9, Rosario, set.: 340-364.
- LOUIS, ANNICK, 2014. "Las revistas literarias como objeto de estudio". Hanno Ehrlicher; Nanette Reißler-Pipka, eds. *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica. Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos*. Aachen: Shaker Verlag. En línea: <<https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>>
- KORN, GUILLERMO, coord. 2007. *El peronismo clásico (1945-1955): Descamisados, gorilas y contreras*. Tomo IV de *Literatura Argentina Siglo XX*. David Viñas, dir. Buenos Aires: Paradiso.
- MAGNONE, CARLOS; WARLEY, JORGE. 1981. "La modernización de la crítica: la revista Contorno". Zanetti, Susana, dir. *Capítulo: Historia de la literatura argentina*. Tomo V: *Los contemporáneos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 433-480.
- . 1984. *Universidad y peronismo: 1946-1955*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- MANZONI, CELINA, dir. 2009. *Rupturas*. Tomo VII de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. serie. Buenos Aires: Emecé.
- MATTONI, SILVIO. 2008. "La lucidez y el deslumbramiento". Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961*. Selec., trad. y pról.. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 7-13

- PANESI, JORGE. 2002. *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- ROSA, NICOLÁS. 1999. "Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria". Rosa, Nicolás, ed. *Políticas de la crítica: Historia de la crítica literaria en argentina*. Buenos Aires: Biblos. 321-347.
- . 2003. *La letra argentina: Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- SAÍTTA, SYLVIA, dir. 2004. *El oficio se afirma*. Tomo IX de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, dir. serie. Buenos Aires: Emecé.
- SARLO, BEATRIZ. 1983. "Los dos ojos de *Contorno*". *Revista Iberoamericana*, XLIX, 125, Pittsburgh, oct.-dic.: 797-807.
- . 1992. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*. París: América-Cahiers du CRICCAL, 9/10. 9-16.
- SARTRE, JEAN PAUL. 1981 [1948]. *¿Qué es la literatura?* Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada.
- STEDILE LUNA, VERÓNICA. 2012. "Apuntes iniciales para una polémica marginal: Aldo Pellegrini y Osiris Troiani; de Letra y Línea a Contorno". *Actas de las VII Jornadas de Sociología 2012*. En línea: <<http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/search?Subject:list=Mesa39>>
- . (En prensa). "La narrativa en *Letra y Línea*: entre 'contemporáneos' y 'embaucadores'". *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. G. Rogers; V. Delgado, eds. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- STEINER, UWE. 2014. "Crítica". *Conceptos de Walter Benjamin*. M. Opitz; E. Wizisla, eds. Trad. M. Belforte y M. Vedda. Buenos Aires: Las Cuarenta. 241-303
- URONDO, FRANCISCO. 2009. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.
- WENNER, LILIANA. 2014a. "La constelación *Arturo*". Prólogo. *Arturo*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 11-17.
- . 2014b. "Unas pocas palabras al lector". Prólogo. *Letra y Línea*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional. 11-16.

DOCUMENTO

HOMENAJE AL PRIMER NÚMERO DE LA *REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS*

El artículo que se transcribe a continuación apareció en el primer número de la *Revista de Literaturas Modernas* [1956: 193-206]. El autor, Dr. Adolfo Ruiz Díaz (1920-1988), fue su director hasta el número 20; pero, sobre todo, fue un eximio filósofo, escritor y artista, profesor de Estética y de Introducción a la Literatura, entre otras asignaturas, de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Educador con mayúsculas, hizo del diálogo la herramienta más eficaz para incentivar en los alumnos la reflexión lúcida, el espíritu crítico, la sensibilidad estética y las relaciones interdisciplinarias. Muestra de ello es el ensayo que publicamos en este número homenaje. Su divagar sobre el hecho literario tiene la sencillez expresiva y la profundidad del sabio; responde por anticipado graves dudas de muchos teorizadores de la literatura más contemporáneos. Sembró sin esperar cosecha. La cosecha llega hoy en estos sesenta años de *su* revista.

La Dirección de *ReliMo*

La transcripción ha estado a cargo de Pablo Colombi (U. Nacional de Cuyo). Se respeta la grafía original y solo se señalan los cortes de página mediante la barra inclinada (/).

EN TORNO AL HECHO LITERARIO (FRAGMENTO PARA UNA INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA)

Adolfo F. RUIZ DÍAZ

En el momento de ponerme a escribir estas páginas tengo sobre mi mesa unos cuantos libros: La *Iliada*, las *Soledades*, *Eugenia Grandet*, un diccionario y, vaya a saberse por qué azar, un manual de química inorgánica. Si se preguntara a cualquiera cuáles de esas obras pertenecen a la literatura, probablemente se obtuviese una pregunta categórica. Las tres primeras son obras literarias; no así el diccionario ni el manual de química. La rapidez de la respuesta y su evidencia aparente inducen a suponer que la literatura constituye un campo cercado de objetos que excluyen cualquier nebulosidad en su naturaleza. Bastaría calar con método en las obras reputadas literarias para llegar de una vez para siempre a un concepto claro y unívoco de la literatura.

La realidad es muy otra; tomemos, por vía de aclaración, la *Iliada* y el manual de química.

Tengo, por una parte, un poema. Su argumento es la cólera de Aquiles en el remoto asedio a la sagrada fortaleza de Troya. Se entretienen forzudas hazañas, los dioses se mezclan en la contienda, se dibujan en calculado contraste algunos caracteres inolvidables. No interesa en principio que las personas y eventos sean verdaderos. La consistencia histórica del sitio de Troya no es una cuestión que ataña directamente al poema, aunque yo sepa que ha motivado arduas discusiones eruditas y excavaciones asombrosas.

En una palabra: no busco primariamente un *saber* en mi lectura de la *Ilíada* o, al menos, no juzgo los méritos de la obra por la validez del saber que transmite. Es, digo, obra de imaginación que vale por su belleza, no por su verdad.

El contenido de saber verdadero, comprobable y comprobado, es capital en el manual de química. Al abrirlo me apoyo en la convicción de que la fantasía queda excluida del texto. Es este la decantación de / un saber científico. Mientras creo en lo que dice el manual, esta creencia es ajena al caso de la *Ilíada*. Se infiere que puesto a elegir según un criterio de seriedad real, la ciencia es seria y el poema no lo es. Puedo orientar ciertos aspectos de mi vida por las aseveraciones acerca de las propiedades de los nitratos y los bencenos. La ficción, en cambio, no presenta ni aspira a estos servicios.

Habría entonces un rasgo específicamente literario postulable desde ahora. La literatura, en acepción examinada, se desentiende de la verdad. Sin prejuizar en absoluto cuales sean sus valores, no exigen una referencia *comprobatoria* a la realidad que aluden o representan. La novela más realista se revelará siempre entrañablemente ficticia al ser cotejada con la aseveración científica del psicólogo, del físico, del sociólogo, del geógrafo, del economista...

El deslinde esbozado encuentra bastante corroboración en la *forma* de las obras escogidas como ejemplo.

El lenguaje de la *Ilíada* toma el cauce del verso. Los hexámetros denotan un afán de subrayar la índole ficticia sometiendo las palabras a pautas rítmicas. El artificio métrico comunica a la epopeya una declarada fisonomía poética, una declarada vocación de "irrealidad". Este ordenamiento de los vocablos suscita en el lector un peculiar deleite. La índole literaria por caracterizar acopia otra nota explícita: un particular tono placentero que el autor acaso busque despertar en el lector –o en el oyente– y de cuya plenitud depende en

buena medida la justificación de la obra. Irrealidad, forma y placer estético quedarían así articulados con nítida justeza.

Sobra insistir sobre la ausencia de tales virtualidades en la obra científica. Más aún, la búsqueda más o menos premeditada de ellas menoscaba la forma propia de la ciencia que exige, por el contrario, una insobornable sequedad elocutiva. Los méritos que ponderamos son la claridad lógica, la exhibición de pruebas, la economía en los desarrollos. La fisonomía científica se reconoce también en el vocabulario. Ásperas, difíciles palabras que aspiran a rigurosos significados. Verdad, forma y propósito intelectual componen otra tríada que cabe situar en las antípodas de la asignada a la literatura.

Estas llanas y casi obvias reflexiones se vuelven parcialmente cuestionables cuando se las cala más a fondo. Sin negar aciertos aprovechables, las distinciones recién establecidas se tiñen de problematicidad al interrogar a los hechos mismos.

La *Ilíada* y el manual de química pertenecen a épocas ampliamente separadas en el tiempo. Aunque no se le asigne fecha segura, es incuestionable que atribuyo al poema homérico una gran antigüedad. El manual de química forma parte de mi mundo actual. Y esta cronología no es baladí. Nada ni nadie garantiza a priori que los atributos adjudicados a la *Ilíada* no sean otra cosa que mera arbitrariedad subjetiva. Mi información de una intención estética, de una esencial irrealidad que envuelve al poeta y sus relaciones con quienes fueron destinatarios del poema, sólo podrá probarse con una previa referencia al contexto histórico en que la *Ilíada* fue compuesta. La historicidad no es rasgo ocasional. Es taxativamente sustantiva.

Un somero conocimiento de la historia griega enseña que los poemas homéricos no funcionaron en ella según los módulos de lo que para nosotros es literatura. Homero representó durante centurias uno de los prototipos de saber serio. Los griegos se rigieron por los poemas en una medida más intensa y

exclusiva que nosotros por la ciencia. Las concepciones básicas que tuvieron de la realidad –el saber fundamental de la existencia– arraigan casi sin excepción en esos relatos versificados que para nosotros se agotan en una resonancia de admirable literatura. Las expresiones para nosotros más “poéticas” –menos reales– fueron vividas con seriedad análoga a la que ata a los hombres del siglo XX al forzoso encadenamiento de unas ecuaciones. Con todas las salvedades por hacer: Para un griego, Homero era “ciencia”. Más aún: era la ciencia.

Homero encarnaba el compendio básico del saber acerca de los dioses y de los griegos. Con un pensamiento plástico, de espléndida riqueza intuitiva, los poemas representan en ágil acción el mundo de los dioses. No es una teología. El saber homérico queda acuñado en acciones e imágenes, en epítetos reiterados, en fórmulas que se imponen a la memoria y quedan grabadas como caracterización obvia de los inmortales. Sólo la especulación posterior destacó una concepción conceptual de la realidad divina. Respecto a los hombres, Homero sigue el derrotero de una ética aristocrática y guerrera, indispensable punto de referencia en la educación helénica madura. Homero y los amigos poetas componen –en estrecha vinculación con el arte figurativo– la interpretación inmediata de la realidad en que se vive. Es la autoridad a que fundamentalmente se recurre en los problemas menudos o arduos que la existencia plantea. Saber de tradición, es vivido como el núcleo en que reposa y que mantiene unida la comunidad. Para el griego, durante largo lapso, el saber y la imaginación poética estuvieron indisolublemente ligados. Saber era saber lo que decían los poetas.

La inicial intención de inquirir intemporalmente la esencia de la / literatura se manifestó así incompleta. Cuando un griego se refería a la literatura mentaba una realidad distinta a la que ese nombre significaba en nuestros días. Distinta, sobre todo, en el

cimiento que dota de sentido a cualquier realidad humana; su función vital, el papel que juega en el conjunto de funciones que llamamos vida humana.

No es que no se pueda filiar un sistema de rasgos caracterizadores del hecho literario válido en su abstracta generalidad para obras de distintos tiempos. La cuestión es otra. Se trata de que tales rasgos callan lo esencial si en cada caso no se los hace funcionar en la concreta circunstancia histórica de que proceden. Llenar de contenido histórico cualquier nota de rigidez intemporal es imperativo ineludible a quien no quiera quedarse en el cómodo limbo del intelecto puro.

La flexión histórica de los conceptos viene exigida en suma por los objetos mismos. No es posible saber qué sea literatura interrogando solamente los volúmenes que pueblan las bibliotecas. La tarea consiste en recrear el contexto viviente en que brotaron, el suelo y el aire en que adquieren plenitud real de sentido.

Se hace aquí indispensable un párrafo aclaratorio. Podría argüirse que esta indicación histórica no es necesaria por cuanto, si bien los griegos tuvieron la estimación señalada de la *Ilíada*, sólo hoy se ha hecho patente su legítima esencia literaria. Nosotros percibimos con claridad lo que la *Ilíada* efectivamente es, efectividad que quedó oculta a los griegos bajo un montón de adventicias determinaciones.

La objeción merece ser tenida en cuenta. Su refutación cuidadosa pide largos prenotados filosóficos que me están velados aquí.

Juzgar desde nuestra actualidad equivale a que nos declaremos situados en un momento de la historia, no fuera de ella. Este momento –1956– sólo adquiere su realidad articulándose con todo el pasado. El pasado no es pretérito perfecto, puntual, inmóvil, desligado. En tanto que pasado es ingrediente de la actualidad. Dicho de otra manera: La *Ilíada* se

nos manifiesta hoy así porque antes –un antes que involucra la tradición entera– pareció cosa distinta. Es nuestra propia interpretación la que exige remontar el hilo de la historia. Sólo después de cumplida esta tarea de retorno a las fuentes será lícito afirmar que estamos en la verdad. De lo contrario nos exponemos a referirnos a un objeto ideal, no a la vibrante *Ilíada*.

La condición histórica de la obra literaria resulta de nuestra condición histórica. Somos hombres tan pasajeros como los griegos que tuvieron a Homero por maestro acerca de lo humano y de los dioses. /

LENGUAJE Y LITERATURA

“Pero, además, una reflexión también muy sencilla nos conduce a pensar que la Literatura es, y no puede ser otra cosa, que una suerte de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del Lenguaje”. Esta era la convicción que Paul Valéry se complació en repetir con finas variaciones en muchos de sus ensayos.

Es innegable que en principio afirma una verdad indiscutible. No lo es menos que –como de sólito ocurre en Valéry– la límpida trayectoria de la fórmula o deja por resolver lo más importante o, displicentemente, lo da por resuelto. En efecto, ¿cuál es el sentido en que se cumplen la extensión y la aplicación del lenguaje para que éste se cristalice en literatura? Las posibilidades lingüísticas que son la literatura dependerán de la previa dirección que a esta materia expresiva se imprima. Y ello depende de un *proyecto*, de la previa decisión que alguien respecto del lenguaje haya adoptado.

Valéry añade: “La literatura utiliza, por ejemplo, para sus fines propios, las propiedades fónicas y las posibilidades rítmicas del habla, que el discurso ordinario descuida. Hasta las organiza y hace de ellas un ejemplo sistemático, estrictamente definido. Le ocurre también a la literatura desarrollar los

efectos que pueden producir las aproximaciones en términos, sus contrastes, y crear contracciones y usar sustituciones que excitan el espíritu a producir representaciones más vivas que aquellas que le bastan para entender el lenguaje cotidiano” (Introducción à Poétique).

En suma: utilizar el lenguaje con fines de literatura supone precisamente la posesión de ese fin a que se orienta la labor del escritor. Cuál sea este fin, en qué consiste, es la cuestión que investigamos. Quede destacado en la opinión de Valéry una nota. Su alejamiento del diario lenguaje, la función distinta que la literatura exige respecto de las aplicaciones cotidianas. Nos referimos, como es natural, al lenguaje de palabras, al sistema verbal que puede transcribirse en un sistema de escritura.

Esto es, por lo pronto, una abstracción. El lenguaje no se compone de palabras a las que atribuimos su equivalente en signos gráficos. Al hablar interviene la personalidad entera del hablante. No sólo sus gestos y ademanes, sino también un conjunto delicado de elementos que componen el fondo vivo de que la expresión emerge: la inflexión de la voz, el brillo de la mirada, la tensión del cuerpo, el ritmo respiratorio. En la página escrita estos elementos se borran o actúan por sugerencia. /

Tenemos delante un sistema gráfico que, mediante un esfuerzo en gran medida imaginativo, trato de dotar de vida. Leer no es meramente descifrar un valor fonético y significativo. Es, ante todo, recrear por una operación casi mágica aquellos rasgos inasibles y fugaces. Uno de los atributos cardinales de la literatura consiste en el esfuerzo por mantener en el lenguaje escrito ese fondo vital en una medida mayor, más compleja e intensa, que en cualquier otro empleo de la escritura.

Dos factores definen este primer vistazo al lenguaje: el hablado y el escrito. El lenguaje hablado se agota en cuanto tal en la circunstancia en que es pronunciado. Rigurosamente, es efímero y por ello (a su turno daremos razón de la

consecuencia) de escaso alcance en el espacio. Mi voz llega a distancias modestas. El hablar está configurado con vistas a la proximidad. Apenas el interlocutor se aleja, el hablar se distorsiona y empobrece. Al cabo, cae en la rudeza zoológica del grito.

Hablar es tarea puntual: aquí y ahora. Es irrepetible y, en su plenitud, irrecuperable. Medios técnicos como el disco sólo retienen la voz con exclusión del hablante. El oyente debe proceder de un modo análogo a la lectura. Al escuchar el disco, la persona trata de recrear a la persona cuya voz resucita en la membrana. En el cinematógrafo la reproducción es más completa. Asistimos al diálogo. Pero ni siquiera así prescribe la condición efímera. Yo, espectador, soy testigo de un diálogo que si fue real y no ficción artística –¿será esto posible?– no preveía mi asistencia. Para mantener la ilusión del suceso que ocurre en la pantalla he de imaginar la circunstancia del coloquio: el pasado, los interlocutores y su contorno. Comprender lo que dicen implica identificarme imaginativamente con ellos.

El teléfono, se afirma, permite el diálogo a distancia. Es cierto. Pero a condición de que se entienda que es un diálogo disminuido, un sustitutivo siempre deficitario de la presencia o bien un modo de comunicación diferente del que se cumple en mutua presencia. Deficitario: hay cosas que no pueden decirse por teléfono. Y dotado de propias convenciones. Me sorprende que no se haya estudiado mejor la retórica telefónica, convención expresiva que hoy es para nosotros lo que era, en buena parte, la epístola para nuestros antepasados. El teléfono está a medio camino entre la conversación y el correo.

La escritura nació de una necesidad de perpetuación del habla efímera. Cumple la función de retener en el habla algo que se considera digno de memoria. El lenguaje cambia aquí de sentido. En vez de agotarse en el coloquio de determinadas personas, se atribuye a lo dicho un valor para otros. Este valor

podrá ser de índole muy diversa. El aquí y / ahora se transforma con vistas a un “en otras partes y después”. La invención de la escritura entraña un gigantesco cambio en la actitud humana. Involucra la aparición de un nuevo estilo de hombre.

La escritura es la concreción de dos rasgos inseparables y en conexión íntima: 1º) un consciente tener en cuenta el futuro como ingrediente de la vida, una asunción de la humana condición histórica. 2º) una aclarada comprensión del otro hombre como prójimo; alguien a quien cabe dirigirse sin conocerlo. El habla –aire articulado– acepta plegarse a la duración de la letra, materia inerte. La hace su aliada.

La índole instantánea de la palabra es conexas con el significado. El significado, el momento más perenne e invariable del lenguaje, recibe su real intención –significar es señalar– por obra, gracia y desgracia de la circunstancia en que la palabra es articulada. La circunstancia o contorno histórico es el contexto indispensable que torna plenamente comprensible la expresión más humilde y de apariencia más transparente.

“En la operación de hablar, esto es, entenderse verbalmente, lo que llamamos idioma o lengua es sólo ingrediente, el ingrediente relativamente estable que necesita ser completado por la escena vital en que se hace uso de él. El ejemplo más claro, por ser a la vez exacto y caricaturesco, es éste dado por algunos lingüistas: Imagínese la cantidad de cosas que puede significar el vocablo ‘negra’. ¡Son tantas que no nos dice nada: ante ella la mente renuncia a entender, indecisa frente a lo innumerable, pues ni siquiera obliga a que pensemos en un color ya que, a veces, hablamos de ‘nuestra negra suerte’. Y, sin embargo, basta que el cliente de un ‘bar’ grite ‘negra’ para que el camarero acuda solícito trayendo un vaso espumante de oscura cerveza. Todo lo que la palabra ‘negra’ no dice por sí misma, lo añade, diciendo, muda, la circunstancia. El idioma o lengua es, pues, un texto que, para ser entretenido, necesita siempre de ilustraciones. Estas

ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla: realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. De todo lo cual resulta que el sentido real de una palabra no es el que tiene en el Diccionario, sino el que tiene en el instante”.^a

La circunstancia tácita es en suma la que lleva a su real sentido aquello que explícitamente se dice. Y esto no es una comprobación trivial, ya que por ella nos asomamos a una de las caras más desazonan-/tes del lenguaje. Frente a la multiplicidad de la circunstancia y a su índole perecedera, lo dicho representa sólo una pequeñísima parte del hecho lingüístico. Casi diríamos que es el centro de cristalización que por un momento ordena la figura del contorno de los hablantes. Por tanto, en un diálogo es mucho menos lo que se dice que lo que se calla. Lo demás, lo que se da por sabido, lo tácito que pone la pertenencia a la circunstancia, es con mucho, lo más vivo e importante. Al perder su contexto, el lenguaje siempre está al borde de tornarse incomprensible. Es lo que ocurre cuando leemos un diálogo taquigráfico, muñón de una realidad, ignorando quiénes hablan y cuándo y dónde. Igualmente ocurre con un texto antiguo cuya circunstancia apenas si tiene, en caso favorable, alguna vaga coincidencia con la nuestra. El lenguaje, cuya misión es la explicitud, exige un complemento tácito. La tarea de hablar se compone más que nada de silencio.

El papel de la circunstancia enriquece y precisa el carácter histórico atribuido al hecho literario. Su historicidad le viene ante todo de una peculiaridad inomisible del lenguaje mismo. Todo fenómeno lingüístico, desde el “Buenos días” a la *Divina Comedia* demanda tener presente que es alguien que habla o habló en determinada fecha y en determinado lugar.

^a JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Del Imperio Romano*, Diccionario y Circunstancia. O. C. vol. VI. [Nota del autor].

Frente al hablar, la escritura es una *técnica* con que se intenta de algún modo corregir la condición efímera del lenguaje. En vez de aceptar que se agote, irremisiblemente, en cada instante, la escritura aspira a que pueda ser recreado en otras horas y en otros panoramas. En vez de dirigirse a un determinado interlocutor, el que escribe erige en destinatarios a muchos hombres. A esta realidad integrada por esos hombres que ni son todos conocidos por el escritor ni le han solicitado colectivamente que los tome por destinatarios de un particular decir es *el público*.

El público no es una añadidura prescindible de lo escrito. Dimensión suya obligatoria, sin ella lo escrito perdería su sentido.

Las consecuencias son muchas y nada desdeñables. Concretamente, el que escribe no sabe bien para quien escribe. Tiene que imaginar a quienes su escrito va dirigido. De tal modo, lo escrito reconoce siempre una posibilidad, un ingrediente inconcluso que se actualiza en el lector. Según su destreza y capacidad de anticipar imaginativamente a los lectores, así será su escrito, así el destino que a éste habrá de tocarle. Esta anticipación se peralta en la literatura. La imaginación del escritor es ante todo imaginar su público.

Si bien el que escribe imagina al lector, nunca se circunscribe a una / persona determinada y única. Porque precisamente la escritura encierra una intención plural. El público no es una multiplicidad de personas individualmente conocidas, sino un conjunto de fisonomía y caracteres propios. Escribir es siempre menos íntimo y personal que hablar. Es tarea condicionada mucho más enérgica y directamente por lo social, por la *gente*.

El escritor, el que ejerce la literatura, crea un público. Recorta en la gente un sector elegido según las notas que considera indispensables para la comprensión de la obra. Recíprocamente, todo escritor está condicionado por el Escritor, vale decir, por la pública imagen que de su oficio tiene

la gente. Esta influye sobre el escritor enfrentándole sin escapatoria con una determinada interpretación de pública vigencia.

Cuando hacia 1840 se hablaba del escritor, se suscitaba una figura de rasgos bastantes fijos. Era un individuo socialmente extravagante, disconforme; alguien que voluntaria y casi agresivamente salía fuera de lo común. Por eso, en aquellos años, el escritor era un hombre interesante, despertaba un movimiento de atención hacia su persona. Como el escritor lo sabía, obedeció a su imagen social y la fortificó con indumentaria y gestos: amplia cabellera despeinada, barba mal afeitada, ojos insomnes. Desplantes para asustar al burgués halagado a fin de cuentas de la atención que el escritor le devolvía. Hoy, en cambio, el escritor carece, en el más radical sentido, de figura social. No tiene una imagen genérica en qué respaldarse. El resultado es patente. Jamás ha estado el escritor más desorientado en lo que respecta al público.

Esta ausencia de imagen vigente es capital signo de crisis. Cuando se habla —y vaya si se habla— de crisis en la literatura no se omite esto. El escritor se ha quedado sin saber para quién escribe.

Entrevemos en la literatura un móvil de duración y de difusión. Se escribe para muchos y para mucho tiempo. La medida de para cuántos y quiénes se escribe y con qué horizonte temporal el escritor cuenta, filia en cada época una de las dimensiones esenciales de la literatura. Tal móvil equivale a reconocer de antemano que lo que se escribe interesa a los demás.

Considerar algo interesante para los demás supone atribuirle importancia. La vida humana se desenvuelve en la impostergable elección; vivir es preferir esto a lo otro. Cada cual se revela por el fondo afectivo de sus preferencias. Somos lo que preferimos.

Cada momento histórico tiene un área genérica de preferencias en que inscribe el individuo su propia actitud. No tanto que se acaten las / preferencias contemporáneas con invariable docilidad. Más bien es que las particulares elecciones habrán de tener obligatoria cuenta de las estimativas vigentes. Aquello que se prefiere, objeto de la elección, es, repitamos, *lo importante*.

Lo que se escribe destaca en primer plano objetos a que se atribuye importancia. Si se comparan diversas épocas literarias se advierte que este criterio ha variado con notable y rica amplitud. Creo que la primera tarea para juzgar desde adecuada perspectiva una obra literaria estriba en deslindar con pulcritud qué era lo importante para la época y, consecutivamente, lo importante para la literatura.

Literatura, en su faz más general, es lo que merece ser dicho. Lo que se dice, decidido por el escritor en trabado dinamismo con las preferencias históricas, es el *tema*. Una inquisición filosófica de este vocablo tan zarandeado aportaría aclaraciones sorprendentes.

El especialista en estudiar temas se limita por lo común a comparar la superficie escrita de muchos textos y a consignar cambios y coincidencias. Descuida lo capital. Un tema fue en sus orígenes algo importante; modulado después con fines diferentes a los originales, acaba por petrificarse. Ciertos temas son mera rutina, letra muerta: se siguen repitiendo porque se frecuentaron antes. Piénsese por ejemplo, en el tema de los dioses para Píndaro y la mitología al uso de los poetas del Renacimiento. ¿Se puede honestamente hablar del mismo tema en un idilio de Teócrito y en una “imitación” de Petrarca o Sannazaro?

Destinada a perdurar, la obra escrita presenta frente al lenguaje oral una acusada diferencia: su menor espontaneidad. Todo escrito –la letra queda– complica una voluntad de cálculo. No sólo el que escribe mide, sopesa lo que expresará con

mayor margen de holgura. También el que lee puede releer. Mientras el lenguaje oral es instantáneo, el lenguaje escrito se configura con vistas a la indefinida repetición.

Ciertos rasgos del lenguaje pasan así a primer plano. Se descubren en él posibilidades combinatorias desdeñadas por el diario hablar y hasta vedadas por éste. Lo escrito asume frente a lo hablado la complejidad del hacer técnico. Hablar es cosa de todos. Escribir es, por lo pronto, una tarea proclive a convertirse en *oficio*. Esta es una de las razones de la supradicha estimación social que el escritor ocasiona. No afirmo, claro está, que el oficio de escritor sea sinónimo invariable de lo que nosotros entendemos por escritor profesional. Esta es precisa y solamente una de las tantas imágenes sociales que ha investido el escritor en algunas épocas. /

Aquellas posibilidades y extensiones del lenguaje que Valéry consideraba como el campo de la literatura empiezan a denotar sus requisitos. Tales aplicaciones aparecen en el horizonte lingüístico merced al proyecto de decir algo importante con una congrua voluntad de duración. Por ejercerse la literatura sobre un área cambiante de temas, la general perspectiva que en cada caso el escritor adopta está sometida a cambio. Desechemos dos simplificaciones erróneas. Tiende la crítica a suponer que el escritor –la literatura– ha mantenido una actitud en lo sustancial invariable. Sólo cambiarían en la historia objetos elegidos. El error está en desconocer que un cambio de elección es necesariamente un cambio esencial en el sujeto, en lo que se entiende por literatura. O, segundo despiste, se cree que el sujeto cambia, pero siempre ha tenido a la vista el mismo paisaje de objetos. Si Lope de Vega no se interesó por honduras psicológicas y prefirió anudar tramas patentes y, en cambio, Ibsen radicó el tema en buceos psíquicos, uno y otro enfocaban la misma realidad y su decisión obedeció nada más que a personales preferencias de Lope y de Ibsen. Grave desliz.

La realidad se va configurando al correr de la historia. No sólo cambia la perspectiva de abordaje a las cosas. El repertorio de cosa es lo mudable. Algunas que nos parecen de obvia presencia en el siglo XX no figuraban ni por asomo en el mundo de otras épocas. Inclúyase en las cosas los sentimientos, las ideas, los estilos de la voluntad. Entre el individuo y su circunstancia hay una relación dinámica: están en correlativo intercambio. La circunstancia oprime y sustenta al individuo, se configura por él y contra él. Cada cual crea la suya proyectando en el contorno histórico la mirada vital de una vocación determinada.

En la forma literaria, por lo pronto, desde la remota antigüedad, se reconoce el deliberado esfuerzo de lucir un porte más digno que la deshilvanada habla corriente. Un garbo “aristocrático” parece inimitable en la expresión literaria arcaica. Homero maneja una lengua que jamás se habló, regida en su estructura por las exigencias métricas y los objetos elegidos. El verso, la consciente sumisión a pautas rítmicas, fue desde muy temprano el vehículo predilecto. La literatura versificada nos parece siempre mucho más literaria que la prosa. Es así, en efecto. El verso con su poderío mnemónico y su faz insólita, es decir, noble, cumple ambos requisitos capitales: hacerse digno de un asunto importante y garantizar su difusión.

Entre la forma y el tema, pues, se establece una adecuación previsible que, como se sabe, suele llamarse de forma y contenido. Por otra / parte, sin impedir el recíproco ajuste, se entabla entre ambos momentos una suerte de rivalidad, una *tensión*. Ocupémonos del segundo aspecto.

La misión de la forma no pareciera ser otra que la de armonizar el decir con lo que se dice. Su constricción al tema le comunica dignidad, es el ropaje digno de quien lo reviste. Este enfoque, manteniéndose dentro de las exigencias de la elegante razón pura descuida un componente real en la

circunstancia de quien escribe. Atribuir una exclusiva, modesta función instrumental a la forma literaria equivale a desconocer un rasgo de máxima operancia. Este: que el lenguaje puede ser –y de hecho es casi siempre– uno de esos objetos importantes. El lenguaje también es un tema. No tan sólo que de resultas de un proceso la forma se emancipe e invierta la jerarquía inicial. Esta inversión, aunque merezca su mención, no es lo decisivo. Lo decisivo es que en el núcleo mismo del hablar hay una irreductible tendencia a conferir valor al hablar mismo.

Al cobrar conciencia de que se pueden establecer órdenes de palabras, el lenguaje adquiere ante el usuario un prestigio ritual. El empeño de deslindar siempre significaciones precisas es un error metódico, un logicismo que nada tiene que hacer con ciertas obras literarias o paraliterarias. Hay un encanto en la palabra misma que induce a maquinar proyectos de elaborar en todo su volumen esta fascinación del verbo.

No, rigurosamente, que se hable o escribe [sic] porque sí. La contestación urde delicadas complejidades. Es que en el mundo en que se vive suele destacarse con impar prestigio el lenguaje. Gran parte de la literatura latina, en especial la oratoria, constituye un ejemplo espléndido. La actitud humana predominante en estas épocas es retórica.

En esta dimensión injustificada del lenguaje se perfila la nota diferencial más vigorosa de la literatura sensu stricto entre los modos de decir. Un gozo verbal indistinguible del culto a la palabra es lo que nos lleva a agrupar en la literatura a obras de épocas y contexturas muy diferentes. El caso extremo de exaltación es de impar elocuencia reveladora. En las épocas de crisis, aquellas que no están en claro sobre cuáles objetos son los verdaderamente importantes, la literatura vive exclusiva y deliberadamente de su *forma*. Períodos de refinamiento, de estilismo, asoman con su astronómica puntualidad en el instante en que la cultura queda tocada de ironía. Privada de radicales diferencias, la forma literaria se erige en desfachatada

autonomía: no reconoce otra pauta que lo dicho y lo mal dicho. La frase evangélica podría cobrar opuesto sentido. Si en el principio era el Verbo, podemos añadir que en final es el verbo.
/

¿No habrá, sin embargo, otra función de la palabra que, sin caer en el hablar por el hablar, explique su prestigio?

El lenguaje *nombra* objetos. Nombrar: dar nombre a las cosas. Bien mirada esta tarea de nombrar es de una audacia tan prodigiosa que ninguna otra puede emparejarsele. Las cosas son múltiples y diversas. No hay dos cosas reales idénticas y estas cosas no presentan un límite fijo al inventario. Son incontables. Pero vivir en la absoluta multiplicidad diversa es imposible. Cuando la realidad asume su verdadera faz inagotable e inasible, la vida se disgrega, el individuo naufraga en el anonadamiento. Es la inmersión abrumadora en el fluir metafísico.

Para vivir, que es saber a qué atenerse, es necesario clavar hitos en la realidad, puntos de referencia en cuya solidez se cree. Los hitos inmediatos con que el hombre cuenta son... las palabras. “Y Yave Dios trajo ante Adán todos cuantos animales del campo y cuantas aves del cielo formó de la tierra, para que viese cómo los llamaría, y fuese el nombre de todos los vivientes el que él les diera”. El comienzo biográfico de Adán coincide con la denominación del mundo circundante. La realidad primaria se organiza en mundo merced a los nombres. El quehacer nominativo es el primer proyecto que Dios infunde al primer hombre.

El lenguaje es la interpretación fundamental en que estamos, el saber más inmediato con que se cuenta. No todos los idiomas están al mismo nivel de acierto. Algunos han captado ciertos aspectos de la realidad con mayor penetración que otros. Cada idioma es en sí mismo una versión que no cancela las demás. Algunas cosas se dicen mejor en inglés que en francés, otras mejor en español que en alemán, otras mejor

en alemán que en ninguno. Cada idioma, en fin, incluye un repertorio de imposibilidades. Hay áreas de la realidad que quedan inefables a los habitantes de un idioma: cuando las enfrenten se verán obligados a arduas proezas mentales, a operar fuera del sistema habitual en que han nacido y subsisten.

En tanto que interpretación, la palabra es razón de las cosas. Permite saber a qué atenerse. Forma primaria de dar razón es dar nombres. Nombrar es ya pensar. Por eso la palabra para los griegos era logos, patentización de la realidad misma. La tentación del verbalismo puede tomar el estilo de la mística del logos. En su acepción más cabal, el racionalismo está ya incluido como posibilidad en el lenguaje. Consiste, cortando las amarras de las palabras con las cosas en desconocer en ellas el carácter interpretativo para investirlas de poderes dilucidatorios abso-/lutos. Moverse dentro del logos y según sus leyes internas equivale para esta posición a dilucidar la realidad en su ser. Ser y pensar, ser y decir, quedan identificados; la interpretación es tomada por la realidad misma.

ADOLFO F. RUIZ DÍAZ
Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza, enero de 1956.

RESEÑAS

MANSILLA DE GARCÍA, EDUARDA. 2015. *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*. Edic., introd. y notas Marina L. Guidotti. (Ediciones Académicas de Literatura Argentina Siglos XIX y XX). Buenos Aires: Corregidor. 752 pp.

La figura excéntrica de Lucio V. Mansilla y la mirada falogocéntrica de la crítica literaria en Argentina hizo que de los dos hermanos -excelentes escritores ambos-, Eduarda quedara oculta.

En las últimas décadas, las mujeres escritoras comenzaron, cada vez más, a ser objeto de los estudios especializados. Una de las principales responsables de este desocultamiento es María Rosa Lojo quien, tanto desde su escritura ficcional como crítica, ha convocado a las producciones femeninas. Su tarea como investigadora de CONICET la llevó a constituir un equipo de expertas en siglo XIX que viene trabajando sostenidamente en la búsqueda, recopilación, análisis y edición de obras inéditas o cuya edición es casi inhallable en estos momentos. Así, junto a Hebe Molina, Natalia Crespo, Jimena Néspolo, María Laura Pérez Gras, Victoria Cohen Imach y Marina Guidotti, entre otras, se han hundido particularmente en la obra de Eduarda Mansilla de García. Desde la colección Ediciones Académicas de Literatura Argentina Siglo XIX y XX (EALA) de la Editorial Corregidor (bajo la dirección de M. R. Lojo

y co-dirección de Jorge Bracamonte) llevan publicadas tres ediciones críticas de obras de Eduarda: *Creaciones (1883)*, *Cuentos (1880)* y *Escritos periodísticos completos (1860-1892)*.

La última de las mencionadas estuvo a cargo de Marina L. Guidotti y salió a la luz en 2015. Tiene la particularidad de reunir por primera vez los artículos que Mansilla publicó en *El Americano*, *La Ondina del Plata*, *El Nacional*, *La Gaceta Musical*, *Revista Literaria*, *La Tribuna*, *La Biblioteca Popular de Buenos Aires*, *La Revista de Buenos Aires*, *La Ilustración Argentina*, *La Nación*, *El Semanario Ilustrado*, *La Libertad*. Esto solo ya es una contribución invaluable para el conocimiento y difusión de la producción de una escritora poco conocida. Sin embargo, el trabajo de Guidotti excede este aporte. El entramado que la especialista va tejiendo de artículos de Eduarda Mansilla, de sus contemporáneos sobre ella y su obra, junto a las consideraciones que los mismos periódicos realizan cuando presentan a su colaboradora, evidencia la valía de esta escritura y el lugar que su autora ocupa en el escenario cultural de la Buenos Aires finisecular.

Al leer el corpus que esta edición ofrece se nos presenta, por una parte, la figura de una mujer que construye una voz autorizada, dotada de saberes experienciales, intelectuales, técnicos, y que consigue reconocimiento, ubicándose como un par de los hombres desde su tarea periodística. De hecho, este es un punto particular sobre el que el estudio preliminar se detiene: el modo en que la autora compuso, a través de sus artículos, una “biografía pública”. Guidotti subraya que “Eduarda Mansilla transgrede las expectativas que se tenían sobre una mujer de la elite, que solo parecía destinada a acompañar a su esposo en sus funciones diplomáticas para convertirse en referente fundamental para cultura de su época” [177]. Justamente tal concepto nos lleva a otro punto importante a rescatar: esta producción reconfigura la visión del

ámbito intelectual de las últimas décadas del siglo XIX, enfatizando el rol que la mujer principiaba a desarrollar.

Dentro de lo que venimos señalando, emerge con fuerza el profundo conocimiento que Eduarda tenía de la música, acompañado por un saber técnico que la ubica como crítica especializada, dotando a sus contribuciones periodísticas de un nivel más que interesante y profesional. Se desnuda aquí una cara totalmente desconocida de la autora: la de cronista musical. Degustar sus artículos sobre espectáculos musicales nos muestra a una especialista que puede comunicar de manera comprensible a sus lectores, y que funciona con solvencia como mediadora. La música, entonces, atraviesa esta obra periodística de igual modo que lo hace en la propia vida de Mansilla, ya que fue también compositora e intérprete.

La otra cuestión a destacar es su trabajo como crítica literaria en el que despliega su conocimiento de la *gauchesca*, del arte dramático y de las corrientes literarias en boga, interviniendo en debates de actualidad. Podemos ver aquí la intervención de nuestra autora en un campo específico que está construyéndose y cuyos aportes necesitan ser sopesados en forma particular.

El abanico de temas sobre el que los distintos artículos se detiene es amplio y variado: educación de la mujer, identidad nacional, modas, política, cuestiones sociales (además de los ya mencionados, música y literatura). Esta es una característica definitoria para Marina Guidotti, quien señala como particularidades de la obra periodística de Mansilla su versatilidad, su cosmopolitismo, y su mirada personal y subjetiva desplegada en cada línea.

Para los especialistas en literatura argentina, se presenta ineludible e imprescindible acercarse a este volumen de textos periodísticos de Eduarda Mansilla que EALA ofrece. No solo porque de otro modo difícilmente tendrían acceso a estos

textos (a no ser dedicándole varios años de trabajo de archivo, como Marina Guidotti ha hecho) sino porque abre las posibilidades de remapear el panorama literario de finales del siglo XIX.

ANDREA BOCCO
U. Nacional de Córdoba

DI BENEDETTO, ANTONIO. 2016. Escritos periodísticos. Investigación, selec., pról. y notas Liliana Reales. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 594 pp.

Siempre son bienvenidos por el lector común y el especialista las ediciones que agrupan los escritos, cualquiera sea su naturaleza, de un autor porque suponen un trabajo crítico sobre una cantidad de creaciones que hasta ese momento estaban dispersas o eran de acceso complejo. El volumen que comentamos viene a cerrar la publicación de la obra completa del escritor y periodista mendocino Antonio Di Benedetto (Mendoza, 1922-Buenos Aires, 1986), que comenzó con la aparición de las novelas, seguida del volumen que contiene sus cuentos. No es necesario insistir en la fundamental importancia que la labor periodística y, sobre todo, la colaboración en prensa con una columna constante tienen en la vida y el quehacer de cualquier escritor: artículos nacidos de las reflexiones y observaciones de y sobre la vida cotidiana, que constituyen un territorio donde el escritor ensaya cotidianamente su estilo, da a conocer sus puntos de vista, sus ideas o deja “anotadas” sus impresiones de viajes cuando se transforma en enviado especial o corresponsal para cubrir algún acontecimiento fuera de su lugar habitual. La lectura no

ya diaria y eventual, sino de conjunto –como en este caso– los convierten en un invaluable material para conocer a fondo la psicología del autor y para adentrarse, con armas muy idóneas, en el estudio de la obra de ficción. Estas razones duplican la importancia del volumen porque suman al valor intrínseco de cada uno de los artículos por separado, con sus innovaciones temáticas, estilísticas y comunicativas, la significación que se desprende de la lectura de la totalidad en un mismo volumen.

Tres son los aspectos que me interesa comentar: el primero tiene que ver con la actualización de un escritor de suma trascendencia en la literatura de habla hispana que por diversos motivos ha permanecido casi en sombras; el segundo se refiere a la edición misma; y el último está vinculado a los contenidos de estas crónicas que así presentadas componen un cuaderno de bitácora de la obra ficcional del mendocino y genéricamente un interesantísimo dietario, como lo define Anna Caballé en sus *Narcisos de tinta*.

Con respecto al primero, es necesario recordar que tanto el nombre de Antonio Di Benedetto como su obra han resurgido en los últimos tiempos y han convocado y convocan a lectores, estudiosos y editores que han vuelto la mirada sobre esta figura injustamente postergada. Hoy su nombre y sus libros están en los escaparates de las librerías, en los programas de las instituciones educativas y en el interés de los críticos literarios.

El segundo aspecto tiene que ver con la edición misma que da cuenta de un arduo, constante y prolijo trabajo de exploración, primero; lectura y edición, después. Liliana Reales se avocó a esta apasionante tarea durante varios años: desde agosto de 2013, cuando empezó el rastreo, hasta la parición del libro en 2016. Dejó su ciudad de trabajo y residencia en Brasil y viajó a la Argentina –Buenos Aires y Mendoza– tras las huellas dibenedetianas a buscar en hemerotecas y archivos las crónicas fechadas entre 10 de diciembre de 1943 y 12 de enero de 1986,

aparecidas en la revista mensual *Millcayac*, en los diarios *Los Andes*, *La Libertad*, *La Prensa*, *La Nación* y *Clarín*. Revisó más de cuarenta años de prensa buscando artículos y descubriendo las marcas personales de la escritura del autor.

Desde el punto de vista organizativo, el libro está precedido por un “Prólogo”, en el que Reales revisa la trayectoria periodística del escritor unida a las circunstancias claves de su vida y cuenta detalles de su trabajo, además de dar una aguda semblanza de Di Benedetto periodista. Sigue el apartado “Criterios de la edición”, páginas que anteceden los artículos, donde anuncia que el volumen contiene una selección de los artículos encontrados y que sigue un orden cronológico. A este prólogo le siguen los artículos. El libro se cierra con los “Anexos”, las “Entrevistas” y el “Agradecimiento”. En el primero, “Anexos”, se incluye la “Autobiografía” del autor, pocas líneas en las que el periodista y escritor se vuelve sobre sí mismo y da a conocer sus apetencias y fantasmas. El segundo anexo es una conferencia que Antonio Di Benedetto pronunció en la Facultad de Filosofía y Letras, en la “Semana de la literatura y el cine”, el 19 de octubre de 1970, publicada en los *Anales de la Universidad*, con el título “Nuestra experiencia frente al cine y la literatura”.

Las diez “Entrevistas” que se encuentran a continuación fueron publicadas en el país y en el extranjero. Destacados periodistas como Rodolfo Bracelli, Jorge Lafforgue, Jorge Halperín, Ricardo Zelarayán, Celia Zaragoza, entre otros, son los responsables de estos diálogos inteligentes en los que los autores interrogan al mendocino sobre diversas circunstancias de su vida, su trayectoria literaria y periodística, la génesis de sus obras, su inclinación al cine y a la música, entre tantos otros temas que se van desgranando en la amable conversación que mantienen los interlocutores.

Con “Agradecimientos”, Reales cierra el libro dando cuenta del origen de este proyecto, las instituciones que estuvieron implicadas y las personas que colaboraron con ella para el logro de su objetivo.

Huelga detenerse en la esmerada edición, que –como ya he descrito– cuida todos los detalles. Quiero agregar que cuando los artículos en su versión original iban acompañados de fotografías, Reales describe esas fotografías en nota a pie de página.

Por último, quiero detenerme un momento en el contenido del libro, considerado como una unidad, que revela otro costado del escritor. Se transparenta en casi todos los artículos un verdadero placer por la escritura que los hace trascender la simple crónica: ese placer está encapsulado en el cuidado uso del lenguaje, en la búsqueda de la poesía en las imágenes, en el sustento estructural cuando se trata de un relato. Sea en entrevistas, narraciones de acontecimientos o descripciones de lugares Di Benedetto se implica mucho más de lo habitual y nos entrega una experiencia vívida que no cuesta compartir. Hablé antes de “dietario” y es que así receptados, estos artículos o crónicas se convierten en una especie de “diario íntimo” público o en un “libro de viajes”, según sean las circunstancias de su composición.

Sabemos que la crónica no tiene pretensiones duraderas, está pensada y realizada al compás de lo efímero, pero cuando, como en este caso, se deben a un escritor de reconocida fama, además de constituirse en un material valiosísimo a la hora del estudio y la investigación, adquieren dimensión literaria y, lo que es más importante, son un verdadero deleite para su lector.

GLADYS GRANATA
U. Nacional de Cuyo

ALVARADO CORNEJO, MARINA. 2015. *Revistas culturales chilenas del siglo XIX (1842-1894): Historia de un proceso discontinuo*. Pról. Claudia Román. (A Mano Alzada). Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez. 222 pp.

Desde el título y las primeras páginas, Marina Alvarado Cornejo informa claramente al lector acerca del objeto de estudio y de su tesis: “consideramos a las revistas *bienes materiales y simbólicos específicos*, constructores de prácticas discursivas que otorgan espesor a su producción, distanciándolas de otros textos-discursos de circulación habitual” [21]. En consecuencia, el trabajo deriva hacia dos objetos: uno explícito –sesenta y ocho revistas, enumeradas en el Anexo– y otro configurado por contraste –los *otros-no revistas*; sobre todo, los diarios–, mientras que paralelamente se presentan a los nuevos actores sociales. Se enriquece de este modo un campo que se ha empezado a revitalizar en los últimos años gracias a los estudios histórico-sociológicos de la cultura referidos a la circulación de textos y a la lectura. Alvarado misma se basa en la teoría de los polisistemas (Even Zohar), el campo intelectual (Bourdieu), la institución (Dubois) y las operaciones paratextuales (Genette). La investigadora chilena suma otro mérito: se dedica a un período del que parece haberse dicho todo –el siglo XIX–, demostrando que todavía queda mucho por desentrañarse de los documentos guardados en las bibliotecas.

La comprobación de la hipótesis se logra mediante la lectura detallada del corpus, en particular, de los paratextos (prospectos y editoriales), en los cuales se manifiesta la performatividad de las revistas.

La autora, entretejiendo títulos de publicaciones y nombres de intelectuales, propone una periodización no basada en límites

cronológicos estrictos, sino en los cambios de enfoque acerca de la función social y de la distinción textual de estas publicaciones.

Primer período: “la revista como órgano ideológico” (desde 1821). Los publicistas, marcados por la experiencia del exilio, emplean las revistas para hacer reflexionar y, por lo tanto, se constituyen en formadores de opinión pública. En particular, Alvarado destaca a Camilo Henríquez y los emigrados argentinos de la Generación de 1837.

Segundo período: “la revista como trinchera de resistencia” (desde 1842), con José Victorino Lastarria y Francisco Bilbao a la cabeza. Esta etapa se caracteriza por la nacionalización de la cultura, la ampliación del público lector, la especialización temática y la modernización de la prensa en tanto empresa comercial, por lo que estas publicaciones se diferencian netamente del diarismo. Son revistas liberales y americanistas, que tratan aun asuntos relativos a la Guerra de la Reforma de México.

Tercer momento: “la revista como agente institucionalizador de nuevas propuestas para la especialización disciplinar” (a partir de 1870). Este “nuevo” periodismo se erige “como nueva mirada o reflexión alternativa sobre la transformación del entorno” [112], menos política, y se convierte en protagonista de la rearticulación social. En esta etapa se diferencian escritores de editores. Todo ello respaldado por la Ley de Imprenta (1872), que consagra la libertad periodística.

Cuarto momento: “la revista como agente institucionalizador, redes y espesor discursivo”. En este capítulo, Alvarado se concentra en demostrar que, a partir de 1890, las “revistas literarias tienen conciencia de sí mismas en tanto textos-discursos que responden a intereses estéticos, políticos e ideológicos de sus productores/as, que apuntan a dinamizar y productivizar la esfera literaria chilena, y profesionalizar la

tarea del literato” [122]. El protagonismo sociocultural pasa, en consecuencia, de los escritores a las propias revistas, las que configuran redes textuales definitorias del período, en lo que la autora denomina la “dialéctica del flujo” [182]. A pesar de estas relaciones, se advierten diferencias políticas producidas por las disputas entre conservadores y liberales. En cuanto al sistema literario, Alvarado analiza los debates en torno al Naturalismo, el Decadentismo y el Modernismo, y además destaca la visibilidad que alcanzan las mujeres como lectoras y como escritoras, siguiendo el modelo de Rosario Orrego.

En síntesis, este libro recorre el sinuoso camino de configuración de las revistas en su especificidad comunicativa, entre los avatares políticos y el compromiso de los intelectuales a favor de la libertad expresiva, acompañando el afianzamiento de la nación chilena.

HEBE BEATRIZ MOLINA
U. Nacional de Cuyo-Conicet

NORMAS DE PUBLICACIÓN

La *Revista de Literaturas Modernas* recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas al proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador. Primeramente, el Comité Editorial verifica que los trabajos presentados se adecuen a los lineamientos editoriales y a las normas de publicación de esta revista; luego, envía los manuscritos, sin firma, a dos evaluadores, quienes disponen de un mes para emitir su dictamen (recomendado, recomendado con modificaciones, no recomendado). En el caso de que se indiquen correcciones, el autor tendrá un plazo máximo de un mes para realizarlas. En el caso de que no se acepte el manuscrito para su publicación, no se mantendrá correspondencia posterior con el o los autor/es.

La comunicación entre autores y editores se realiza únicamente a través del correo electrónico:

<revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Más información en <revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar>.

A. Pautas generales de presentación

-Digitalización en Word.

-*Tipografía*: Título: Arial 12. Título en inglés: Arial 11. Encabezado y cuerpo del texto: Arial 10. Resumen, palabras claves, *abstract*, *keywords*, bibliografía: Arial 9. Notas al pie de página: Arial 8.

-*Interlineado*: simple, sin espaciado entre párrafos. Solo agregar un espacio antes de los subtítulos.

-*Párrafos*: sin sangría.

-*Extensión de artículos*: hasta 55.000 (cincuenta y cinco mil) caracteres con espacios, incluidas notas y bibliografía. *Reseñas de libros*: entre cinco mil (5.000) y diez mil (10.000) caracteres.

B. Estructura de artículos

a) *Título y subtítulo*: en negrita y mayúsculas, centrados.

b) *Título y subtítulo en inglés*: bastardilla, mayúsculas y minúsculas, centrados.

c) *Encabezado* (en tres renglones seguidos, alineación derecha, a tres espacios simples del título): Nombre/s y APELLIDO/S del autor (en negrita); Institución (sin negrita; se aceptan abreviaturas fácilmente reconocibles; por ej.: U. por Universidad); correo electrónico (sin negrita).

d) *Resumen*: en el idioma del artículo (español, italiano, portugués o francés), no más de 200 palabras, en un solo párrafo.

e) *Palabras claves*: cuatro o cinco; separadas por comas.

f) *Abstract*: traducción del resumen al inglés.

g) *Keywords*: traducción de las palabras claves al inglés.

h) *Cuerpo del trabajo*: deberá incluir introducción y conclusiones; el desarrollo podrá subdividirse mediante *títulos internos* (en negrita, alineación izquierda, sin punto final).

-El texto no deberá incluir subrayados o ni frases destacadas con solo mayúsculas. Si es imprescindible resaltar algún término, se empleará la bastardilla (cursiva o itálica).

-Las citas deben transcribirse en el idioma original de la fuente. Si se considera indispensable, puede incluirse su traducción en una nota (entre comillas simples), en la que no debe faltar el nombre del traductor o la aclaración "La traducción me pertenece" o "La traducción es nuestra".

-En cuanto a otros usos de mayúsculas, bastardillas y comillas, y la ortografía y la puntuación se seguirán las normas de la Real Academia Española.

i) *Bibliografía*: solo fuentes primarias y secundarias citadas o de consulta indispensable para el tema analizado. Usar sangría francesa de tres espacios.

j) *Notas*: al pie de página; solo para acotaciones forzosas.

Aparato crítico

La *ReLiMo* sigue pautas internacionales, pero ajustadas al uso argentino y a la extensión de un artículo académico-científico, reunidas bajo la denominación **estilo intratextual adaptado** (EIA), cuyas normas pueden consultarse en <revistadeliteraturasm modernas.blogspot.com.ar>.

-**Citas breves** (de hasta cuatro renglones inclusive): en el cuerpo del texto, entre comillas dobles curvas, letra normal.

-**Citas largas** (más de cuatro renglones): separadas del cuerpo por un renglón en blanco antes y después de la cita; con sangría, sin comillas y en letra normal.

-**Remisiones a la bibliografía**: A continuación de la cita directa o de la alusión indirecta, entre corchetes: apellido del autor citado, dos puntos y el número de página donde figura la cita (ej.: [Hernández: 22]); a menos que el nombre ya haya sido mencionado: González afirma... [76]. Para remisiones a un trabajo completo, indicar el o los apellidos únicamente; ej.: [González; Pérez y López]. Solo en el caso de que se citen más de un título por autor se agrega el año [Rodríguez 2009: 123-8] y eventualmente una letra diferenciadora (a, b, c...) cuando se mencionan dos o más publicaciones de un mismo autor con el mismo año: [Sánchez 2001 a: 23-45; Sánchez 2001 b: 56-78].

-Para **omisiones o agregados** en las citas usar corchetes: [...], [sic], [el autor]. El punto cierra la cita, incluso después de la referencia parentética y de la llamada a nota, si la hubiere.

-**Bibliografía**: se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. **Más de un título por autor**: se ubican en orden cronológico, sin repetir el nombre. Ej.:

ZELARAYÁN, RICARDO. 2009 a. *Ahora o nunca: Poesía reunida*. Buenos Aires: Argonauta.

---. 2009 b. *Traveseando*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

Referencias bibliográficas

➤ **Libros impresos o digitalizados**

APELLIDO, NOMBRE. Año. *Título: Subtítulo*. Trad. Nombre Apellido. Ed., introd. [o pról.] y notas Nombre Apellido. Núm. de edición [si no es la primera]. Colección, núm. o Separata de... [si fuese relevante; entre paréntesis]. Lugar de edición: Editorial.

Diccionario de la lengua española. 1992. 21° ed. Madrid: Real Academia Española. Versión digitalizada en <www.rae.es>.

HERNÁNDEZ, JOSÉ. 2001. *Martín Fierro*. Ed. crítica Élica Lois y Ángel Núñez, coords. (Colección Archivos, 51). Madrid-etc.: ALLCA XX-F.C.E.

RUIZ BARRIONUEVO, CARMEN, et al., eds. 2003. *La literatura iberoamericana en el 2000: Balances, perspectivas y prospectivas*. CD ROM. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

➤ **Artículo de libro colectivo o de actas, impresas o en CD ROM**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del capítulo". Apellido, Nombre, ed. *Título del libro*. Lugar de edición: editorial. Tomo en número romano, páginas primera-última [sin repetir decenas o centenas].

MARECHAL, MARÍA DE LOS ÁNGELES. 2000. "Bio-cronología: Leopoldo Marechal". *Cincuentenario de Adán Buenos Aires: Primeras Jornadas Nacionales Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal. 202-9.

NAVARRETE, JOSÉ FRANCISCO. 2007. "Mendoza (1939-1960)". Pellettieri, Osvaldo, dir. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires, Galerna. II, 237-56.

➤ **Artículo de página web**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". En línea: <www...>.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

QUIROGA SALCEDO, CÉSAR E. 2009. "Tradición oral, literatura e historia: Ida y vuelta". *Domingo Faustino Sarmiento*. (Biblioteca Americana, Biblioteca de autor). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sarmiento/...>

➤ **Artículo de revista impresa**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la revista: Subtítulo o tema monográfico*, época, tomo o vol, núm., lugar de la institución editora responsable, meses [abreviado a tres primeras letras] o estación: páginas primera-última.

COWEN, M. PABLO. 2000-2001. "Notas para una historia de la infancia en Buenos Aires: Fines del siglo XVIII-primeras décadas del siglo XIX". *Trabajos y Comunicaciones*, 2º época, 26-27, La Plata: 289-94.

RUNNING, THORPE. 2001. "La lengua y algunos poetas argentinos". *Palabra y Persona*, V, 8, Buenos Aires, may.: 25-38.

➤ **Artículo de diario impreso**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". (Puede agregarse tipo de texto). *Nombre del periódico*, Lugar, fecha (día y mes abreviado): suplemento entre comillas, páginas primera-última.

SORIANO, OSVALDO. 1991. "Alguien se robó las señales éticas". Entrevista. *Los Andes*, Mendoza, 29 dic.: 8-9.

➤ **Artículo de publicaciones periódicas digitales**

APELLIDO, NOMBRE. Año. "Título del artículo". *Título de la publicación digital*, época, tomo o vol, núm., meses o estación: páginas primera-última. En línea: <www...>.

WASSERMAN, FABIO. 2009. "La libertad de prensa y sus límites: Prensa y poder político en el Estado de Buenos Aires durante la década de 1850". *Almanak Braziliense*, 10, nov.: 130-46. En línea: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/...>>.

➤ **Otros tipos de documentos:** consultar con los editores.

C. Estructura de reseñas

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado. Incluir colección o serie (según se indica más arriba) y total de páginas o de tomos.
- Reseña, sin citas separadas del cuerpo central.
- Datos del autor de la reseña: nombre completo (en versalitas), filiación institucional (alineación derecha).

Consultas: a <revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar>.

Cesión de derechos

El siguiente documento debe ser completado por todos los autores de manuscritos o artículos. Si es insuficiente el espacio para las firmas de todos ellos, pueden agregarse copias de esta página.

Título del manuscrito:

Declaración: mediante el presente documento declaro que otorgo(amos) licencia exclusiva y sin límite de temporalidad para el manuscrito dentro de la revista titulada *Revista de Literaturas Modernas*, que edita la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, a través del Instituto de Literaturas Modernas. Siendo de mi conocimiento que la distribución de la citada revista no es con finalidad lucrativa, sino académica, otorgo la autorización correspondiente para que la difusión pueda efectuarse a través de formato impreso y medios electrónicos, tanto en red local como por vía internet.

Atentamente

Nombre y apellido de cada autor

Copyrights

Each author whose appears in this literary journal must complete the following form. If more space is necessary, photocopies of this page can be attached to this form.

Title of Article:

Statement: By signing this document, I give the publishers of *Revista de Literaturas Modernas* and its editors at the Instituto de Literaturas Modernas at the Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, exclusive permission, with no time limit, to published my article, the title of which is written above. I am aware that this journal will be used for academic purposes only. Therefore, I agree that my work may be published as a part of this journal both in hard copy and electronic forms, both on local websites, an on the Internet.
Sincerely yours,

NAME(S) AND SIGNATURE(S) OF AUTHOR(S)

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

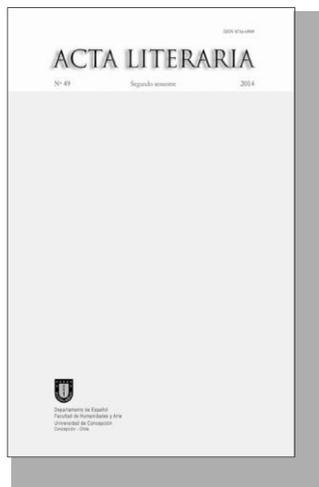
Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío



LITERATURA

teoría, historia, crítica

vol. 18, n.º 2, julio-diciembre de 2016
ISSN: 0123-5931 (IMPRESO) • 2256-5450 (EN LÍNEA)

LOS HITOS DE LA LITERATURA MEXICANA

PRESENTACIÓN

Los hitos de la literatura mexicana
FABIO JURADO VALENCIA

ARTÍCULOS

La poesía pictórica de santos de autoras novohispanicas
ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ

Liberalismo, iluminismo y romanticismo: el problema de la libertad en dos novelas de la República Restaurada
VERÓNICA HERNÁNDEZ LANDA VALENCIA

La Rumba de Ángel de Campo: la Ciudad de México del siglo XIX como imaginario sonoro
CARLOS PINEDA

Los de abajo: Revolución mexicana, desajuste y modernidad esquiva
BERNARDO SUBERCASEAUX

El amante inaudito: duelo, melancolía y amor intransitivo en el personaje Pedro Páramo
ALFREDO ROSAS MARTÍNEZ

El México abismal de Roberto Bolaño
FELIPE ADRIÁN RÍOS BAEZ

El *Crack*: veinte años de una propuesta literaria
RAMÓN ALVARADO RUÍZ

NOTAS

Las imágenes contrastadas de la Conquista y de la Colonia en el *Tratado del descubrimiento de las Indias* (1609), de Juan Suárez de Peralta
MARIO ALBERTO DOMÍNGUEZ TORRES

ENTREVISTA

Cantos de seducción. Interrogaciones a Francisco Hernández sobre su escritura
MARIO ERASO BELALCÁZAR

RESEÑAS

Centro Editorial
Facultad de Ciencias Humanas
Sede Bogotá



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

DOSSIER: REVISTAS LITERARIAS, REVISTAS CULTURALES, REVISTAS
ACADÉMICAS (SEGUNDA PARTE)

- ALVARADO CORNEJO, MARINA. La ciencia en la prensa: El caso del proyecto modernizador del periódico *El Correo de la Exposición*.
- BASUALDO, GONZALO. *Psicoanálisis y literatura en Los libros: Lacan y el marco regulatorio de la incertidumbre textual*.
- BURLLOT, MARÍA LORENA. Francia en *Nosotros* a través de la revista cultural (1907-1917): Entonando la voz.
- CILENTO, LAURA. El humor y el derecho de otras bestias: La revista *4 Patas* (1960).
- DÁVILA DÁVILA, JESÚS MIGUEL. Las reseñas en *Martín Fierro*: Estudio e índice.
- GRECO, MARTÍN. Los suplementos culturales como objeto de estudio: El caso de *La Nación* (1929-1931).
- MALLOL, ANAHÍ DIANA. Poesía y traducción en *Diario de Poesía y Xul*.
- POBLETE ARAYA, KIRA. Las revistas literarias del Surrealismo argentino.
- STEDILE LUNA, VERÓNICA. Revistas de la Vanguardia surrealista/inventorista y transformaciones de la crítica en los años 50.

DOCUMENTO: HOMENAJE AL PRIMER NÚMERO DE LA REVISTA DE
LITERATURAS MODERNAS

RUIZ DÍAZ, ADOLFO F. En torno al hecho literario (Fragmento para una introducción a la literatura)

RESEÑAS

