

Estudios / Investigaciones

TIEMPOS DE PAPEL

Publicaciones periódicas argentinas
(siglos XIX-XX)

Verónica Delgado
Geraldine Rogers
(editoras)

TIEMPOS DE PAPEL
Publicaciones periódicas argentinas
(siglos XIX-XX)

Verónica Delgado
Geraldine Rogers
(editoras)

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: D.G.P. Daniela Nuesch

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2016 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1437-8

Colección Estudios/Investigaciones 60

Cita sugerida: Delgado, V. y Rogers, G. (Eds.). (2016). Tiempos de papel : Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX). La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Estudios/Investigaciones ; 60). Recuperado de <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/78>



Licencia Creative Commons 3.0 a menos que se indique lo contrario

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Prof. Laura Lenci

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Instituto de Investigaciones en Humanidades
y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET)

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Índice

<u>Introducción</u>	<u>08</u>
<u>Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires.</u> <u>Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870)</u> <u>Sergio Pastormerlo.....</u>	<u>13</u>
<u>Propósitos representativos nacionales, “bellas artes”</u> <u>y reproducción de imágenes en La Ilustración Argentina (1881-1887)</u> <u>Sandra M. Szir.....</u>	<u>38</u>
<u>Variedades y escritura periódica. Notas para una historia</u> <u>del folletín en el Río de la Plata</u> <u>Hernán Pas</u>	<u>54</u>
<u>Entre la Revista de Filosofía y La novela semanal:</u> <u>el Tratado del amor de José Ingenieros</u> <u>Cristina Beatriz Fernández</u>	<u>67</u>
<u>Imagen impresa en La Vanguardia en la década de 1920</u> <u>Javier Guiamet</u>	<u>81</u>
<u>Mercado editorial e infancia: los comienzos hasta Colibrí</u> <u>(1921-1932)</u> <u>Gloria Chicote</u>	<u>102</u>

<u>La Revista Multicolor de los Sábados como contexto formativo de un tipo de literatura policial de enigma</u> <u>María de los Ángeles Mascioto</u>	<u>127</u>
<u>Entre la crítica de arte y el guiño desenfadado: Juan José de Soiza Reilly en la revista <i>El Hogar</i> durante la década de 1920</u> <u>Talía Bermejo</u>	<u>141</u>
<u>Comienzos en el fin de una década. <i>La Vida Literaria</i> de Samuel Glusberg (1928-1929)</u> <u>Verónica Delgado</u>	<u>161</u>
<u><i>La Brasa</i>: la revista como construcción simbólica de la región</u> <u>Alejandra Mailhe</u>	<u>179</u>
<u>Articulaciones en la frontera: <i>Azul. Revista de Ciencias y Letras</i> (1930-1931)</u> <u>Geraldine Rogers</u>	<u>201</u>
<u><i>Sol y Luna</i>: falangismo y Syllabus en la Década Infame (1938-1943)</u> <u>Marcela Croce</u>	<u>226</u>
<u>Imágenes y palabras entre dos tierras: <i>De Mar a Mar y Correo Literario</i></u> <u>Silvia Dolinko</u>	<u>242</u>
<u>Independencia crítica y compromiso de empresa: <i>Correo Literario</i> (1943-1945) y el mercado editorial</u> <u>Federico Gerhardt</u>	<u>263</u>

<u>La narrativa en <i>Letra y Línea</i>: entre “contemporáneos” y “embaucadores”</u>	
<u><i>Verónica Stedile Luna</i></u>	<u>285</u>
<u>Polémicas estéticas y apuestas literarias en las revistas de Abelardo Castillo</u>	
<u><i>Sylvia Sáitta</i></u>	<u>304</u>
<u>Los años 70 según <i>Punto de Vista</i>: acerca de los usos de Raymond Williams en la posdictadura argentina</u>	
<u><i>Ana García Orsi</i></u>	<u>318</u>
<u><i>Asema!:</i> poesía, periódico y correo postal.</u>	
<u>Un experimento de Darío Canton bajo la última dictadura militar</u>	
<u><i>Julio Schwartzman</i></u>	<u>330</u>
<u>Reseñas críticas</u>	
<u><i>Daniel Badenes, Ayelén Fiebelkorn, Laura Giaccio,</i> <i>Gisele Spelzini e Iván Suasnábar, Sebastián Hernaiz</i></u>	<u>342</u>
<u>Los autores</u>	<u>368</u>

Introducción

Poco antes de terminar el siglo XIX, más exactamente en 1898, se fundó en Buenos Aires el primer semanario moderno de la Argentina, *Caras y Caretas*, que retomó parte de la tradición periodística previa para proyectarse de manera novedosa al siglo por comenzar. En ese mismo año, el semanario *Le Cri de Paris* publicó una litografía de Félix Vallotton titulada *L'age du papier*, pequeño recuadro que concentraba una apretada superposición de hojas periódicas, vendedores ambulantes con pliegos bajo el brazo y lectores absorbidos por diarios y revistas en mesas de café. La imagen, tempranamente vanguardista, permitía captar de una sola ojeada la abigarrada simultaneidad de impresos y el ansia colectiva de actualidad derivados de las transformaciones culturales que habían tenido lugar a lo largo del siglo XIX occidental y que, a las puertas del siguiente, mostraban ya una entidad contundente y asombrosamente dinámica. La imagen visual de Vallotton proponía una versión plástica de la certeza expresada en su título: la de ser parte de un tiempo histórico signado por la cultura impresa sobre papel, cuyo rol protagónico cabía sin duda a las publicaciones periódicas que, con su forma de aparición regular (aunque a veces no lo fuera tanto), contribuían a escandir ese tiempo. Producidas en distintas ciudades del mundo y en diferentes lenguas, adoptaron matrices transnacionales, en un mundo donde la circulación de ideas, lenguajes estéticos, formatos y recursos técnicos traspasaban fronteras al ritmo modernizador del capitalismo global. Pero la prensa periódica era algo más que *el tema* de esta elocuente litografía: era además el *soporte* que hacía posible la producción, circulación y consumo de esa imagen litográfica que, desde la hoja del semanario parisino, ponía en abismo la complejidad de planos superpuestos de la que formaba parte, ofreciendo así una autofiguración del rol central de las publicaciones periódicas en una cultura histórica fechada.

La entrada a la modernidad cultural a fines del siglo XIX y sobre todo en las primeras décadas del siglo siguiente implicó que la escritura y la lectura se dieran en formatos accesibles y perecederos tales como folletos, diarios y revistas. Como hace ya tiempo estableció Ángel Rama, de todas las ampliaciones letradas de la modernización latinoamericana, la más notoria y abarcadora fue la de la prensa que, al iniciarse el siglo XX, resultó la directa beneficiaria de las leyes de educación común. Contrariamente a las previsiones de los educadores, los nuevos lectores no aumentaron significativamente el consumo de libros sino de diarios, revistas y otras formas de publicación periódica.

En Argentina, ya desde el siglo XIX, una parte fundamental de la literatura surgió en el marco de publicaciones periódicas, cuyas condiciones de producción y recepción (ritmos de realización, aspectos gráficos, técnicos y económicos, vinculación con el público lector, profesionalización, entre otras) dejaron huellas significativas en las modalidades de la escritura literaria, la que a su vez fue aportando a las revistas, diarios y suplementos recursos para su transformación, en un juego activo de interrelaciones. La importancia de las publicaciones periódicas para la vida literaria argentina no dejó de crecer, contribuyendo a la formación, la difusión, la cohesión y el poder de la comunidad imaginaria de la República de las Letras. En cuanto a los escritores, además de participar en las pequeñas revistas (*little magazines*) de orientación estética que fueron sus plataformas como artistas, muchos de ellos se desempeñaron activamente en el periodismo, donde tenía lugar la lectura a gran escala y donde accedieron a una visibilidad pública amplia y a grados variables de profesionalización.

Durante las primeras décadas del siglo XX, hubo una expansión creciente de la industria cultural y una ampliación del público lector en el marco de un proceso modernizador y democratizador más general, cuyos efectos se muestran en la centralidad que adquieren las cuestiones del mercado y el público, y la proliferación de publicaciones dirigidas a lectores diversos.

La perspectiva interdisciplinar que el estudio de las publicaciones periódicas requiere permite eludir el aislamiento de la “serie literaria” (que suele asignar a ese sector de la producción simbólica una autonomía hermenéutica que no posee) y considera a la literatura en relación dinámica con otros aspectos de la vida cultural. Como parte de la cultura registrada, los diarios y

las revistas resultan un espacio insoslayable para releer la historia de nuestra cultura y nuestra literatura, y para explorar los aspectos institucionales ligados con las formas de documentación y registro.

El estudio de la literatura argentina en sus interrelaciones con las publicaciones periódicas modifica la perspectiva sobre la historia literaria: los libros pierden su hegemonía como soporte privilegiado de la literatura, y los textos literarios se muestran no sólo como formas estéticas sino también como objetos materiales en cuya producción intervienen, además de los escritores, los directores, jefes de redacción, periodistas, fotógrafos, ilustradores, anunciantes, críticos, traductores y lectores. A su vez, el estudio de la literatura en soporte periodístico durante una etapa de intensa modernización periodística implica tomar en cuenta la relevancia de los aspectos materiales y visuales a través de los cuales los textos literarios se ofrecieron a la lectura. Las publicaciones periódicas (frente a la centralidad de los libros) y las imágenes (frente a la exclusividad de los textos) traen una *apertura* a los estudios literarios. Recuerdan el carácter compuesto y colectivo de la literatura en una combinación de lenguajes y materiales que excede la intención de un autor individual.

Las publicaciones periódicas hicieron posible la existencia de ciertos tipos de escritura, la formación de lectores, la emergencia pública de escritores y de formas de profesionalidad y de sociabilidad específicas. Las publicaciones periódicas no fueron circunstancias secundarias sino *contextos formativos* y constitutivos de buena parte de la literatura argentina, muchos de cuyos actores (escritores y lectores) y prácticas letradas tuvieron espacio en revistas y periódicos antes que en los libros. Esta perspectiva desplaza el foco desde los aspectos exclusivamente individuales (que suelen quedar subrayados por el uso dominante de categorías como “autor”, “proyecto creador”, “obra”) para –sin descartar esos aspectos y categorías– reponer los rasgos supraindividuales de la producción literaria, que dan cuenta de vínculos activos entre distintas prácticas y distintas esferas de la vida social. Estudiar la literatura en las revistas, los diarios y los semanarios (bienes simbólicos elaborados colectivamente) nos obliga a pensar las interacciones, así como la significación que adquirieron los grupos nucleados alrededor de ellos (o que circularon a través de ellos) como productores y como consumidores de literatura, atendiendo tanto a las prácticas específicas como a sus relaciones con procesos sociales de carácter más general. Considerar la materialidad de los objetos

impresos significa descubrir una dimensión rica y compleja. La forma física condiciona la relación histórica entre los lectores y los textos, lo que obliga a considerar, por ejemplo, las posibles relaciones entre los aspectos materiales de las publicaciones periódicas y las formas de interpretación de la literatura. Del mismo modo, leer los textos literarios en las publicaciones periódicas supone varias diferencias con respecto a la lectura de textos en compilaciones o antologías posteriores. En primer lugar, repone el soporte material: el tipo de papel, la distribución de la página, las erratas, las ilustraciones o la tipografía, los avisos publicitarios, conforman una dimensión imprescindible para percibir rasgos de la producción y el consumo literario efectivos (la diagramación de las publicaciones periódicas genera modalidades de lectura muy diferentes a las de los libros: la disposición de materiales yuxtapuestos alienta recorridos no lineales, salteados y fragmentados). En segundo lugar, permite notar los vínculos existentes entre textos de distintos autores sobre cuestiones similares, mostrando aspectos comunes que generalmente dan cuenta de dimensiones supraindividuales y sensibilidades compartidas. Además, muestra relaciones intertextuales que se pierden en las ediciones en libro, como el enlace de un relato con las notas de actualidad del mismo número, las ilustraciones que lo acompañaban o su inclusión en determinada sección. Finalmente, ofrece la oportunidad de recuperar materiales excluidos de las compilaciones y advertir lecturas sesgadas.

A través de dos proyectos grupales de investigación sucesivos en la Universidad Nacional de La Plata, desde 2014 nos hemos propuesto contribuir a la producción y difusión del conocimiento sobre publicaciones periódicas argentinas, configuradoras necesarias de la literatura en tanto espacios de su producción, circulación y consumo. A partir de una perspectiva interdisciplinar, hemos entablado diálogos con investigadores formados y en formación, algunos de ellos procedentes de distintas disciplinas, y de varias instituciones universitarias y centros de investigación. Como resultado de ese intercambio, en 2014 editamos el libro colectivo *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* y, ahora, *Tiempos del papel*. Ambos recogen investigaciones y debates que enriquecen el desarrollo crítico y actualizado en este campo.

Este libro es posible gracias a los especialistas invitados que aceptaron compartir sus avances de investigación y formar parte de un diálogo que creemos muy productivo. Por eso les agradecemos el interés en participar,

conscientes de que aportaron no sólo su valioso y reconocido talento intelectual sino también sus recursos prácticos, su tiempo y su energía. Pero al mismo tiempo todo esto es posible por algo que excede en mucho el esfuerzo individual de cada uno de nosotros. Nos referimos a los recursos que las políticas públicas destinaron en los últimos años para fortalecer las instituciones universitarias y científicas nacionales, cuya actividad ha sido de prioritario interés en la última década. Este libro, al igual que los diálogos que lo hicieron posible, fue realizado gracias a la inversión del Estado nacional en un período (2003-2015) en el que hubo mejoras significativas en infraestructura, salarios, sistemas de becas, bibliotecas y repositorios, y diversos programas de jerarquización de la actividad universitaria y científica, dos ámbitos considerados impulsores del desarrollo nacional.

Como integrantes de esas instituciones, reconocemos explícitamente el valor de esas políticas y nos proponemos contribuir en su sostenimiento. Como integrantes de esas instituciones, manifestamos nuestro compromiso con la defensa de las políticas públicas y la apropiación social del conocimiento, la extensión de los derechos sociales, la elaboración de la memoria colectiva fundada en los reclamos de verdad y justicia y la construcción de lo común.

Queremos agradecer el apoyo a la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, en particular al Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, UNLP-CONICET) y al Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, que aportaron ayuda para la publicación de este libro de acceso abierto; a la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, por el aval institucional a una de las reuniones científicas que realizamos en 2015, y a la Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP), por el aporte de recursos materiales y por difundir nuestra actividad.

Como señalamos en el libro de elaboración conjunta editado en 2014, es evidente que el estudio de las publicaciones periódicas se está volviendo cada día más relevante para la comprensión integral de los procesos culturales. Esperamos que este segundo volumen contribuya a un diálogo que deseamos sostener en el tiempo.

Verónica Delgado
Geraldine Rogers

Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870)

Sergio Pastormerlo

El mercado de los diarios según Ernesto Quesada

Alrededor de 1870 se produjo lo que podríamos llamar la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. En 1867 se fundó *La República*, que bajó el precio a la mitad e inició el sistema de venta por número suelto. También renovó la “confección” de sus páginas, que en la época casi se reducía a mejoras en la tipografía, y se definió como “prensa independiente”. En 1869 y 1870 aparecieron *La Prensa* y *La Nación*, que en pocos años iban a pasar a ocupar posiciones dominantes como los más vendidos y a la vanguardia de las innovaciones tecnológicas. En 1870, sin embargo, el principal diario era todavía *La Tribuna* (1853), que por sus ventas pero también por su prolongada e influyente presencia era identificado como el más popular diario porteño. El otro gran diario era *El Nacional* (1852), reconocido como decano de la prensa por su aún más temprana fundación, inmediatamente posterior a la caída del rosismo y al servicio de Urquiza, que ahora era acusado de ser un diario “ministerial”.

Aunque relativamente menor y efímero, *El Río de la Plata* (1869) fue, al menos en la trayectoria de su redactor José Hernández, otro ejemplo de esta modernización temprana. Como decía Halperin Donghi, *El Río de la Plata* había sido una empresa periodística de mayores dimensiones en la que Hernández, por primera vez, había cumplido “un rol más claramente central que el de redactor de periódicos oficiosos, controlado de cerca por sus mandantes,

papel que había sido el suyo hasta entonces” (1985: 65). Era el papel del redactor de periódicos gubernamentales de la Confederación recordado por Lucio Mansilla en “Cómo el hambre me hizo escritor”. En el pasaje desde la redacción de *El Eco de Corrientes* (1868) a la redacción de *El Río de la Plata* al año siguiente, Hernández había descubierto sobre todo las diferencias entre el periodismo de provincia y el periodismo de Buenos Aires.

A partir de 1877 Ernesto Quesada redactó una serie de estudios sobre la prensa periódica argentina cuyos resultados terminaron reunidos en dos artículos publicados en *La Nueva Revista de Buenos Aires* en 1883.¹ Estos primeros estudios, en oposición a los trabajos previos de Antonio Zinny (1868 y 1869), tan cercanos cronológicamente y a la vez tan distantes y diferentes, pueden ser considerados ellos mismos un signo de la primera modernización de la prensa. Quesada comenzó por confrontar el número de títulos de periódicos, que en efecto era muy elevado, con la escasa población del país. En Estados Unidos, había un periódico cada 7.000 habitantes, en Suiza, cada 8.000, y en Bélgica, cada 15.000. Según estas cifras, Argentina ocupaba el tercero o cuarto “rango mundial”, y Quesada, bajo la premisa de que el periodismo era un índice de “la libertad y del régimen republicano”, las celebraba con excesivo optimismo (1883a: 76-77). Pero sus estudios, que en principio respondían a la voluntad de promover el Departamento de publicaciones periódicas de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, lo llevaron a minuciosos análisis de las economías, en plural, de los periódicos en el Río de la Plata.

Es que había varias economías o mercados, con diferencias tan marcadas que requerían ser examinados por separado. Por un lado, los mercados del interior y de la capital, pero sobre todo los mercados aun menos parecidos entre sí de los diarios y de las revistas –más exactamente, de los “periódicos” o publicaciones de periodicidad no diaria. Pese a su personal interés por las revistas, Quesada se concentraba más bien en el mercado de los diarios e intentaba responder estas preguntas: a) cuánto dinero gastaba el público (en

¹ El primer estudio figura en el capítulo VIII, dedicado a publicaciones periódicas, de la *Memoria de la Biblioteca Pública de Buenos Aires* correspondiente a 1877 (Quesada y Massa, 1877). Durante 1877 y 1878 Quesada publicó también varios artículos sobre el tema en el diario *La Nación*.

total y por persona) en la compra de diarios y periódicos; b) cuántos ejemplares circulaban y cuáles eran las tiradas medias y máximas; c) cuáles eran los precios (mínimos, medios y máximos) de cada ejemplar; d) cuánto dinero gastaban (y cuánto ganaban o perdían) las empresas en la producción de diarios y periódicos; e) cuántas personas empleaba cada empresa para los trabajos de redacción, impresión y distribución (1883a: 89-96; 1883b: 426-430).

La confrontación de a) y d) lo llevaba a calcular que cada diario de 1882 sufría una “pérdida aparente” de 150.000 pesos m/c. Y era en este punto que recordaba la aparición de *La República*:

Ahora bien, desde que en 1867 don A. J. Bernheim fundó *La República* e inauguró el sistema de la venta de números sueltos a 1 peso m/c se operó una verdadera revolución en nuestro periodismo. Los gastos de redacción, corresponsales, impresión, etc., no podrían cubrirse únicamente con una suscripción mensual de 25 pesos m/c; por eso antes de aquella época cualquier diario exigía 40 pesos m/c mensuales a sus suscriptores, y hoy mismo esto pasa en muchas provincias, pues en el Rosario, por ejemplo, los diarios cuestan exactamente el doble de los de Buenos Aires. [...] Hoy es cosa sabida que cuanto más barato es un diario tanta más circulación tiene, y cuanto más circula se aumenta la publicidad de los avisos que en él se inserten, de manera que en realidad son los avisos los que mantienen a un diario (1883a: 94).

Ya que el valor de los avisos era el secreto mejor guardado, Quesada se resignaba a una estimación aproximada sobre “el valor de la línea en *La Prensa* o *La Nación*” junto al “que tiene en diarios muy inferiores”. Creía que los ingresos mensuales por avisos “tanto particulares como oficiales” oscilaban entre los 250.000 y 120.000 pesos m/c. Si la diferencia entre el costo de producción y las ventas generaban “pérdidas aparentes” de 150.000 pesos m/c, había diarios que, sumados los ingresos por avisos, terminaban ganando unos 100.000 pesos m/c, y otros que tenían “pérdidas reales” de unos 30.000 pesos m/c. El primer caso se refería, evidentemente, a *La Prensa* y *La Nación*, “los dos colosos del periodismo argentino”. El segundo caso explicaba “la vida lánguida de algunos diarios, o si no, los recursos extra-populares de que viven” (1883a: 94).

Avisos sobre los avisos

A mediados de 1870, uno o dos meses antes de que llegara a Buenos Aires la noticia del inicio de la Guerra Franco-Prusiana, *La Prensa* y *La Tribuna* publicaron dos grandes avisos sobre los avisos. La publicidad, en nuestro sentido del término, ya se había convertido hacia 1870 en un tópico para los principales diarios. En el caso de estos avisos, lo insólito estaba, a primera vista, en las dimensiones. Publicados a página completa, respondían, mucho más que los grandes avisos comerciales insertados en las terceras y cuartas páginas, a las formas del afiche callejero. Pero también eran nuevas las extensas y complejas argumentaciones que los fundamentaban.

En su aviso del 11 de julio de 1870 (figura 1), *La Tribuna* decía que, con 5.000 suscriptores que representaban 30.000 lectores, era el diario porteño de mayor circulación y con más avisos. Sin embargo, *La Tribuna* creía estar publicando apenas una tercera o cuarta parte de los avisos que debía publicar. Si Río de Janeiro tenía 350.000 habitantes y el *Jornal do Commercio* publicaba entre 1.000 y 1.200 avisos, el diario principal de una ciudad de 200.000 habitantes como Buenos Aires no debía publicar 170 avisos, sino 600. ¿Acaso había entre nosotros menos espíritu mercantil que en Río de Janeiro? Por supuesto que no. Sucedió simplemente que en Río de Janeiro

se comprendía mejor la importancia de los avisos, la utilidad de los avisos, los bienes que producen los avisos, las grandes especulaciones que los avisos facilitan, y las fortunas que con avisos pueden levantarse.

Fijado el mensaje mediante una pedagogía de la cursiva y la insistencia, se presentaban las pruebas. Una era Bagley, “el de la Hesperidina”. La otra era Holloway, “el de las famosas píldoras”. “Bagley ha pagado ya a *La Tribuna* como 200.000 pesos de avisos, pero mediante ese gasto ha ganado millones”. En resumen, los avisos rendían mejor en los diarios de mayor circulación, como el *Times*, *La Liberté*, *La Correspondencia de España*, el *Jornal* o *La Tribuna*. Y era razonable publicar avisos en *La Tribuna* aunque fueran tres o cuatro veces más caros.

luego de su competencia: evitaba nombrarla (“llamemos X a ese diario”) y le reconocía sólo 3.500 suscriptores. Establecidas las cifras, el aviso pasaba a un análisis pormenorizado de la distribución de los diarios que se dejaba resumir en dos puntos: a) si bien el diario X tenía más suscriptores, no repartía ejemplares sueltos (el sistema iniciado por *La República* que también *La Prensa* había adoptado) y, anclado en el viejo método de la suscripción, cada uno de sus ejemplares tenía sólo seis lectores; b) sólo la mitad de los 3.500 suscriptores del diario X vivían en Buenos Aires, y los éxitos de su circulación en el interior del país y en el exterior no suponían ventaja alguna para los pequeños anunciantes de la ciudad. *La Prensa* apostaba a los avisos particulares y locales, y ofrecía el espacio de sus páginas a precios mucho más accesibles.



Figura 2. *La Prensa*, hoja sin fecha, publicada probablemente a mediados de junio de 1870

A seis años de la primera campaña publicitaria de la Hesperidina de Melville S. Bagley en 1864,³ estos dos avisos de *La Tribuna* y *La Prensa* venían a divulgar una elemental lección sobre la publicidad moderna. *La Tribuna* quería que todo posible anunciante *comprendiera mejor* la importancia de los avisos. ¿Pero hasta qué punto disponían los propios diarios de esa *mejor comprensión*? Si bien empezaban a valorar los pequeños avisos particulares que luego se llamarían “clasificados”, no disponían de ese nombre ni sabían nombrar claramente la diferencia con los grandes avisos comerciales. Los pequeños avisos raramente se imprimían en orden alfabético y cuando se los ordenaba el resultado era caótico justamente en términos de clasificación. Bajo la letra S se desplegaba una serie de avisos que comenzaban con “se compra”, “se vende”, “se ofrece”, “se necesita”, “se perdió”, “se encontró”. Los avisos sobre los avisos ponían en evidencia y remarcaban el precio de la línea y del centímetro, pero los diarios aún solían ceder grandes espacios de sus primeras páginas a textos irrelevantes de su propia redacción o ajenos (variedades, solicitadas) sólo para cubrir espacios de valor evidentemente escaso.

Por lo demás, los diarios ignoraron casi plenamente hasta principios del siglo XX las sugerencias de diseño que las páginas de los avisos comerciales, que llevaban a los diarios las innovaciones del afiche, planteaban: la disposición horizontal que invitaba a romper con la maqueta vertical, el uso de blancos y de tipos mayores. Una de las palabras más usadas en el siglo XIX para nombrar el aviso publicitario era *réclame* (o reclamo). La palabra se aplicaba sobre todo al afiche callejero. *La Nación* publicó el 14 de agosto una nota breve de variedades titulada “Los reclamos”:

El reclamo sigue por la senda del descaro y de la extravagancia. Días pasados se veía en una de las calles principales de París un cartel que a primera vista parecía una manifestación política. A treinta pasos de distancia se leía en letras colosales este provocador letrero: “Llamamiento a las cabezas calientes!”. Se acercaba todo el mundo con curiosidad e inquietud, y debajo

³ Como lo señaló Fernando Rocchi (1999: 304-305), esta primera campaña de Bagley fue una excepción en su época. Se trató, por cierto, de un caso temprano y solitario en la historia de la publicidad en Argentina. No obstante, cabe también argumentar que desde entonces y con su ejemplo Bagley enseñó las formas de la publicidad moderna, y que los diarios, comenzando por *La Tribuna*, fueron sus mejores y más aprovechados alumnos.

del letrero revolucionario se leía lo siguiente en letra más pequeña: “Nada hay tan fresco como un sombrero ligero, de hilo puro, etc. etc.”. Se creía uno delante de una barricada y se encontraba ante una sombrerería.⁴

Una vez que se estableció el diario de tres y cuatro columnas, todo sucedió como si el principal empeño de composición de nuestros diarios del siglo XIX, que se iba separando del diseño de los libros, hubiera estado puesto en explotar al máximo el espacio de la página: se trataba de imprimir la mayor cantidad posible de letra por página y, una vez que el espacio se agotaba, aumentar el tamaño de la página. En las décadas de 1880 y 1890, *La Prensa* y *La Nación* pasaron a publicar en sus primeras páginas los avisos clasificados, y sus enormes páginas repletas de pequeños avisos en letra chica eran al mismo tiempo el final triunfo de la publicidad como sostén económico de los diarios y el final de una forma de componer sus páginas que ahora parece extrañamente simple y ajena a todas las racionalizaciones del diseño gráfico del siglo XX.

En cualquier caso, como lo dejan ver los avisos sobre los avisos de *La Tribuna* y *La Prensa*, 1870 fue un momento de redescubrimiento o reinención de la publicidad. *La Nación*, con estrategias todavía pudorosamente poco sensibles a las reglas del mercado (uno de los peligros a los que podía sucumbir el diarismo, según un tópico de época), publicó un largo texto de redacción sobre el aviso como una novedad que venía a cambiar las reglas del comercio:

El aviso no es otra cosa que la publicidad aplicada a la oferta y la demanda. Por medio de él se ofrece a millares de personas lo que en meses enteros no se podría verbalmente ofrecer, y se encuentra en un minuto lo que costaría días de prolija investigación encontrar. Ofrecer por medio del aviso es poner de manifiesto a la vista de miles de ojos el almacén que sólo ven los que pasan por su frente y que sólo saben lo que contiene los pocos que entran en él. Buscar por medio del aviso lo que se necesita es traer a sí la oferta o tener constantemente a la vista las innumerables casas de negocios de todo el mundo. Considerada bajo este aspecto, la sección de avisos de un diario equivale a un bazar o una feria en que todo se encuentra, cruzándose la oferta y la demanda.⁵

⁴ *La Nación*, 14 de agosto de 1870, p. 1, col. 1.

⁵ *La Nación, un siglo en sus columnas* (1970: 232) atribuye el texto a Mitre y sin precisar la fecha lo ubica en el primer año de vida del diario.

Los avisos empezaban a abrir un mundo virtual donde el comercio ofrecía sus artículos a clientes también virtuales que quizá no pasaban nunca por sus locales ni los conocían. Lo mismo, en cierto modo, había hecho *La República* tres años antes al comenzar a vender sueltos sus números. Su nuevo sistema había venido a debilitar el tipo de relación personal y de largo plazo establecido entre diarios y suscriptores hasta entonces.

“Literatura”

Los dos clásicos de Lucio Mansilla, que echó fama de escritor imparable, fueron interrumpidos. Las *Causeries*, por la crisis de 1890. Y las últimas cartas de *Una excursión a los indios ranqueles*, por las noticias de la Guerra Franco-Prusiana. El 7 de agosto de 1870 *La Tribuna* publicó la carta 54. La siguiente apareció el 12 de agosto. Por primera vez en la serie de las cartas se producía un intervalo de cinco días, y fue en medio de ese intervalo, el 9 de agosto, que se publicó la noticia sobre el inicio de la guerra europea, que se esperaba como inminente. Cuando el diario de los Varela interrumpió definitivamente la publicación, tras la carta 66 del 7 de septiembre, interrumpió una serie que ya se había vuelto esporádica.⁶

Pero la *Excursión* no fue el único ejemplo de las postergaciones que la literatura sufría entonces en las páginas de *La Tribuna*. Mansilla dirigió sus cartas, como se recuerda, a su amigo Santiago Arcos, quien le respondió en el mismo diario con otras cartas que, bajo el título *Sin rumbo ni propósito*, contaban sus impresiones de viaje por España. La publicación de Santiago Arcos también quedó suspendida. Héctor Varela, en la dirección y redacción de *La Tribuna*, publicaba por entonces sus “Cosas” con su famoso seudónimo “Orión”. Las “Cosas” eran una importante sección fija que aparecía como folletín en la segunda página. Con la extrema libertad de su título, las “Cosas” aportaban, lo mismo que las cartas de Mansilla, el tono a la vez moderno y criollo, desaforadamente personalista y aceptablemente extravagante del diario que lideraba la prensa porteña. Pero también las “Cosas” fueron interrumpidas por la guerra. El 20 de agosto, un brevísimo suelto anunciaba:

⁶ La publicación de la *Excursión* en *La Tribuna* se detuvo sin aclaración y abruptamente cuando la narración del viaje estaba por terminar. Las dos últimas cartas y el epílogo no se publicaron en el diario, y los lectores de Mansilla sólo las conocieron con la edición del segundo tomo del libro a fines de 1870.

Cosas de “Orión”: Hoy no hay dónde meterlas.
Paciencia, hasta mañana.⁷

Cuando se comenzó a publicar la *Excursión*, el 20 de mayo, *La Tribuna* estaba publicando al mismo tiempo dos novelas por entregas. Una de ellas era *Clelia*, de José Garibaldi, a la que la *Excursión* le había ido quitando su lugar en la primera columna de la primera página. La otra, publicada en el folletín, era *La resurrección de Rocambole*, de Ponson du Terrail. Todos estos textos *largos*, en fin, los viajes de Mansilla y de Santiago Arcos, las “Cosas” de Orión o las dos novelas, son ejemplos del tipo de material que las noticias de la guerra postergaron, desplazaron o excluyeron.

En la prensa porteña de 1870, la distribución de los contenidos en las cuatro páginas de los diarios seguía una regla elemental: los materiales se ordenaban según su extensión, de mayor a menor. Sin duda, la correspondencia y el folletín eran esperables en la primera página, en la tercera podían encontrarse probablemente los edictos judiciales y la cuarta iba siempre ocupada por grandes avisos. Pero este tipo de descripción lleva a olvidar que si los diarios proponían recorridos de lectura más o menos previsibles era simplemente porque primero iban los textos más largos, después los no tan largos y finalmente los menos largos. Los textos más breves eran las noticias, con el estrellato de los telegramas, y los avisos. Todo lo demás era “literatura”.

“Literatura”, en este sentido, eran las cartas, que podían ser increíblemente largas si iban firmadas por el corresponsal más prestigioso, Emilio Castelar. “Literatura” eran las narraciones publicadas en el folletín o en las columnas de la primera página. Los editoriales de la redacción, que no eran tan frecuentes ni tan extensos. Los estudios, artículos doctrinarios o de opinión de toda índole. También los discursos parlamentarios y otras piezas oratorias, las polémicas que llamaríamos literarias (Wilde y Goyena sobre la poesía) y las que no, e incluso los documentos oficiales. “Literatura” eran los textos extensos, tocados por alguna gracia retórica y de publicación diferible. La “literatura” se oponía a la noticia por su extensión, pero sobre todo porque su publicación no era urgente. El folletín era el mejor ejemplo de la literatura del diarismo, porque la línea que lo separaba del resto de la página podía

⁷ *La Tribuna*, 20 de agosto de 1870, p. 2, col. 5.

subir y bajar según resultara necesario. Si faltaba material, siempre había “literatura”. Si llegaba un barco con “la Mala de Europa” (la maleta de correo con las noticias europeas), la “literatura” siempre podía quedar aplazada.

El lugar de la “literatura” era la primera página y, menos, la segunda, así como el lugar de la noticia era la segunda página y, menos, la primera. Desde luego había diferencias importantes entre los diarios. *La República*, desde su fundación, componía la primera página con textos tan cortos como los que *La Nación* destinaba a la segunda. Lo mismo sucedió en *La Prensa* durante sus primeros meses. De todos modos, se pueden describir los cambios en los principales diarios porteños durante la guerra europea diciendo que las noticias pasaron de la segunda a la primera página, posponiendo o expulsando los materiales literarios. Aquella idea de Miguel Cané sobre el diarismo como insaciable tonel de las Danaides se volvió súbitamente anticuada en 1870. Si en la historia de la prensa mundial la Guerra Franco-Prusiana significó la consolidación de la figura del corresponsal de guerra surgida a mediados del XIX, en Buenos Aires fue la primera “fiebre noticiosa”. Con sentido de la publicidad y de la competencia los diarios se quejaban ahora todo el tiempo de la falta de espacio.

Noticias

Entre 1860 y 1870, los diarios de Buenos Aires publicaron noticias de tres grandes guerras: la Guerra de Secesión (1861-1865), la Guerra del Paraguay (1864-1870) y la Guerra Franco-Prusiana. Las dos primeras, pese a las fechas históricas, tuvieron una perfecta continuidad sin superposiciones en los diarios porteños, que se ocuparon de la Guerra del Paraguay desde abril de 1865. De modo que las esperadas noticias de la Guerra Civil en Estados Unidos, tan pronto como Ulysses S. Grant venció a Robert E. Lee y Lincoln fue asesinado, fueron reemplazadas por las noticias sobre la Guerra del Paraguay, en la que Argentina participaría con protagonismo durante los primeros años (1865-1866). Las últimas noticias derivadas de la Guerra del Paraguay tras la muerte de Solano López en marzo de 1870 se ensamblaron, a su vez, con las noticias de la anunciada Guerra Franco-Prusiana. Si había noticias de la guerra europea, las noticias de guerras locales, como el primer alzamiento de López Jordán y la Revolución de las Lanzas en Uruguay, quedaban en segundo plano.

Las noticias de guerra se podían leer en serie, como un folletín. Cuando Buenos Aires supo que se había iniciado la Guerra Franco-Prusiana, los diarios tomaron partido por una Francia con menos poder militar, dramatizaron el enfrentamiento (la Francia y la civilización estaban en peligro) y, aunque las sucesivas noticias iban confirmando la victoria alemana, mantuvieron tanto como pudieron la expectativa de un giro favorable al ejército francés. Las noticias sobre acontecimientos puntuales, que no se dejaban ver inmediatamente como parte de una narración serial, eran en cambio tratadas de una manera efímera y negligente, aunque fueran importantes. Es lo que sucedió con el asesinato de Urquiza en abril, que apenas y tardíamente fue tratado como noticia, y generó más bien la redacción de artículos que analizaban la situación política que se abría con su muerte.

Si las noticias europeas prevalecían sobre las noticias locales era porque las primeras ya habían sido tratadas como tales por los diarios europeos, que eran no sólo los modelos sino también las fuentes que suministraban contenidos a los diarios de Buenos Aires. La Guerra del Paraguay, a diferencia de la Guerra de Secesión o la Guerra Franco-Prusiana, no había contado con corresponsales de guerra en un sentido estricto del término. Lucio Mansilla, con su experiencia como redactor de un diario gubernamental de provincia, no era en 1865 sino un militar en el frente que, además, enviaba crónicas a *La Tribuna*,⁸ así como en 1870 Miguel Cané no era sino un joven viajero que, sorprendido en Europa por el inicio de la guerra, se había visto obligado a ocuparse en sus crónicas de manera improvisada de las únicas novedades europeas que de pronto importaban.⁹

La noticia de la formal declaración de guerra enviada por Francia al gobierno prusiano el 19 de julio de 1870 llegó al Río de la Plata, según la habitual demora de al menos 20 días, el 9 de agosto. Durante agosto, septiembre y octubre de ese año se produjo una “fiebre noticiosa”, para usar una de las tantas expresiones con que los diarios de Buenos Aires nombraron el fenómeno que generaba la difusión de las novedades de la guerra.¹⁰ El pico de esa

⁸ Las crónicas fueron recopiladas por Miguel Ángel de Marco (2003).

⁹ Las cartas de Miguel Cané fueron recopiladas por Diego García (2015)

¹⁰ “Un millón de noticias” o “Una tempestad de noticias” fueron títulos y fórmulas en los diarios de septiembre.

fiebre sucedió durante septiembre, cuando los diarios comenzaron a decir, de manera reiterativa, que sus cuatro páginas eran insuficientes para publicar todo el material de noticias que se amontonaba en sus “revueltas” mesas de redacción. Como decían las “Cosas de Orión” en una edición extraordinaria de *La Tribuna* el 12 de septiembre:

Es tan grande el interés que en propios y extraños despierta hoy todo cuanto se relaciona con la gigantesca guerra que asola una parte de Europa, que los diarios de Buenos Aires, a pesar de su tamaño, y de la cantidad de ediciones extraordinarias que dan a la llegada de las noticias, son, sin embargo, pequeños para tanta noticia, todas de palpitante interés. En cuanto a *La Tribuna*, para dar cabida a sus interesantísimas correspondencias de París, Londres, Madrid, Florencia, Berlín y Lisboa, necesitaría ser *dobles más grande* de lo que es ya, y a fe que no es pequeña. Para medio desahogarnos, doy este suplemento. Sus materiales son de interés. Los recomiendo al lector.¹¹

Los signos más visibles de esta “fiebre noticiosa”, los que encuentra el lector que ahora consulta las colecciones de los diarios observando sus páginas sin pasar a la lectura de los textos,¹² fueron la proliferación de boletines, suplementos y ediciones extraordinarias, junto a cambios en la organización de los contenidos y en la diagramación de las dos primeras páginas, donde se volvieron cotidianos los pequeños titulares que, pese a su todavía reducido tamaño, alcanzaban a romper, con su tipografía mayor y en negrita, la habitual mancha compacta de la página sin blancos y colmada de letra uniformemente menuda. Ocasionalmente se llegaron a publicar extraños números regulares u ordinarios con una quinta página impresa –y la sexta en blanco. Para entonces las imprentas de los diarios ya venían renovando rápidamente sus talleres, con flamantes máquinas movidas a vapor y grandes variedades de tipos que

¹¹ *La Tribuna*, 12 de septiembre de 1870, p. 2, col. 4.

¹² La biblioteca sobre historia de la prensa del XIX incluye pocos títulos que no piensen los diarios según la lectura de sus textos. El libro de Vílchez de Arribas (2011), precedido por Barnhurst y Nerone (2002) y la reedición de Morison (1932, 2009), intervino en cierto vacío en las historias de los diarios en lengua española interesadas en su gráfica.

se usaron, de modo excesivo y experimental, según los usos iniciales de recursos nuevos, para anunciar y titular secciones de noticias (figura 3).



Figura 3. *La Prensa*, 1 de septiembre de 1870, p. 1, col. 2

Durante agosto, los diarios comenzaron simplemente por aumentar el espacio cedido a las noticias en los días de llegada al Río de la Plata de los barcos que traían la Mala de Europa. Pero en septiembre ya habían convertido en noticia el fenómeno periodístico local provocado por las noticias de la guerra europea. Los diarios hablaban ahora de lo que estaba sucediendo en el mercado de los diarios: redacciones, imprentas, ventas y público lector. Y descubrían que las noticias sobre la “fiebre noticiosa” funcionaban como avisos. *La Tribuna* y *La Prensa* volvieron a hablar de sus números: tiradas y cantidades de ediciones. Los números, como en los avisos sobre los avisos, eran previsi-

blemente inverosímiles. *La Prensa* llegó a hablar de tiradas diarias de 25.000 ejemplares (figura 4) y de 15 ediciones extraordinarias en un día (figura 5).

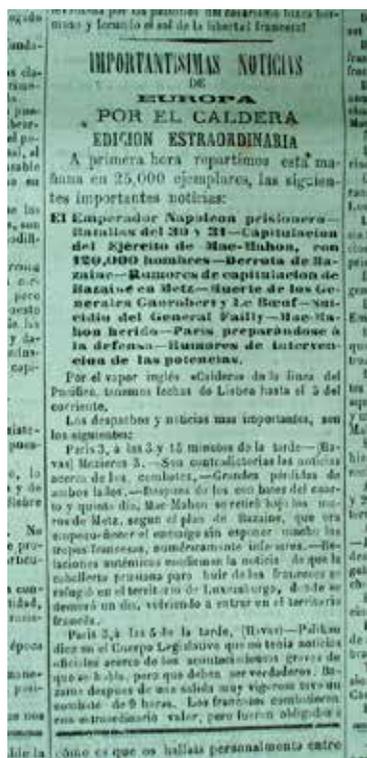


Figura 4. *La Prensa*, 28 de septiembre de 1870, p. 1, col. 3

Al mismo tiempo, los diarios empezaron a exhibir un *backstage* heroico del periodismo.¹³ *La Tribuna* contaba, por ejemplo, que uno de sus agentes

¹³ En el detrás de escena faltaba desde luego la figura del corresponsal de guerra como héroe, según el título del clásico de Phillip Knightley (1975). Para Andie Tucher (2006), durante la Guerra de Secesión se configuró la identidad social del *reporter* en Estados Unidos. Periodistas pertenecientes o vinculados a la autodenominada “Brigada bohemia” que actuaron en la guerra como corresponsales escribieron luego memorias sobre la experiencia y construyeron así una imagen pública de sí mismos y de su trabajo definidos por una especificidad profesional que los distinguía de los escritores y la literatura. En el Buenos Aires de 1870, el *reporter* (o repórter, y en el peor de los casos, gacetillero) era todavía una figura menor, frecuentemente desdeñada y relacionada con las noticias o chismes sociales.

en Montevideo había estado a punto de perder la vida en su carrera desde el muelle al que había atracado el barco hasta la oficina de telégrafo.¹⁴ Otra nota contaba cómo operarios de *La Tribuna* habían compuesto boletines en una imprenta flotante montada a bordo de un vapor, mientras cruzaban el río desde Montevideo, para distribuirlos tan pronto llegaran a Buenos Aires.¹⁵ Otra retrataba a Héctor Varela, el popular Orión, vendiendo ejemplares, subido a un mostrador de la administración del diario. Las imágenes de las revueltas mesas de redacción, de los “vapores especiales” fletados por los propios diarios y de un público lector ávido de noticias eran lugares comunes. La “fiebre noticiosa” aceleraba los tiempos y alteraba los ritmos. Por lo pronto los diarios (cuyos meses eran de 25 días, como decía Ernesto Quesada) llegaron a publicar ejemplares en días festivos. Pero sobre todo se habían alterado los momentos acostumbrados de impresión y distribución, la mañana temprana y la siesta. Se imprimían ediciones o boletines a toda hora, y los diarios elegían hablar de las horas más desordenadas, las de la madrugada. Se decía que los periodistas y los operarios de imprenta vivían intermitentes estados de insomnio, al compás de los arribos de los barcos, y se precisaba cuántas horas llevaban sin dormir.¹⁶

Lo habitual era que los vapores con las noticias de Europa llegaran primero a Montevideo. Esas noticias podían viajar a Buenos Aires de dos formas: el telégrafo, que permitía transmitir textos breves y no siempre funcionaba, y el vapor. La situación estaba a favor de *La Tribuna*, que contaba con una base en Montevideo.¹⁷ Se estableció entonces una competencia en la que ganaba el diario que publicaba antes las noticias de la guerra. Se trataba de

¹⁴ “Telegrama a *La Prensa*. Montevideo, septiembre 19 de 1870 (7 y 32 minutos de la mañana). Exequiel Cueto — **A La Prensa**. Por obtener estas noticias he tenido en un hilo mi vida. Una numerosa concurrencia me impedía recorrer el tránsito del Muelle al Telégrafo y al pasar resbalé y caí al agua. El arrojo de un marinero me salvó. Pero en fin: *La Prensa* ha sido el primer diario en dar noticias de Europa”. *La Prensa*, 19 de septiembre de 1870, p. 2, col. 5.

¹⁵ Bajo el título “**HECHA A BORDO DEL VAPOR VILLETA**. En viaje de Montevideo a Buenos Aires”, *La Tribuna* del 29 de septiembre (p. 1, col. 7) contaba cómo el día anterior había compuesto los primeros boletines con “operarios y tipos enviados especialmente a bordo del ‘Villeta’”.

¹⁶ “Aunque, como otros de nuestros honorables colegas, hace más de cuarenta y ocho horas que no hemos dado descanso al cuerpo ni por una hora, en la constante y vertiginosa expectativa de las noticias que más han preocupado a Buenos Aires desde la guerra de la independencia hasta nuestros días...” (*La Tribuna*, 21 de septiembre, p. 2, col. 1.)

¹⁷ *La Tribuna* (1865-1879) de Montevideo, propiedad de Horacio Varela y Carlos Bustamante.

publicar como primicia una noticia que había llegado con veinte días de retraso, en una carrera donde el primero no podía aventajar al resto sino por unos minutos. Los diarios publicaban veinte días después, como noticias urgentes, telegramas europeos que indicaban con exactitud la hora en la que habían sido originalmente emitidos. Y el diario que ganaba, o decía haber ganado, hablaba entonces de un gran “triumfo editorial”.



Figura 5. *La Prensa*, 20 de septiembre de 1870, p. 1

Los principales diarios porteños vivieron la “fiebre noticiosa” como un período en el que se intensificaba la competencia para conseguir más lectores y avisos. Otro importante mercado en disputa era el de la producción

de trabajos de imprenta de todo tipo (carteles, libros, tarjetas), y los diarios dedicaban amplios espacios a la insistente publicidad de sus propios talleres. También publicaban muy anticipados avisos sobre sus almanaques de fin de año, que prometían incluir a su vez gran cantidad de avisos (figuras 6 y 7). Pero la competencia, que en general no suponía abandonar las convencionales maneras de caballerosidad en el trato empleadas por los diarios para relacionarse entre sí, tampoco excluía los intercambios de publicidad encubierta, las más indisimuladas sociedades de bombos mutuos y las alianzas basadas en una lógica de cooperación oportuna entre empresas.



Figura 6. *La Tribuna*, 23 de septiembre de 1870, p. 3, col. 2 y 3

**LA TRIBUNA
SEGÚN EL STANDARD
JUICIO IMPARCIAL
NUESTRA GRATITUD**

Nuestro estimable colega el *Standard* hablando –como ya lo hicimos nosotros hace días dispensando a todos el honor que se merecen– de la actividad desplegada por los diarios en estos días de verdadera fiebre noticiosa, dice:

“Pero debemos acordar la palma a *La Tribuna*, que fletó un vapor especial que le trajo los diarios en altas horas de la noche, con gran espanto

de los serenos, que ni por su vida podían atinar lo que significaban los cohetes disparados a las dos de la madrugada.

La calle de la Victoria estaba apiñada antes del amanecer, y nuestro incansable amigo Héctor colocado en lo alto del mostrador de *La Tribuna*, repartía boletines a las millares de personas que acudían por ellos, como si fuese pleno día”.

1871
GRAN ALMANAQUE
DE "LA NACION"
Guía Comercial e Industrial
Y AVISADOR GENERAL.
DIEZ MIL EJEMPLARES.

La Imprenta de "La Nación" está haciendo para el año venidero y seguirá publicando en cada trimestre, la obra cuyo título va arriba.—Contendrá de las siguientes partes:

1. Almanaque Calendario con su historia y noticias contemporáneas.
2. Guía Comercial e Industrial de Buenos Aires.
3. Colección de Leyes, Ordenanzas y Arrechos de interés público.
4. Literatura.
5. Avisador particular.

La Guía Comercial en obra, será la más correcta y completa que hasta ahora se ha publicado.

La parte literaria contendrá obras originales en verso y prosa de escritores argentinos, entre ellas la "Historia del 25 de Mayo", un interesante viaje a la pampa, y un juicio del año en verso etc.

Al rededor de las 12 páginas del Calendario y al fin de la obra se ofrece al Comercio e Industrias una parte para sus avisos.

De las 50 páginas que hemos abierto para este fin, disponemos todavía de algunas, y las personas que se interesen publicar sus avisos en una obra, que no solamente se tira en 10,000 ejemplares cada trimestre, sino que también sus respectivos avisos cuando entran.

Precio al mayoreo: Por página, media página y por anuncio simple.

10,000 Ejemplares.
Formato octavo mayor.

AGENCIA Y FERNET Y Ca

Figura 7. *La Nación*, 11 de octubre de 1870, p. 4, col. 4 y 5

A fines de septiembre, cuando la “fiebre noticiosa” alcanzaba su punto más alto, *La Prensa*, *El Nacional* y *La Tribuna* se asociaron públicamente para reducir costos en la obtención y publicación de las noticias de la guerra. La asociación fue enseguida noticia y en sus notas los diarios asociados afirmaron que no querían sino cumplir con las necesidades y expectativas del público (o pueblo). Ése era el reiterado y monótono canto que los diarios

dirigían al nuevo público lector contemporáneamente imaginado por Lucio Mansilla como un crédulo “monstruo de múltiple cabeza”: los afanes y desvelos de los diarios, que no ahorran esfuerzos para publicar con la mayor anticipación la mayor cantidad de noticias, estaban orientados a cumplir las expectativas del público-pueblo, y corresponder así al apoyo que éste les dispensaba al elegirlos. A principios de septiembre *La Tribuna* compró en Londres 6.000 mapas coloreados del teatro de la guerra que luego regaló a sus “6.000 suscriptores”, y en una de sus tantas notas que eran también reclamos se felicitó a sí mismo diciendo que jamás ningún diario americano había hecho tanto por sus lectores.¹⁸

“Prensa independiente”

Si “prensa independiente” es una fórmula que la historia no puede no usar entrecomillada es porque se refiere a autodefiniciones, declaraciones de principios o promesas, como las que figuraban en los prospectos, que los diarios empezaron a aplicarse a sí mismos por las mismas razones y con las mismas exageraciones que comenzaron a hacer públicos los números de suscriptores y avisos.¹⁹ Las autodefiniciones de la “prensa independiente” surgieron en Buenos Aires por 1870 cuando algunos diarios (porteños y nacionales, antes que del interior y locales) comenzaron a declararse independientes del gobierno (nacional, antes que provincial o municipal) o, para recurrir a un signo negativo pero mucho menos equívoco, cuando algunos diarios comenzaron a defenderse de las acusaciones

¹⁸ *La Tribuna*, 9 de septiembre, p. 1, col. 8.

¹⁹ En el momento de su surgimiento, “prensa independiente” significó independiente del gobierno (estado, situación) y, muy secundariamente, independiente de partidos o grupos políticos con ambiciones y posibilidades de llegar al gobierno. Importa relativamente poco que las promesas de independencia llegaran a cumplirse. Al ocuparse de la modernización de la prensa a partir de 1879, Claudia Román (2010: 16-16) comenzaba por recordar las promesas de *La Prensa* y *La Nación* hacia 1870 de abandonar los modos de la prensa facciosa, más allá de que ninguno de los dos diarios, como más adelante aclaraba, hubiera sido consecuente con esas promesas iniciales. A propósito del “ideal de objetividad” Michael Schudson (1978: 3-4) decía que, en lugar de la pregunta habitual “¿son los diarios objetivos?”, era mejor preguntarse por qué la pregunta era tan habitual. En la historia de la prensa en Estados Unidos, la objetividad simplemente no había sido un tema antes de 1830. Hasta entonces, “se esperaba que los diarios presentaran un punto de vista partidario, y no neutral”.

de otros diarios que los calificaban como “oficiales”, “gubernamentales” o “ministeriales”.

En efecto, la historia inicial de la “prensa independiente” se lee mejor en el declive de los diarios gubernamentales o partidarios tradicionales. En 1927 Roberto Payró publicó “El cuento que mata”, un extraordinario relato que narra el proceso de modernización de los diarios a fines del XIX poniendo en primer plano el reverso de ese proceso. Así, en lugar de recordar los casos de *La Prensa* y *La Nación*, o del semanario *Don Quijote*, Payró centraba su historia en los más importantes diarios que, por no ajustarse a las nuevas condiciones del mercado, murieron entre 1886 y 1893: *La Libertad*, *El Nacional*, *La Razón*, *El Debate*, *El Porteño*, *Sud-América* y *La Unión* (Pastormerlo, 2009:4). En 1870, los usos locales del concepto extranjero de “prensa independiente” eran una novedad, y se oponían especialmente a *El Nacional*,²⁰ el principal diario porteño acusado de gubernamental que ya intentaba modernizarse y divorciarse de su pasado.

El 6 de agosto *El Nacional* anunció a su público: “la propiedad de la imprenta y diario del ‘Nacional’ ha sido transferida a los que suscriben con todas sus deudas y créditos”. Los firmantes eran los nuevos redactores Aristóbulo del Valle y Eduardo Dimet. En respuesta a las acusaciones, *El Nacional* se renovaba. Por lo pronto, cambió completamente su cabecera. Las acusaciones, sin embargo, no cesaron. A fines de agosto, *La Prensa* lo llamó insidiosamente “semi-oficial”, y *El Nacional*, desde una posición de debilidad conciliatoria, contestaba:

Propiamente no hay aquí una injuria, y casi se puede asegurar, haciendo honor a la lealtad del redactor de la “Prensa”, que ese párrafo ha sido escrito sin la mínima intención ofensiva.

Pero no obstante eso, creemos deber decir cuatro palabras, para desautorizar, una vez por todas, las suposiciones que según el colega se hacen sobre el carácter político del “Nacional”.

Hace un mes que el “Nacional” cambió de dueños y redacción.

La política que antes seguía este diario es bien conocida de todos.

²⁰ Aunque no únicamente: a fines de año, por ejemplo, un extenso editorial de *La Nación* atacaba a *La Tribuna* con los mismos argumentos (“Prensa oficial y semi-oficial”, *La Nación*, 29 de diciembre, p. 1, col. 1 y 2).

Pero esa política, cualquiera que haya sido, en nada nos toca a nosotros, que no estamos ligados a su pasado, que hemos combatido más de una vez sus doctrinas, y que tenemos nuestras banderas propias.²¹

En la “Introducción” a *Construcciones impresas*, Paula Alonso escribió: “Decir que esta prensa [del siglo XIX] era política, de opinión o partidaria sería una redundancia”. La afirmación es justa, pero no resuelve los problemas que Tim Duncan (1980) instaló en el estado de la cuestión sobre la “prensa política” de Buenos Aires a fines del XIX. Bajo ese rótulo Duncan incluyó diarios cuyas relaciones con el sistema político eran muy diferentes: la prensa gubernamental (*Sud-América* en su etapa de “máquina política-periodística juarista”), la prensa partidaria (*La Tribuna Nacional* como voz del roquismo con Roca fuera de la presidencia), la prensa electoral (los numerosos diarios que surgían en tiempos de elecciones y desaparecían inmediatamente después) y la prensa política en el sentido más trivial del término, aplicable a todos los diarios y semanarios que, habiendo alcanzado posiciones dominantes en la prensa, podían obtener, a corto o largo plazo, directa o indirectamente, beneficios de la política.

Es demasiado evidente que el análisis de Duncan sobre el *Sud-América* no puede extenderse a los demás diarios porteños de la época, que su concepto de “prensa política” procedía de una clasificación tomada del *Censo de la Capital Federal* de 1887 y que las 59 notas de su artículo no citaban un solo título de la biblioteca de la historia de la prensa. Si el texto de Duncan resulta todavía valioso en términos generales (más allá de su indudable valor como estudio político del diario *Sud-América*) es porque puso en relación la financiación de los diarios con varias otras de sus dimensiones –personal, longevidad, contenidos. Justamente este punto debería haber llevado a Duncan a la conclusión de que el *Sud-América*, con su trabajosa agonía entre 1889-1892, ejemplificaba de manera espectacular el final declive del más antiguo uso político del diarismo.

²¹ *El Nacional*, 1 de septiembre de 1870, p. 2, col. 4.

La “fiebre noticiosa” de 1870 supuso, en su breve duración, una fuerte aceleración en la historia de los diarios que, sin embargo, no tendría continuidad y puede incluso ser percibida como ilusoria. Los diarios porteños ensayaban, bajo la forma de la copia, una modernidad propia de los diarios que les servían como modelos. Las muy reducidas dimensiones del mercado local constituían un límite infranqueable para semejantes pretensiones. Pero fue sobre todo la condición periférica la que estableció una distancia perfectamente insalvable que no se solucionarían en el transcurso de la década con la llegada del cable transatlántico a Brasil (1874) o la contratación por algunos diarios de Buenos Aires de los servicios de la agencia Havas (1877).²²

Al tratar como “noticias de última hora” noticias originalmente publicadas por lo menos 20 días antes, los diarios parecían responder a la lógica de un gran simulacro realizado de buena fe. La situación implicaba el cruce de temporalidades distintas,²³ y sobre todo una nueva puesta en evidencia de la marginalidad del Río de la Plata, confinada detrás de un muro hecho de tiempo. La literatura rioplatense podía desafiar la distancia respecto de París. La literatura podía envalentonarse, como en la bravata de Sarmiento en la segunda edición del *Facundo*. Cambaceres podía hacerse el Zola, más allá de que no lo lograra. El diarismo no disponía siquiera de la posibilidad de esas arrogancias. Y sin embargo, como lo indican las vertiginosas transformaciones de un diario longevo como *La Prensa* durante su primer año de vida, de tales copias, ensayos y simulacros parecen estar hechas las modernizaciones tempranas y periféricas.

Bibliografía

Alonso, P. (2004). *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina (1820-1920)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

²² “El altísimo costo de transmisión inicial inhibió el uso intensivo del cable transatlántico después de su triunfal inauguración. Ni siquiera los primeros diarios que apostaron a costear el abono a una agencia internacional, en 1877, ganaron en lo inmediato mucho más que la incorporación de una escueta sección en una página sábana que seguía dependiendo esencialmente de la información que circulaba por ‘paquete’” (Caimari, 2016a).

²³ Sobre la historia de la constitución de la red global de cables submarinos durante la segunda mitad del XIX y las temporalidades de las noticias internacionales con referencias a *La Tribuna*, *La Prensa* y *La Nación*: Caimari, 2016 a y b.

- Barnhurst, K. G. y Nerone, J. C. (2002). *The Form of News. A History*. New York: Guilford Press.
- Bressan, R. (2010). *La Prensa, 1869-1879. Un acercamiento al mundo periodístico porteño a partir de la primera década del diario*. (Tesis de Maestría en Investigación Histórica). Universidad de San Andrés, Buenos Aires.
- Caimari, L. (2016a). El mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1910). *Redes. Revista de Estudios Sociales de la Ciencia y la tecnología*, 40. (En prensa).
- Caimari, L. (2016b). From around the World: the Newspapers of Buenos Aires in the Age of the Submarine Cable (1866-1900). *Hispanic American Historical Review*, 96(4). (En prensa).
- de Marco, M. Á. (2003). *Corresponsales en acción. Crónicas de la guerra del Paraguay. La Tribuna, 1865-1866*. Buenos Aires: Librería Histórica.
- Duncan, Tim (1980). La prensa política: “Sud-América”, 1884-1892. G. Ferrari y E. Gallo (Comp.). *La Argentina del 80 al Centenario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- García, D. (2015). *Miguel Cané: las cartas de su primer viaje a Europa en La Tribuna*. Buenos Aires, inédito.
- Halperin Donghi, T. (1985). *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Knightley, P. (1975). *The First Casualty from the Crimea to Vietnam: the War Correspondent as Hero, Propagandist and Myth Maker*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- La Nación. Un siglo en sus columnas* (1970). Buenos Aires: La Nación.
- Morison, S. (1932) [2009]. *The English Newspaper: Some Account of the Physical Development of Journals Printed in London Between 1622 & the Present Day*. London: Cambridge University.
- Pastormerlo, S. (2009). Introducción. En S. Pastormerlo (Ed.). *Payró en Pago Chico (1887-1892). Periodismo, revolución y literatura. Selección de textos de Roberto Payró en los diarios El Porteño y La Tribuna de Bahía Blanca*. La Plata: Biblioteca Orbis Tertius. Disponible en: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/libros>
- Quesada, E. (1883a). El periodismo argentino (1877-1883). *Nueva Revista de Buenos Aires*, IX, 72-101.

- Quesada, E. (1883b). El periodismo argentino en la capital de la república. *Nueva Revista de Buenos Aires*, IX, 426-447.
- Quesada, E. y Massa, N. (1877). *Memoria de la Biblioteca Pública*, Buenos Aires, 51-64.
- Rocchi, F. (1999). Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940. En M. Madero y F. Devoto, *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo II. Buenos Aires: Taurus.
- Roman, C. (2010). La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898). A. Laera (Dir.). *El brote de los géneros. Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik, tomo 3. Buenos Aires: Emecé.
- Schudson, M. (1978). *Discovering the News. A Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books.
- Tucher, A. (2006). Reporting for Duty. The Bohemian Brigade, the Civil War and the Social Construction of the Reporter. *Book History*, 9, 131-157.
- Vílchez de Arribas, J. F. (2011). *Historia gráfica de la prensa diaria española (1758-1976)*. Barcelona: RBA.
- Zinny, A. (1868). *Efemeridografía Argireparquiótica o sea de las provincias argentinas*. Buenos Aires: Imprenta de Mayo.
- Zinny, A. (1869). *Efemeridografía Argirometropolitana hasta la caída del gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Imprenta del Plata.

Propósitos representativos nacionales, “bellas artes” y reproducción de imágenes en *La Ilustración* *Argentina* (1881-1887)

Sandra M. Szir

En Buenos Aires en el siglo XIX, en el marco de la expansión de la cultura del periódico, la modalidad de prensa ilustrada con litografías o grabados procuró alcanzar en el escenario local el lugar significativo que sus pares europeos estaban adquiriendo en los principales centros urbanos de ultramar. Los historiadores de la prensa europea así como de Estados Unidos describen un escenario en el cual a partir de la década de 1830 las hojas periódicas pusieron a circular contenidos variados a la vez que multiplicaron imágenes, conformando una dinámica cultural que conquistaba públicos cada vez más amplios.¹ Jean-Pierre Bacot señala que los periódicos con imágenes tuvieron su origen en Inglaterra con el *Penny Magazine* en 1832 y que las sucesivas generaciones² se vincularon de manera distinta con las funciones de

¹ La bibliografía sobre prensa ilustrada europea y norteamericana es naturalmente muy amplia y los aspectos que abarca son muy diversos. Pueden destacarse algunos autores y títulos que proveen herramientas analíticas interesantes para aplicar al contexto local. Véase la bibliografía al final.

² Bacot describe cuatro generaciones de periódicos ilustrados surgidos durante el siglo XIX. Las tres primeras nacieron en Inglaterra y luego se diseminaron por otros países: la primera, *Penny Magazine* (1832) se originó con una intención enciclopédica de educación popular e ilustrada con grabados en madera, *The Illustrated London News* (1842) constituyó la segunda generación, de formato mayor y más cara, profusamente ilustrada con grabados en madera aunque privilegió las noticias de actualidad. La tercera generación se amplió a un lector más popular con el *Penny Illustrated Paper* en 1861. La cuarta surgió en Francia después de 1880 (*Le Petit*

educación, información, entretenimiento, políticas, comerciales y culturales (2005: 9-15). Conformaron así una diversidad de géneros periodísticos que convergían sin embargo en que sus modos de comunicación se expresaban a través de escritura e imagen, y en su producción de representaciones colectivas devinieron parte de las prácticas de consumo sociales de gran número de lectores en la cultura de la periodicidad y flujo mediático.

En la Argentina, si bien la prensa en general se instaló con una vitalidad considerable durante el siglo XIX en términos de cantidad, variedad de títulos y tiradas, los periódicos con imágenes se vieron considerablemente rezagados en ese camino exitoso. Salvo casos excepcionales como el periódico satírico *El Mosquito*, que logró una actividad de treinta años entre 1863 y 1893, la generalidad consistía en una difusión y expansión de publicaciones ilustradas obstaculizadas por dificultades materiales, costos elevados de producción y escaso mercado. Recién hacia fines del siglo XIX, en 1898, debido a toda suerte de factores sociales, culturales, económicos y tecnológicos un semanario ilustrado como *Caras y Caretas* logró instalarse en el medio, con una tirada que en pocos años alcanzó los cien mil ejemplares. Fuera de estas rarezas, durante el siglo XIX las revistas ilustradas resultaron empresas inestables de vida efímera con una circulación que podía medirse en unos cientos de ejemplares.

La aparición entonces en 1881 de una publicación como *La Ilustración Argentina* en la escena local respondió a un impulso de intelectuales y artistas con vocación periodística y a la vez comercial, que, por diversos motivos que deben ser estudiados lograron sostenerla durante un periodo de seis años. Su título, gran parte de sus declaraciones discursivas pero también sus iconografías pueden ser interpretadas como un deseo de darle un contenido nacional a una fórmula de circulación global. Sin embargo, este trabajo propone complementar tales afirmaciones con un doble análisis. El primer aspecto concierne a la historia de los medios, vinculado a los propósitos de la representación, a la descripción de personas, lugares y eventos, los modos de construcción de los acontecimientos en relación con la naturaleza misma

Journal, Le Petit Parisien), su público fue más masivo y utilizó la fotomecánica para reproducir una mayor cantidad de imágenes. Este esquema, algo simplificado, acepta soluciones intermedias y permite una idea del conjunto del proceso.

de la información, en sus formas tanto discursivas como visuales. Y el segundo, aunque con múltiples puntos de contacto con el primero, concierne a la historia de la cultura gráfica, debido a que puede observarse que la presencia de la imagen fue ganando un terreno cada vez mayor en este periódico y en la prensa ilustrada en general. Esto en la Argentina se produjo con las singularidades propias del medio local, que los editores de *La Ilustración Argentina* explicitan reiteradamente. Es decir, proponemos cruzar el análisis del propósito representacional de las imágenes con las características de la cultura impresa y gráfica que presentaba particularidades en términos de comunicación visual como prácticas informacionales que en el siglo XIX desarrollaron una sensibilidad hacia la imagen impresa en formato periódico.

De ahí que resulta apropiado tomar una perspectiva que considere a la prensa periódica ilustrada tanto en sus representaciones, sus sentidos discursivos, culturales e históricos y las iconografías desplegadas, como en su cualidad de artefacto con una presentación material y visual particular. Esa mirada hacia los periódicos como soportes de ideas y representaciones pero también hacia los propios objetos como dispositivos, enlaza los procesos de producción intelectuales y materiales, la recepción del mensaje gráfico, las vinculaciones entre los modos textuales y visuales (Mc Kenzie, 1986; Chartier, 1992 y 1994; Chartier y Cavallo, 1997; Petrucci, 1999).

La Ilustración Argentina manifestó una aspiración política y cultural de institucionalizar el campo literario y artístico nacionales, y también operó en una dinámica periodística vinculada a modelos europeos que torna legítima la pregunta por las complejidades de la apropiación en las lógicas de la circulación internacional del material gráfico que converge en un producto de cierto formato estandarizado.

La proveniencia de las fuentes visuales, sin embargo, era más vasta y compleja. Objeto mixto desde varios puntos de vista, presentó imágenes europeas y locales, utilizó diversos procedimientos para su reproducción y mantuvo a escritores y artistas interactuando en sus páginas. Nos preguntamos entonces por el tipo de diálogo que subyace en estos modos de apropiación de formas visuales y conceptuales, y por la construcción cultural de sociabilidades identitarias que se gestan a partir de estas vinculaciones.

Las Ilustraciones, los géneros y las generaciones

La Ilustración Argentina comenzó a publicarse el 10 de junio de 1881, con un enunciado de “Publicación literaria, histórica y artística”, bajo la dirección de Pedro Bourel,³ y con la colaboración de un grupo nutrido de escritores y artistas plásticos. A partir del número 4 el periódico presentó un sumario en su portada y la larga lista de colaboradores entre los que se encontraban Martín Coronado, Benigno Lugones, José María Cantilo, Adolfo Mitre, Justino Obligado, Rafael Obligado, Estanislao Zeballos, Jorge Argerich, Martín García Mérou, Alberto Navarro Viola, Eduarda Mansilla, Amelia Palma, entre muchos otros. Entre los colaboradores artísticos se encontraban: Augusto Ballerini, Santiago Vaca Guzmán, Eduardo Sívori, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharsu, Severo Rodríguez Etchart. Más adelante se incorporaron otros nombres como los de Sixto Quesada, Francisco Carvalho, Miguel Pallejá, Eduardo Schiaffino y Martín Malharro. Casi la totalidad de los artistas presentados eran las figuras que estaban impulsando en la Argentina una serie de operaciones para lograr un mayor desarrollo de la actividad artística en Buenos Aires a fin de profesionalizarla y a la vez participar en los debates del momento acerca de los temas vinculados a la cultura y a la nación (Malosetti Costa, 2001: 17). Para ellos, la participación en un periódico como *La Ilustración Argentina* implicaba una de las vías para visibilizar públicamente sus aspiraciones y prácticas a la vez que cumplía con las motivaciones didácticas de su accionar y de sus intenciones de “educar el gusto”.

En un formato en cuarto mayor, un texto a dos columnas con una puesta en página clásica y muy regular a lo largo de las sucesivas entregas, se suceden artículos de historia y divulgación científica, crítica literaria y artística, narrativa y poesía, algo de actualidad vinculado a noticias biográficas de personajes públicos (por lo general en ocasión de su muerte), una sección titulada “Lecturas del Hogar” que contenía literatura o crónicas, “Variedades” con textos referidos a modas, “Indicaciones útiles” (con temas de carácter doméstico), a los que se agregan luego “Pasatiempos” y “Problemas de Ajedrez”. Se incluyen además

³ Pedro Bourel (1835-1913) era abogado y periodista, colaboró en diversos periódicos como la *Revista de Policía*, *La Revista Criminal*, *El Nacional*, *La Patria Argentina* y fundó y dirigió otros como *La Ondina del Plata*, *La Prensa del Sud* en Dolores, y *La Ilustración Argentina*. Fue además oficial escribiente de la policía, Juez de Paz y legislador provincial (Cutolo, 1968: 518-519).

notas editoriales en las que se vuelcan comentarios autorreferenciales, alusiones a las imágenes reproducidas o diferentes datos acerca del propio universo de la vida del periódico. A medida que transcurren los años los artículos varían, las firmas locales disminuyen, y abundan las traducciones sin firma. Aparecía cada diez días en entregas de 12 páginas, se vendía sólo por suscripción y el abono mensual costaba \$15 m/c. Si bien no hay datos de la tirada del periódico, la afirmación de que se imprimirían 3.000 ejemplares de una imagen que había sido muy bien recibida por el público, puede aproximarnos a una cifra.⁴

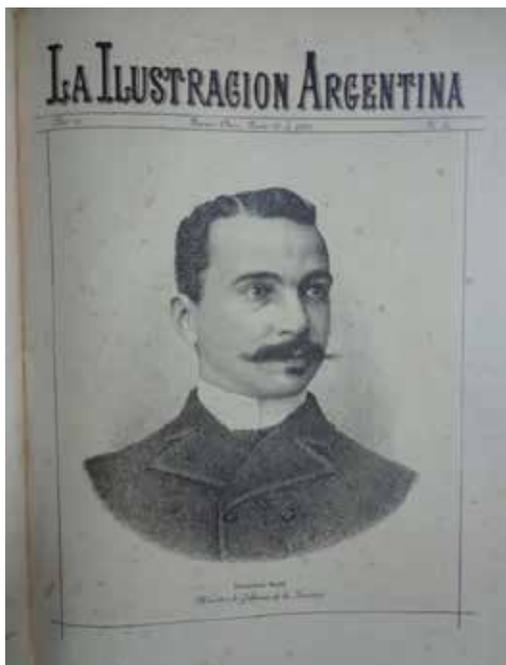


Figura 1. *La Ilustración Argentina*, a. 7, n. 16, Buenos Aires, 10 de junio de 1887

⁴ “En consecuencia, ha resuelto tirar una edición de 3000 ejemplares de las dos producciones, independientemente del periódico, á fin de que circulen hasta los últimos confines de la patria, en honra del arte y de la literatura, en honra también del inmortal Echeverría. Felicitamos al señor Ballerini por su artística composición y doblemente lo felicitamos por haberse hecho esta vez la reproducción correctamente”. En referencia a un retrato del poeta Rafael Obligado: *La Ilustración Argentina*, a. 1, n. 3, Buenos Aires, 30 de junio de 1881, p. 27.

Las imágenes resultan un elemento significativo en torno al cual gira parte del material editorial; a ellas se consagran algunos de los artículos que exponen acerca de las iconografías y sus referencias, las cualidades y resultados estéticos o los procedimientos seguidos para su reproducción. Sin embargo, en los primeros números del periódico las imágenes no abundan. Es sólo en el transcurrir de los sucesivos números que sus páginas devienen más profusas en sus ilustraciones. El tomo 2 correspondiente a 1882, presenta un total de 82 ilustraciones, mientras que en el último tomo del periódico, de 1887, puede contarse un número de 279 imágenes.

El nombre de la publicación remite a una suerte de familia de periódicos que tuvo su origen en Inglaterra con la aparición en Londres en 1842 de *The Illustrated London News*, género de periódico que como hemos mencionado, se ha situado en la segunda generación de prensa ilustrada. A diferencia de sus predecesores de la primera generación como el *Penny Magazine* que constituía una especie de enciclopedia de educación dirigida a un lectorado popular, *The Illustrated London News* o su par francés *L'Illustration* de 1843, privilegiaba la actualidad conjugando texto e imagen en grabados en madera en un formato mayor y una presentación cuidada. De precio más elevado y dirigido a un público burgués, difundió un profuso material visual, que inició el camino del periodismo ilustrado de actualidad. Esta experiencia se expandió rápidamente por muchos otros países.

En el marco local, *La Ilustración Argentina* combinó fórmulas editoriales que desarrollaban en conjunto el estilo didáctico del “conocimiento útil” y los textos literarios con el informativo de actualidad, que giraba en torno a las semblanzas de hombres públicos recientemente fallecidos o de notoriedad por la obtención de un cargo o función pública o una actuación destacada en el campo político, militar o cultural. El tono discursivo se funda en la apología o en la crítica, con escasa descripción de hechos o crónica. Algunos títulos como “Exposición Continental”; “El Dr. Eduardo Wilde y su época”; “El Dr. José María Moreno”; “El estoicismo”; “Quiroga en el desierto”; “Las frases en la ciencia”; “José Mármol”; “La instrucción pública en la época colonial”, pueden citarse como ejemplos.

En el plano de las imágenes se advierte un predominio del carácter descriptivo por sobre el carácter narrativo. Las iconografías recorren los géneros usuales en las publicaciones periódicas ilustradas de la época. Imágenes

científicas o de ficción se diluyen entre numerosos retratos, vistas urbanas, arquitecturas y escenas históricas por lo general de carácter local que pueden inscribirse en la idea de un periódico que señala tener una misión en la vida social argentina. Las exigencias representativas de la nación se expresan en el periódico de maneras usuales pero diversas: algunos episodios de la historia nacional, retratos de personajes históricos y contemporáneos, lugares históricamente significativos, copia de antiguas litografías de álbumes de costumbres, combinados con otros de proveniencia europea.



Figura 2. “Mariano A. Pelliza”, *La Ilustración Argentina*

Las imágenes se encontraban generalmente acompañadas por textos que tendían a apuntalar el discurso nacional. Las palabras que asisten a la portada del primer número, imagen reproducida a partir de un dibujo de Augusto Ballerini, puede ser elocuente al respecto, en el sentido de que se explicita la concepción o idea reflejada presentada como

altamente significativa y patriótica [...] La república Argentina ofreciendo al mundo las obras de su *inteligencia*: tal es su síntesis del cuadro. La idea es igualmente verdadera aplicada al carácter de esta publicación: comprendiólo así el artista y ofreciéonos el precioso dibujo que hoy presentamos. La República Argentina está representada en la matrona del gorro frigio que se destaca en el centro del cuadro afirmando su planta sobre la tierra, en actitud respetuosa: las ciencias, las artes, la industria etc., en los instrumentos de labor, en los libros, en los artefactos que se ven esparcidos en la superficie [...] revela con sentida elocuencia su amor ferviente por la patria.⁵

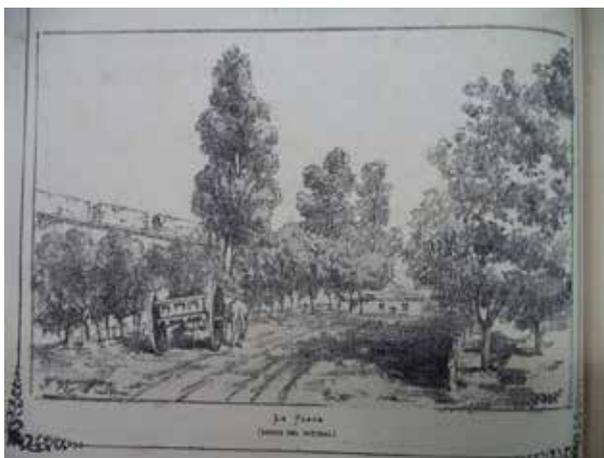


Figura 3. “La Plaza (dibujo del natural)”, *La Ilustración Argentina*

El número correspondiente al 20 de agosto de 1881 carece de imágenes. Al excusarse los editores atribuyendo esa falta a un problema organizativo – Santiago Vaca Guzmán estaba incorporándose en ese momento a la Dirección Artística– señalan que desde el próximo número continuará “ese servicio”.⁶ Se sugiere así uno de los roles con que se concebía la posibilidad de reproducir imágenes para el público durante el siglo XIX. La idea de que las imágenes “circulen hasta los últimos confines de la patria” opera en paralelo con

⁵ *La Ilustración Argentina*, a. 1, n. 1, Buenos Aires, 10 de junio de 1881. Mantenemos la ortografía original.

⁶ *La Ilustración Argentina*, a. 1, n. 8, Buenos Aires, 20 de agosto de 1881.

la noción de los límites de ese alcance. En el contexto de los comentarios de una ilustración de Eduardo Sívori, el redactor elogia la ocasión “de hacernos conocer por intermedio del arte, a los lectores de la *Ilustración*” el aspecto de la casa donde se juró la Independencia argentina a la vez que admite que el público “que tan merecida protección viene prestando” al periódico y al que se brinda esa oportunidad, es “selecto”.⁷ En efecto, no se trataba de un periódico de circulación masiva ni de los más exitosos en la prensa local. Resta, por otro lado, establecer estudios para delinear el rol que los periódicos –ilustrados en este caso– ejercieron en el desarrollo social y en los consumos culturales que marcarían las relaciones entre productores y lectores.



Figura 4. *La Ilustración Argentina*, a. 1, n. 1, Buenos Aires, 10 de junio de 1881

⁷ *La Ilustración Argentina*, a. 1, n. 11, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1881, pp. 122-124.

La Ilustración Argentina, modos y técnicas de visualizar

Podemos, sin embargo, rastrear algunas huellas desde el aspecto de la producción, y tratar de comprender en *La Ilustración Argentina* el rol que le competía a las imágenes. Si la prensa ilustrada cumplía el propósito social de dar a “ver” lo que los textos podían dar a leer como la fisonomía de personajes prominentes, objetos desconocidos o lugares lejanos, es cierto que establecía un “régimen visual de ilustración de noticias” (Barnhurts y Nerone, 2001: 111) en las que esas figuraciones presentan modalidades visuales específicas que a través de la selección de un determinado “régimen escópico” (Jay, 2007: 16) y un discurso; el periodismo ejerce una tarea cultural y política en el sesgo otorgado a esa mirada. Esta suerte de pretensión de “disciplinamiento” se dirige también a lo estético. La selección de temas y modos de representación –imágenes del pasado nacional, el entorno cultural urbano o eventos militares– se articula así con una mirada política y a su vez con un propósito de mostrar y promover el “progreso de las bellas artes en nuestro país”.⁸

Para cumplir con ese propósito los editores estimaban profundamente el aporte de los artistas que pueden mejor “servir en esta sección” es decir, en la parte ilustrada.

Desde el próximo número la Dirección Artística de este periódico queda a cargo del Dr. D. Santiago Vaca Guzmán. La ILUSTRACION marcha a impulso de las corrientes populares, quizás porque tiene, en este momento de nuestra vida social, alguna misión que llenar, misión cuyo alcance, en su día, ha de apreciarse. En tal situación, pretender que nos bastamos nosotros para dirigir a sus fines esta publicación sería incurrir en liviandades de amor propio que nunca han ofuscado nuestro juicio.⁹

La valoración de las competencias específicas para la tarea, conjuntamente con la abundancia de referencias a los artistas colaboradores del periódico, el estado de sus trayectorias y sus logros, los elogios a sus talentos, las referencias a secciones de bellas artes en exposiciones continentales, y la reproducción de algunas obras –aunque comparten el espacio con reproduc-

⁸ *La Ilustración Argentina*, a. 1, n. 13, Buenos Aires, 10 de octubre de 1881, p. 150.

⁹ *La Ilustración Argentina*, a. 1, n. 8, Buenos Aires, 20 de agosto de 1881.

ciones de imágenes de artistas extranjeros— parecen corresponderse con las aspiraciones de los propios artistas con respecto a su profesionalización tanto en el campo gráfico como en el de la pintura. En ese contexto cabe mencionar algunas consideraciones compartidas acerca de la ausencia de un campo artístico consolidado:

No tenemos un arte propio, y lo que es más, no hemos echado aun bases sólidas para formarlo; existe sobrada disposición natural; aun podríamos agregar, existe *jénio*, voluntad y material abundante para producir un mundo nuevo en el nuevo mundo. [...] El arte reclama serenidad de espíritu, movimiento de ideas, refinamiento de gustos.¹⁰

Por otra parte, Laura Malosetti Costa (2001: 162-176) señaló como uno de los rasgos más peculiares de *La Ilustración Argentina* la práctica colaborativa entre escritores y artistas que tenían en común la preocupación por un arte “nacional”. El periódico es descrito como un espacio que operó como “plataforma de lanzamiento a la luz pública” de los artistas visuales y la participación en él como una “estrategia para promocionarse en el ámbito de la ciudad” (Malosetti Costa, 2001: 173). Para ello, se prestaron mutuo servicio, los escritores proveyendo su pluma crítica y los artistas su lápiz expresivo. Pero la coexistencia de texto e imagen no se reduce a este aspecto en el contexto de las páginas de *La Ilustración Argentina*. La colaboración puede observarse asimismo al nivel de los procesos de producción. La imagen, más que cumplir un rol de “ilustración” de los textos, parece a menudo antecederlo, o al menos producirse en forma paralela, como lo muestran las reiteradas alusiones en el discurso escrito a diversos aspectos de las figuras:

Este grabado debía figurar en la sección “Lecturas del hogar” porque, en realidad, lo dedicamos a nuestras lectoras, pero como hemos resuelto dar fuera del texto las ilustraciones, a elección queda señalarle la colocación mas apropiada al encuadrarse la obra. El chaparron es un cuadro de un pintor célebre y se ha hecho conocer en algunas publicaciones artísticas de Europa.¹¹

¹⁰ *La Ilustración Argentina*, a. 1, n. 4, Buenos Aires, 20 de julio de 1881, p. 51.

¹¹ *La Ilustración Argentina*, a. 1, n. 12, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1881.



Figura 5. “José Aguyari”, *La Ilustración Argentina*



Figura 6. “Copia de un grabado antiguo”, *La Ilustración Argentina*

En el plano de los procesos de producción materiales *La Ilustración Argentina* representa un caso singular en el cual pueden observarse los comienzos del proceso de industrialización gráfica que se produjeron hacia fines del siglo XIX en la Argentina con el advenimiento de la fotomecanización, y en particular con el fotograbado de medio tono que condujo a un cambio definitivo en los modos de comunicación visual de la prensa periódica ilustrada. En cuanto a las mutaciones tecnológicas en términos de reproducción de imágenes, Verónica Tell señala que en ese sentido también imagen y texto se apoyan mutuamente. En efecto, *La Ilustración Argentina* resulta sumamente elocuente con respecto a los procesos que utiliza, sus dificultades y logros (Tell, 2009: 143-147). Cabe señalar que en forma explícita las notas editoriales responden a menudo preguntas que podríamos formularnos: ¿cómo se da el proceso de selección de una imagen, de un artista, de una técnica de reproducción? ¿Quién toma las decisiones estéticas en ese proceso? ¿Quién define qué textos serán ilustrados y cuáles no? Podemos inferir que parte de las prácticas gráficas que *La Ilustración Argentina* expresa pueden haber sido hábitos compartidos por otras publicaciones. El periódico recurrió a todas las posibilidades tecnológicas disponibles en una verdadera experimentación gráfica y a su vez expresaba las dificultades y limitaciones. Éstas son enunciadas en términos de grandes “sacrificios” a los cuales el público no siempre respondía con sus “favores”, lo cual implica que el éxito de grandes tiradas de las publicaciones ilustradas europeas (que en algunos casos podía llegar al millón de ejemplares), para el mercado argentino era desconocido.

Las modalidades del hacer gráfico que representan un entramado de saberes técnicos y de tradiciones estéticas dejan su huella en el objeto impreso y afectan su aspecto físico y, por ende, su sentido. Así, a los rasgos simbólicos que portan las imágenes se agregan la alternancia en la utilización de la litografía, la xilografía, el huecograbado y una serie de técnicas fotomecánicas experimentales, y las respectivas apreciaciones que los editores hacen acerca de las calidades y cualidades visuales en cuanto a expresión, comunicación visual, costos o resultados.

El campo técnico industrial estaba experimentando en la década de 1880 profundas transformaciones. Desde el proceso que comienza en la Argentina con la introducción de la litografía en 1827, la adopción paulatina durante el siglo XIX de otras técnicas ya conocidas –xilografía y huecograbado– que sin embargo en Buenos Aires tenían poca práctica, hasta la renovación a través

de la fotomecánica en las últimas décadas del siglo, la industrialización de la impresión de imágenes funcionó en una vinculación o tensión con la práctica artística. La masividad y el bajo costo comercial no anuló el deseo de calidad estética, de singularidad o experimentación. *La Ilustración Argentina* se encuentra en un camino intermedio entre la formación de una profesión específica de la ilustración en un campo que tiene sus propias reglas con respecto al campo artístico pero que a su vez interactúa con él.

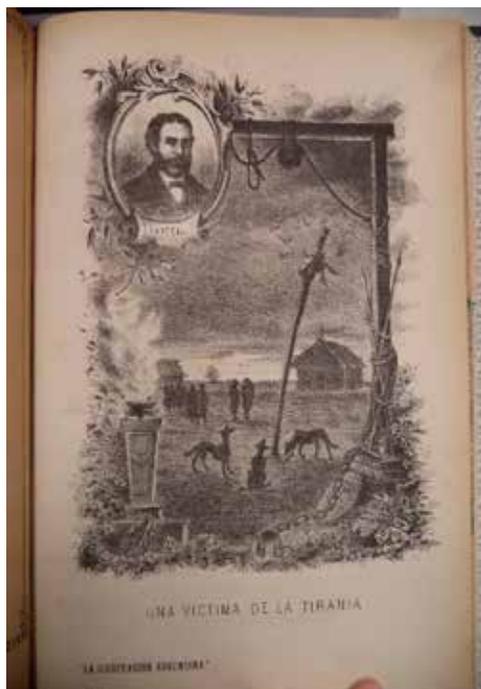


Figura 7. “Una víctima de la tiranía”, *La Ilustración Argentina*

Algunas consideraciones finales

En 1883 se produjo un cambio en la dirección del periódico que pasó de Pedro Bourel a su hermano Francisco. Se ha dicho que a partir de ese momento se da un viraje en el rumbo y comienzan a predominar las imágenes sin firma levantadas de publicaciones europeas. Sin embargo, una observación atenta indica que las producciones originales no desaparecen

sino que persisten hasta el final de la publicación en 1887. El cambio en sí resulta en un aumento significativo en el número de imágenes emplazadas pero también en la variedad, ya que los orígenes plurales producen una diversidad visual. Imágenes que provienen de ultramar pero también de un pasado local junto con representaciones de acontecimientos de actualidad son algunas de las novedades.

La Ilustración Argentina, como estructura de comunicación y dispositivo comercial, se incorpora en un sistema complejo de consumos culturales; y su análisis como objeto integral en un contexto de cultura gráfica más globalizado manifiesta que los procesos de producción visuales particularizados o estandarizados juegan un rol significativo en la lectura y en la producción de sentido.

Bibliografía

- Bacot, J-P. (2005). *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Barnhurst, K. G. y Nerone J. (2001). *The Form of News. A History*. New York-London: The Guilford Press.
- Chartier, R. (1996 [1992]). *El orden de los libros*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación: historia cultural. Entre la práctica y la representación*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, R. (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza.
- Chartier, R. y Cavallo, G. (Dirs.) (1997). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Cutolo, V. O. (1968). *Nuevo Diccionario Biográfico Argentino (1750-1930)*. Buenos Aires: Editorial Elche.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Malosetti Costa, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mc Kenzie, D. F. (1991) [1986]. *La bibliographie et la sociologie des textes*. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie.
- Petrucci, A. (1999). *Alfabetismo, escritura y sociedad*. Barcelona: Gedisa.

Tell, V. (2009). Reproducción fotográfica e impresión fotomecánica: materialidad y apropiación de imágenes a fines del siglo XIX. En L. Malosetti Costa y M. Gené (Comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Variedades y escritura periódica. Notas para una historia del folletín en el Río de la Plata

Hernán Pas

La première condition de succès pour un journal, toute question d'opinion étant mise à part, c'est de bien étudier la direction du goût général et de satisfaire constamment ses mobiles exigences.

Le Siècle, Louis Desnoyers, Prospectus, 1836

Desde el comienzo —o sea, desde comienzos del siglo XIX—, *le feuilleton* designaba un lugar preciso del periódico, aquél que los franceses llaman *rez-de-chausée* (“rodapié” en español), y que podríamos traducir como zócalo o, más descriptivamente, como parte inferior del impreso. Esa era la parte destinada a satisfacer, como reconocía el editor del folletín de *Le Siècle*, Louis Desnoyers, el “gusto general” de un público lector cada vez más expandido y menos preocupado —luego de 1830— por las urgencias políticas. La variabilidad de una demanda que se hizo visible sobre todo con la caída del Antiguo Régimen venía entonces a calificar el contenido de esa nueva sección: variedades (*varietés*), misceláneas (*mélanges*), folletín (*feuilleton*) fueron términos intercambiables durante la breve prehistoria de lo que en Francia se conoce como *roman-feuilleton*, esto es un formato particular de producción de literatura determinado tanto por el soporte material cuanto por los ritmos de publicación.

En general, la fundación en 1836 de *La Presse* de Émile de Girardin —junto con el ya citado *Le Siècle*, de A. Dutacq— suele ser la fecha estipulada en los estudios dedicados al tema como la del inicio del género.¹ No obs-

¹ Ver, entre otros: Meyer, 1996; Queffélec-Dumasy, 1989 y 1999; Adamowicz-Hariasz, 1999.

tante, el primer folletín en sentido estricto, *Le Capitaine Paul*, de A. Dumas, apareció en *Le Siècle* entre el 30 de mayo y el 23 de junio de 1838. Antes, en uno como en otro periódico, los textos fueron mudando de la sección “Variétés” a la del “Feuilleton”, y de un modo característicamente ambivalente.²

Lo distintivo de esa ambivalencia –ambivalencia que favoreció los cruces entre distintas textualidades–, como últimamente han señalado Marie-Ève Thérenty y Alain Vaillant (2001:19ss.), reside en la particularidad informe o multiforme del impreso periódico, que habilita un espacio para la experimentación, la reapropiación discursiva y, en consecuencia, la invención escrituraria. En tal sentido, los vínculos del folletín –mejor dicho, del relato folletinesco– con el *fait divers*, con la prosa veritativa del diarismo, pero sobre todo con los “crímenes célebres” y los procesos judiciales publicitados en sus páginas han sido suficientemente analizados por la crítica.³ Esa combinación entre un caso (policial o judicial), o “suceso”, y la narrativa ficcional es una instancia constitutiva de un tipo de literatura popular –en el sentido planteado por Jean-François Botrel (1993)– que cobraría gran éxito, como todos sabemos, hacia mediados y fines de la centuria, dentro y fuera de Europa.

Me interesa, por tanto, revisar la aparición del género –sus primeras manifestaciones– a nivel local, a fin de corroborar algunas premisas constitutivas vinculadas a su soporte textual. En el Río de la Plata, la primera incursión folletinesca –en un sentido formal más bien laxo, que atiende a su localización material en el periódico tanto como a la fórmula de continuidad propia

² *La Presse*, de Girardin, por ejemplo, publicó unas “Scènes historiques” de A. Dumas, en los números 82 (02/10/1836), 89 (09/10/1836) y 96 (16/10/1836), en donde aparece por primera vez la leyenda “*La suite à un prochain numéro*”), y del mismo autor el texto “De l’hotel de Bazancourt” en la sección *Variétés*, ubicada en general en la tercera y cuarta páginas del periódico. En esa misma sección apareció el primer relato “folletinesco”, *La vieille fille*, de Balzac, entre los números 103 (23/10/1836) y 115 (04/11/1836). En *Le Siècle*, recién en diciembre de 1837 se encuentra un texto con la célebre leyenda “continuará” (*Demain la suite*): “Una vie orageuse”, de Alphonse Royer (*Le Siècle*, n. 361, 31/12/1837).

³ Muchos de los folletines hoy famosos tuvieron como fuentes los archivos policiales o los sueltos periodísticos referidos a casos criminales. Al escribir *Claude Gueux*, por ejemplo, Victor Hugo se basó en la *Gazette des Tribunaux*, en cuyas páginas, entre marzo y junio de 1832 se dio a conocer el enjuiciamiento del obrero homónimo. Un ejemplo criollo de esa combinación fueron los folletines de Eduardo Gutiérrez. Dice, al respecto, Alejandra Laera: “el folletín popular nace en el *fait-divers*”. Ver Laera (2001: 80-88). Para las conexiones entre prensa y policial: Kalifa (1999). Ver, también, una concisa historia del *fait divers* en Feyel (2005).

del género, es decir su carácter seriado— se debe al parecer al periódico *El Defensor de las Leyes*, aparecido en Montevideo en septiembre de 1836.

Diario oribista, cuando Oribe preside los destinos de la Banda oriental, *El Defensor de las Leyes* se caracteriza por ser un periódico político en cuyas páginas sin embargo cabe una buena dosis de lo que por entonces se llamaba “amena literatura” o, de otro modo, “prensa ligera”. Las secciones “variedades”, “misceláneas” conviven con avisos y comentarios de teatro, correspondencias con diversos registros, “revistas” de periódicos extranjeros y cada tanto alguna minucia gauchesca, como el *cielito* que envía —retomando la tradición del versátil Luis Pérez— el gaucho Perico Cielo a su mujer Chavela, en el que le dice:

Puede creer de cosa cierta,
Que acabó la montonera,
Porque ya todo el gauchage
Se le ha ladeado a Rivera⁴

El *cielito*, ejemplo paradigmático de la remediación ejercida por el periódico,⁵ está tematizando acontecimientos del presente (y por eso lo citamos): en efecto, cuenta en gauchesco lo que el lenguaje cronístico e informativo ya venía contando en números previos: las tropas sublevadas de Fructuoso Rivera habían sido “corridas” al otro lado del río Negro. En el marco de esta típica información de típicas redadas caudillescas, el periódico publica un “*Extracto del proceso formado contra los perpetradores del asesinato en las personas del Sargento Mayor D. Sinforoso Sanguino y su asistente el día 13 de octubre del año próximo pasado en el distrito de Carreta Quemada*”. Producto, al parecer, del pasaje de una partida del sublevado Rivera por un pueblo de San José aparecieron muertos un sargento y su ordenanza, esa es la noticia.

El texto del proceso judicial comienza a publicarse en las páginas internas del periódico, donde solía aparecer la sección “Interior”. Poco a poco,

⁴ *El Defensor de las Leyes*, n. 44, p. 3

⁵ El concepto de remediación [*remediation*] es utilizado por Bolter y Grusin para significar aquello que McLuhan había señalado como contenido específico de los *media*, es decir “la representación de un medio en otro medio” (Bolter y Grusin, 2000, p. 45).

no obstante, la narración judicial va ganando en suspenso, transformando la información noticiosa en trama folletinesca (primero las pistas, que son las prendas rescatadas de la víctima, luego los posibles culpables, luego las indagaciones, el encubrimiento de uno de los indagados, hermana de uno de los victimarios, el arrepentimiento, la captura y, finalmente, la sentencia), proceso acompañado material y tipográficamente por el deslizamiento de la información de la segunda o tercera página a la primera, de forma destacada.

Los fragmentos citados a continuación tal vez puedan servir de muestra del modo narrativo en que la información judicial es presentada al lector. Se trata de dos entregas, correspondientes a los días 20 y 22 de febrero, que enlazan la descripción de las prendas de la víctima con la declaración de uno de los sospechosos:

MINISTERIO DE GUERRA Y MARINA

Montevideo Octubre 16 de 1836

El infrascripto se dirige a V. S. de orden del gobierno haciéndole saber, que como para el descubrimiento de los asesinos del sargento Mayor D. Sinforoso Sanguino y su ordenanza pudieran contribuir el que V. S. tuviera conocimiento de alguna de las prendas que él llevaba, se detallan en seguida por si se encontraren en poder de alguno y de ahí pudiera deducirse quienes son los delincuentes.

Un recado completo nuevo, con unos estribos de piquería de plata, en cuya parte inferior e interna llevan una marca mal hecha del número de onzas que pesan y dice L. 4 ^{1/2} C.

Un antejo que cerrado tendrá muy poco de más de una tercia, el cañón es de un colorado muy subido, y hacia la parte del vidrio mayor tiene una pequeña descascadura, por donde se ve que es de cobre.

Otro antejo más grande, de más de media vara; si se destornilla la rosca de los vidrios grandes se encontrará que son tres juntos [...]

Un poncho de paño con cuello derecho, forrado de cueros y el forro del poncho, colorado de bayeta.⁶

DECLARACIÓN DE ANTONIO OJEDA

En el mismo día, mes y año citados en la diligencia anterior, se hizo com-

⁶ *El Defensor de las Leyes*, n. 133, 20 de febrero de 1837.

parecer ante mí el Secretario a Antonio Ojeda, a quien S. S. recibió juramento en forma de derecho, bajo el cual ofreció decir verdad en lo que supiere y le fuere preguntado diciéndole [...]

Preguntado. –En qué parte antes de ahora ha visto las prendas que se le manifiestan y son las mismas que expresa la minuta de f. 1, qué noticia tiene de la persona a quien pertenecen, y diga a esta respecto cuanto sepa, dijo: que no ha visto las prendas porque se le pregunta hasta ahora, pero que ha oído decir que son del Mayor Sanguino.

Preguntado. –Cómo si no ha visto hasta ahora las prendas que se le manifiestan conoce que son las que ha oído decir del Mayor Sanguino, dijo: que infiere que son las del Mayor Sanguino por haberlo oído hasta a los soldados que estaban en esta oficina y responde.⁷

Como dijimos, a medida que el suspenso narrativo reconduce los datos duros de la información judicial, el proceso va ganando también espacio físico en el periódico, pasando de la segunda o tercera página a la primera. Incluso la tipografía destaca la información con letras mayúsculas, de modo similar a como lo hacía por entonces un anuncio de teatro o la sección “Variedades” (figuras 1, 2 y 3).

El antecedente más próximo de este tipo de publicidad en la región probablemente haya sido la publicación en *La Gaceta Mercantil* de Buenos Aires de los documentos oficiales relativos al asesinato de Facundo Quiroga. Entre marzo de 1835, cuando aparecen las primeras noticias de su asesinato, y junio de 1836, los lectores de *La Gaceta Mercantil* recibieron una buena dosis de trama policial, cuya resonancia política –por todos conocida– llevó a la publicación de una “Historia y extracto de la causa criminal de Barranca-Yaco”.⁸

No obstante, la distancia entre una y otra publicación no radica meramente en la dispar trascendencia pública de sus personajes, Quiroga y el tal Sinforoso. A diferencia de *El Defensor de las Leyes*, *La Gaceta Mercantil* nunca publica el proceso judicial en sí, sino más bien extractos y lo que podríamos llamar reseñas. Y a diferencia de *La Gaceta Mercantil*, cuyas pági-

⁷ *El Defensor de las Leyes*, n. 135, 22 de febrero de 1837.

⁸ *La Gaceta Mercantil*, n. 4192, 30 de mayo de 1837.

nas, si bien acogieron desde temprano la versatilidad de las variedades, en ningún momento dejaron lugar al zócalo folletinesco, en el periódico montevidiano la sección de variedades, que antes contenía anécdotas o menudencias de carácter general, comienza a incorporar relatos seriados (figuras 4, 5 y 6), que se vuelven definitivamente eso, relatos folletinescos, cuando dejan de aparecer en columnas de la segunda o tercera página para ocupar el zócalo de la primera con la famosa leyenda “concluirá” o “continuará” como cierre (figuras 7 y 8).



Figura 1. *El Defensor de las Leyes*, n. 131, 17 de febrero de 1837. Portada



Figura 2. *El Defensor de las Leyes*, n. 131, 17 de febrero de 1837, p. 2, col. 2: “Interior. Extracto del proceso formado...”

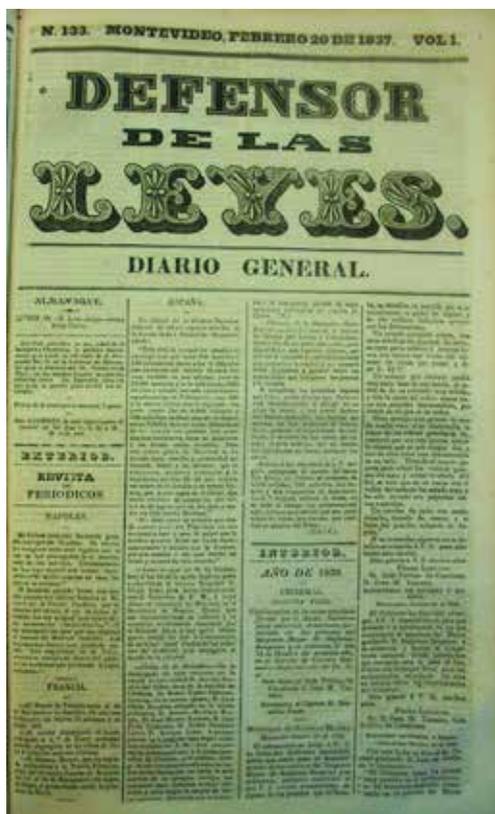
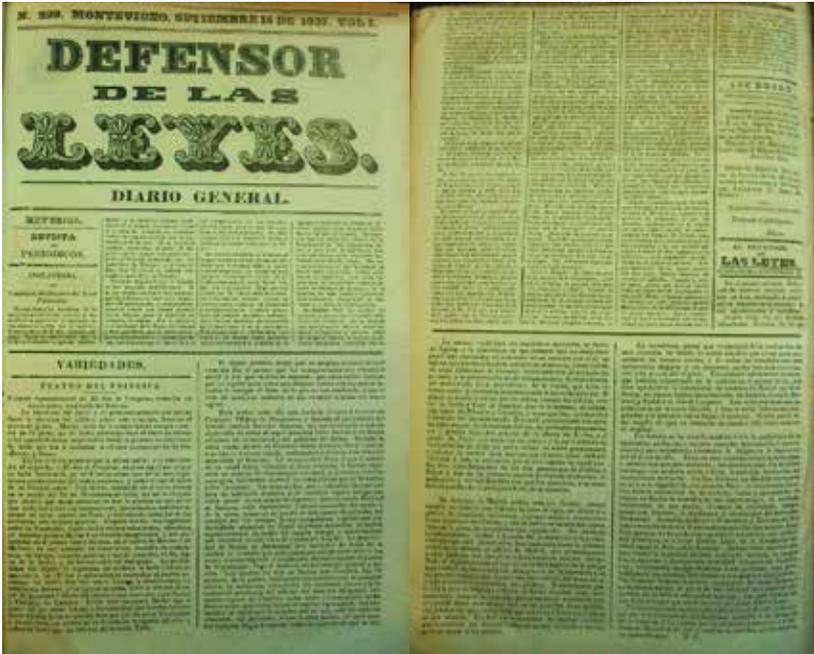


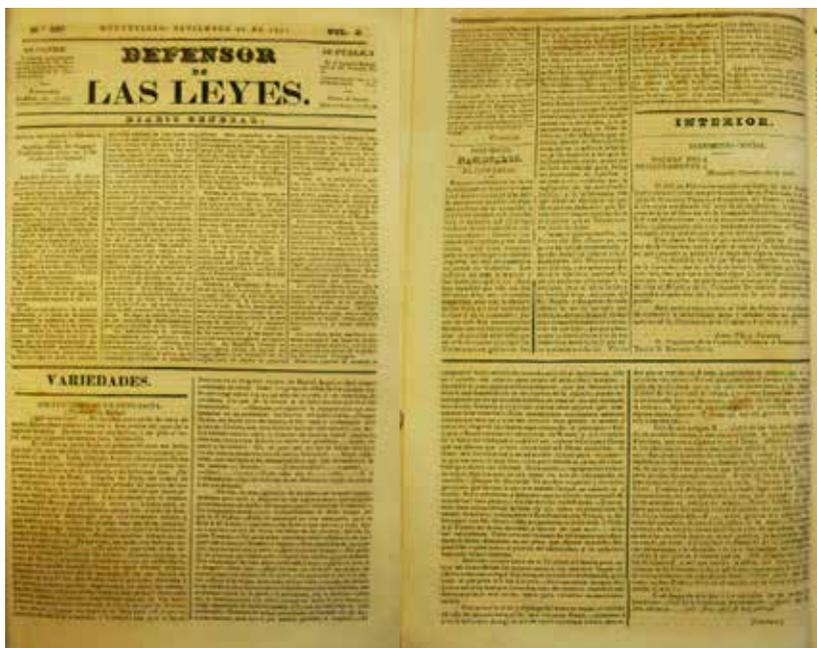
Figura 3. *El Defensor de las Leyes*, n. 133, 20 de febrero de 1837. Portada. Col. 3: “Interior. AÑO DE 1836. CRIMINAL...”



Figura 4. *El Defensor de las Leyes*, n. 271, 10 de agosto de 1837.
“Variedades. ROSALÍA”, p. 2, cols. 1-2



Figuras 5 y 6. *El Defensor de las Leyes*, n. 299, 15 de septiembre de 1837
 “Variedades. Teatro del Príncipe”, pp. 1-2, zócalo



Figuras 7 y 8. *El Defensor de las Leyes*, n. 307, 26 de septiembre de 1837. “Variedades. Apuntaciones de un entusiasta”, pp. 1-2 Leyenda “Concluirá” en la segunda página

Si se tiene en cuenta que el primer relato seriado publicado en el zócalo del periódico que, con la leyenda “concluirá”, es del 26 de septiembre de 1837, y que los primeros folletines de Dutacq y Girardin corresponden a diciembre de ese mismo año y mayo del siguiente,⁹ la temprana inscripción de estos relatos seriados en el periódico montevideano pone de relieve al menos dos cuestiones. Por un lado, el vínculo –sobre el que tantas veces se ha insistido– entre formato genérico y soporte material no parece estar meramente determinado por el carácter “masivo” o singular de la audiencia.¹⁰ Dicho de otro

⁹ Ver nota 2.

¹⁰ Ese vínculo no estaría determinado, en principio, por el surgimiento y expansión de la producción industrial del impreso. La distancia existente en 1836 entre los 7.000 suscriptores (“abonnés”) de *Le Constitutionnel*, los 10.000 del *Journal des débats*, los más de 6.000 de *Le*

modo, el nuevo pacto de lectura que instauro el periódico vendría a ser, en definitiva, lo que posibilita la innovación genérica.¹¹ Por otro lado, empieza a ser de cada vez más evidente que el tráfico cultural a escala global o mundial o transnacional –que, en el mundo de las letras, el término *Weltliteratur* procuró, desde su temprana formulación por Goethe en 1827, condensar– no puede ser analizado sin los aspectos (y soportes) materiales que lo motorizan, lo que en este contexto implica pensar al periódico como un artefacto (cultural, editorial, escriturario) novedoso en el proceso de expansión de la cultura letrada del siglo XIX.

Teniendo en cuenta estas reflexiones, la tradicional idea según la cual el folletín comienza a ganar lugar en la prensa local recién después de Caseros –y sobre todo hacia el último cuarto de siglo– parece entrar en crisis. Es cierto que, dadas las circunstancias bélicas de la lucha partisana, a partir de noviembre de 1837 *El Defensor de las Leyes* restringe hasta anular la sección que un par de meses antes había llegado a formatearse en esa parte inferior del periódico. Por lo mismo, esa mutación circunstanciada nos obliga a repensar la formación de determinados géneros, como el del folletín, en estrecha vinculación con su soporte material –la prensa periódica– desde una mirada histórica e historiográfica que privilegie sus condiciones materiales de producción. Puede que, de ese modo, la imagen de la cultura periodística del siglo XIX se nos vuelva también a nosotros menos lineal o estática, aún más compleja que lo que suponen los “desencuentros” de nuestra modernidad periférica.¹²

Courrier français, o los casi 4.000 de *Le National* –todos publicados en París– y los apenas 1.000 o 1.500 suscriptores de periódicos como *La Gaceta Mercantil* de Buenos Aires o el mismo *El Defensor de las Leyes* de Montevideo (y ni hablar de los exiguos 300 suscriptores de los que se quejaba Sarmiento en Santiago de Chile al publicar *El Progreso* en 1842), no significaría, empero, si se pondera ese nuevo pacto de lectura, una desigual inscripción del formato folletín en la prensa –lo que no quita observar su dispar expansión–. (Los datos de la prensa francesa están tomados de Thérenty y Vaillant, 2001: 28-39).

¹¹ Sobre este punto remito al clásico estudio de Ian Watt, *The Rise of The Novel*.

¹² En su estudio sobre *La Presse* de Girardin, Alain Vaillant muestra cómo las dimensiones mediáticas y formales del diario “brouille l’image que nous avons de la culture journalistique du XIX^e siècle” (Thérenty y Vaillant, 2001: 58).

Bibliografía

Periódicos

El Defensor de las Leyes, Montevideo, 1836-1837

La Gaceta Mercantil, Buenos Aires, 1835-1837

Le Siècle, Paris, 1836-1838

La Presse, Paris, 1836-1838

Bibliografía consultada

- Adamowicz-Hariasz, M. (1999). From the Opinion to the Information: The *Roman-Feuilleton* and the Transformation of the Nineteenth-Century Fench Press. En D. De la Motte y J. M. Przyblyski (Eds.). *Making the News. Modernity & the Mass Press in nineteenth-Century France* (pp. 160-184). Boston: University of Massachusetss.
- Bolter, J. D. y Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press Edition.
- Botrel, J-F. (1993). Narrativa y lecturas del pueblo en la España del siglo XIX. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 516, 69-91.
- Feyel, G. (2005). Prémices et épanouissement de la rubrique de faits divers (1631-1848). *Les Cahiers du Journalisme*, 14, 18-29.
- Kalifa, D. (1999). Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIXe siècle. *Annales HSS*, nov-déc., 1345-1362.
- Laera, A. (2001). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: FCE.
- Meyer, M. (1996). *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Queffélec-Dumasy, L. (1989). *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*. Paris : PUF (Que sais-je?).
- Queffélec-Dumasy, L. (1999). *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble: ELLUG.
- Thérenty, M-È. y Vaillant, A. (2001). *1836: l'an I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*. Paris: Nouveau Monde Éditions.
- Watt, I. (1968/1957). *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Penguin Books Ltd.

Entre la *Revista de Filosofía* y *La novela semanal*: el *Tratado del amor* de José Ingenieros

Cristina Beatriz Fernández

El *Tratado del amor*¹ es un libro que recoge conferencias y artículos del médico y escritor José Ingenieros (Italia, 1877-Argentina, 1925) pero que su autor nunca vio convertido en volumen, pues se publicó en forma póstuma siguiendo el ordenamiento bosquejado por él y concluido por Aníbal Ponce y Julia Laurencena. Aun en la versión final del libro hay rastros importantes de este accidentado proceso de compilación, pues quedaron sin desarrollar las secciones III y IV de la primera parte, “Eros, genio de la domesticidad” y “Eros, genio de la especie”, de las cuales sólo se consignan los títulos en atención a que figuraban en el plan de Ingenieros.

Es, quizás, uno de los textos más interesantes para analizar la génesis y circulación de la producción de Ingenieros y la hibridez, en lo que hace a las tipologías discursivas, de un “tratado” que bien podríamos ubicar en la frontera entre un manual de psicología de los sentimientos, la eugenesia, los estudios filológicos, la literatura y la pedagogía social. La diversidad de enfoques que hoy consideraríamos disciplinariamente heterogéneos tiene su correlato en una concepción epocal de la psicología como saber capaz de suturar la escisión entre los distintos campos del conocimiento, aspecto que ha sido bien señalado, entre otros, por Oscar Terán (1986) en sus clásicos estudios. No es éste, sin embargo, el enfoque que pretendemos para este trabajo, ni el estudio sobre la genealogía de las ideas de Ingenieros sobre el amor, que ha sido indagado, en gran medida, por Hugo Vezetti, y que se remonta a sus

¹ En adelante, *TA*.

artículos en *La Montaña*, *El Mercurio de América* o sus crónicas de viaje. Tampoco los interesantes puntos de encuentro y desencuentro de la reflexión ingenieriana con el pensamiento socialista y anarquista, tensionada entre el determinismo de la especie y la voluntad individual (Vezetti, 2012-2013: 56), ya señalados por estudiosos como Dora Barrancos (1990) o Laura Fernández Cordero (2012/2013). En esta ocasión, nos dedicaremos a otra cuestión, concerniente a las mutaciones editoriales que sufrió el *TA* antes de convertirse en el libro que hoy conocemos como tal.

Sabemos que este tratado se originó en un curso sobre Psicología de los sentimientos que Ingenieros dictó en 1910 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y que esas conferencias tuvieron un destino editorial donde las revistas jugaron un papel central, pues fue en ellas donde circularon las diferentes secciones que, unificadas y reescritas, formarían parte del futuro libro. Cada una de las instancias de la historia editorial del *TA* configura un campo de relaciones simbólicas y materiales diferenciado, que conviene repasar brevemente.

Tenemos, en primera instancia, el curso universitario de psicología. Luego, algunas de esas conferencias se publicaron en revistas y colecciones de distinto tenor, entre las cuales hemos localizado hasta el momento las siguientes: *La Novela Semanal*, *Revista de Filosofía*, *Nosotros* y la colección de cuadernillos *Ediciones mínimas*.² Es en *Nosotros*, por ejemplo, en el número de homenaje de diciembre de 1925, donde se publica el primer capítulo de lo que sería el *TA*, y que en una nota al pie los editores presentan como el “Primer capítulo del libro *Del amor* que Ingenieros estaba concluyendo. Es inédito”. Incluso nuestra colega Laura Fernández Cordero ha señalado, en el Primer Coloquio de Publicaciones Periódicas Argentinas, cómo en el número 2 de la revista *Cultura sexual y física*, de setiembre de 1937, vinculada a la editorial Claridad,³ se reproducía un texto de Ingenieros sobre “La imperfección del matrimonio monogámico” (Fernández Cordero, 2014: 172). A la

² En la colección de *Ediciones Mínimas*, cuadernos mensuales de ciencias y letras dirigidos por Ernesto Morales y Leopoldo Durán (Lafleur, 2006: 81), aparece, por ejemplo, *La intimidad sentimental* (1917).

³ Tanto la editorial Claridad como la revista homónima se deben al accionar del socialista español Antonio Zamora. Claridad publicó el libro *Estudios sobre el amor* (s/f).

difusión en revistas cabría agregar otra zona de publicación de fragmentos del futuro *TA* que amerita ser analizada en otra ocasión pero que acá dejamos señalada: se trata de unos pequeños volúmenes en los cuales figura como editor Pablo, el hermano de Ingenieros, constituidos por secciones entresacadas de sus artículos, como si fueran aforismos o notas breves, para difundir una especie de filosofía casera o de bolsillo sobre el amor, como por ejemplo, el volumen titulado *Los amantes sublimes: estudios sobre el amor*, de 1928.

Si vamos a las *Obras Completas* de Ingenieros, en la aclaración de los editores con la cual presentan el *TA*, sólo se menciona la publicación previa de algunos capítulos en la *Revista de Filosofía*,⁴ obliterando otras instancias de edición anteriores, como las ya señaladas. Desde luego esto implica una valoración de los editores del *TA* respecto de un campo cultural estratificado en sus circuitos de difusión y consumo. Y además parece hablarnos de un afán de encuadrar el tratado en un campo disciplinario –la filosofía de base biológica, tal como la entendía Ingenieros– para lo cual resulta casi necesario el borramiento de instancias de publicación que podrían desdibujar ese marco epistemológico.

Pero, si repasamos la cronología de edición de los artículos que luego darían lugar al libro, veremos la relevancia de las revistas mencionadas:

“Werther y don Juan”, *La Novela Semanal*, I, 7, 30.XII.1917

“La personalidad sentimental”, *RF*, IV, VII, 1 (enero 1918): 127-135

“La psicología de los celos”, *La Novela Semanal*, II, 57, 16.XII.1918

“La psicología de los celos”, *RF*, V, IX, 1 (enero 1919): 83-113 [reitera]

“Cómo nace el amor”, *La Novela Semanal*, III, 86, 7.VII.1919

“Cómo nace el amor”, *RF*, V, X, 4 (julio 1919): 141-160 [reitera]

“La pasión de Isolda”, *RF*, IX, I (enero 1923): 1 -20

“La desilusión de amor”, *RF*, IX, XVIII, VI (noviembre 1923): 321-338

“Werther y don Juan”, *RF*, X, XIX, I (enero 1924): 2-26 [reitera]

“Introducción a la teoría del amor”, *RF*, X, XX, IV (julio 1924): 1-17

“El instinto maternal en la familia”, *RF*, X, XX, V (septiembre 1924): 161-179

“La esclavitud de la mujer y el matrimonio”, *RF*, X, XX, V (septiembre 1924): 180-195

⁴ En adelante, *RF*.

“El amor, la familia y el matrimonio”, *RF*, X, XX, VI (noviembre 1924): 347-367

“La inmoralidad social del amor”, *RF*, XI, XXI, I (enero 1925): 1-21

“El renacimiento del amor”, *RF*, XI, XXI, II (marzo 1925): 161-182

“La metafísica del amor”, *Nosotros*, XIX, 199 (diciembre 1925): 531-536

Los artículos publicados en la *RF* son, obviamente, muy cercanos a lo que será la versión final recogida en el libro. Recordemos que la *RF* fue fundada por Ingenieros en 1915, simultáneamente a la aparición de la colección de libros *La Cultura Argentina*.⁵ Salvo casos excepcionales, la *RF* se publicaba con frecuencia bimestral y cada número constaba de unas ciento sesenta páginas, aproximadamente. Desde el punto de vista económico, aunque el precio de la revista le permitía ser asequible a un gran público –la suscripción anual de seis números costaba diez pesos–, no era, desde luego, una publicación orientada a los sectores populares, aunque su difusión en bibliotecas y centros culturales podría configurar un espacio democratizador de su recepción. No figura en ninguno de los números el nombre de los integrantes de un consejo editorial o de redacción, solamente el nombre del director: José Ingenieros y, desde 1923, el del codirector, Aníbal Ponce, que asumiría la dirección de la revista dos años después, al morir Ingenieros. En cuanto a Aníbal Ponce, su participación es altamente visible, sobre todo desde el momento en que comenzó a codirigir la revista, cuando Ingenieros reorientó sus esfuerzos hacia otra publicación periódica de relevancia, el boletín *Renovación*, que fue el órgano de la Unión Latinoamericana (Pita González, 2009).

Pero como quedó a la vista en nuestra cronología, el primer texto de lo que luego conformaría el *TA* no se publicó en la *RF* sino en *La Novela Semanal*.⁶ Al respecto, Sergio Bagú, en su clásica biografía sobre nuestro autor, nos informa que a éste le fue solicitada una colaboración “al iniciarse en Buenos Aires una publicación popular” y que entonces Ingenieros remitió una conferencia de las que habían integrado su curso sobre psicología de los

⁵ Sobre el proyecto editorial *La Cultura Argentina* y su definición ideológica, particularmente en contraposición con la colección coetánea editada por Ricardo Rojas, remitimos a Degiovanni (2007) y Merbilhaá (2014).

⁶ De aquí en más, *LNS*.

sentimientos: *Werther y don Juan*. Al decir del mismo Bagú, “El rápido éxito de la difusión que obtuvo el pequeño folleto hizo insistir a sus directores en una nueva publicación y él les facilitó otra de las conferencias, a la que llamó *La psicología de los celos*” (Bagú, 1953: 163-164). Bagú no menciona otras dos conferencias de Ingenieros que salieron en *LNS: Cómo nace el amor* (1919) y *El delito de besar* (1920). Sarlo sí menciona *Cómo nace el amor* y *Psicología de los celos*, aunque le asigna a esta última el número 7 en la colección, que corresponde en realidad a *Werther y don Juan* (2004: 115-116). Aclaremos que *El delito de besar*⁷ no formó parte del *TA* sino de otro libro de Ingenieros, la *Psicopatología en el arte*.

La colección *LNS* siguió una modalidad iniciada por revistas como la española *El cuento semanal*, fundada en 1907. En primera instancia se vendían en América las colecciones españolas, pero luego esos proyectos fueron imitados por el mercado editorial local. Colecciones dirigidas a un público amplio, ofrecían textos narrativos y teatrales, adaptaciones o traducciones de obras extranjeras y también obras de producción nacional.⁸ *LNS* apareció en noviembre de 1917, dirigida por Miguel Sans y Armando del Castillo.⁹ Al principio la revista era un cuadernillo de papel de escasa calidad, de menos de 30 páginas, sin ilustraciones –excepto en los avisos y una foto del autor en la tapa– y con poca publicidad, que más tarde incrementó el número de páginas y agregó nuevas secciones, hasta convertirse, a fines de 1926, en una revista de gran formato, con notas fotográficas y portadas a color. Recién entonces el precio subió de 10 a 20 ctvs. Como parte de la oferta diversificada de magazines y revistas para un público masivamente alfabetizado, *LNS* fue la primera y más exitosa colección de un género al que suscribieron más de veinte proyectos editoriales de perfiles semejantes, y eso si nos referimos sólo a la Argentina.

Como bien señala Margarita Pierini, es una simplificación identificar

⁷ Ingenieros, J. (1920). *El delito de besar*. *La novela semanal*, 131. Recuperado de: http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/767104439/1/LOG_0003/

⁸ Para la síntesis sobre la revista, seguimos a Pierini, 2004.

⁹ La dirigen en conjunto hasta 1920, acompañados por un breve tiempo por un asesor literario, Miguel Roquendo (seudónimo de Miguel Roca, periodista español arraigado en la Argentina). En 1930 se sumará Carlos Ocampo a la coordinación de la revista.

novela semanal o *novela popular* con *novela sentimental*,¹⁰ pues hay en la colección una pluralidad de géneros. También desde el punto de vista de los autores la publicación era plural, incluyendo a figuras como Ricardo Rojas, Luigi Pirandello, Hugo Wast, Mario Bravo, Josué Quesada o Alejo Peyret, junto a nombres que se estaban iniciando en la literatura o seudónimos de difícil clarificación. Algunos números eran reeditados ante la demanda suscitada por el público. Entre los autores más convocantes estaban Josué Quesada, Juan José de Soiza Reilly, Pedro Sonderenguer, Belisario Roldán, Hugo Wast, Arturo Cancela y José Ingenieros. La inclusión de este último y de algunos otros autores podría pensarse como parte de la estrategia de la colección para *nacionalizar* la literatura que ofrecía pues, como quedó dicho, muchas veces recurría a la adaptación de literatura extranjera, sobre todo española, para cumplir con el compromiso semanal.¹¹ También podría explicarse como un recurso para prestigiar la colección con firmas importantes —y recordemos, en sintonía con esto, que al final de cada *nouvelle* se reproducía la firma autógrafa de los autores.

Durante los primeros años, la *nouvelle* ocupó todo el número, pero a partir de 1922 se incorporó un relato policial y algunas notas críticas o costumbristas de actualidad. Precisamente en ese año comenzó a publicarse, en esta sección agregada, *Las fuerzas morales* de Ingenieros, en cinco entregas. Más adelante se incluirán notas de cine e incluso modelos de alta costura, hasta que, a partir de 1934, la revista se convirtió en *La Novela Semanal Femenina*, que salió hasta el año 1954.

Como dijimos, el primer texto de Ingenieros en *LNS* corresponde al número 7, de diciembre de 1917, que se inicia con una carta suya a los editores que lo habían invitado a colaborar, en la cual se presenta como alguien “Ignorante en absoluto del arte de escribir novelas, y no siendo cultor de género alguno propiamente literario”, aunque entiende que su “nombre” “puede contribuir al éxito de tan simpática iniciativa”, tendiente a “abaratar la edición de producciones argentinas” en un contexto donde “difundir el li-

¹⁰ Véase Pierini (2004; especialmente “Introducción”: 18, y “Los géneros narrativos en *La novela semanal*”: 69).

¹¹ Pierini (2004; especialmente “Los autores de *La novela semanal*. Cruces y tensiones en la ampliación del campo literario”: 73-98).

bro es una verdadera función de gobierno espiritual”. Luego de esa carta que oficia como preámbulo, aparece el texto de *Werther y don Juan*, en la cual se usan personajes literarios como “tipos psicológicos” y que es diferente respecto de lo que será la versión del libro –cambios de estilo y reordenamiento de párrafos, porque lo publicado en LNS se redistribuirá en distintos capítulos en el volumen definitivo. Con certeza, uno de los rasgos más interesantes consistirá en los párrafos finales de esta versión. Hay que tener en cuenta que el donjuanismo fue un tema frecuentado por el ensayo de perfil eugenista, como ocurrió, entre otros, con el caso del médico y ensayista español Gregorio Marañón. Como advierte Marisa Miranda, la recepción y el impacto de la eugenesia en Argentina consistió en un fenómeno metapartidario, cultural y de larga duración, según lo demuestran los nombres de quienes participaron en 1921 en la fundación de la Liga Argentina de Profilaxis Social y en su junta consultiva, nombres entre los cuales estaban los de Emilio R. Coni, Joaquín V. González, Estanislao S. Zeballos, José Ingenieros, Gregorio Aráoz Alfaro, Alfredo L. Palacios o Augusto Bunge (Miranda, 2011: 35, 189).¹²

Para Ingenieros, el suicida Werther ejemplificaba, en su actitud autodestructiva, lo que los eugenistas consideraban como una amenaza, el denatalismo o, para decirlo en otros términos, el amor romántico a la Werther terminaba en la no-procreación, en la improductividad. Ahora bien, con Don Juan podía claramente ocurrir lo mismo, a pesar de su actitud activa y exitosa en materia sentimental. Por eso hay un subtítulo de la conferencia que se llama “Ni Werther ni Don Juan”. Pero ocurre que al final de esta primera versión, publicada en *LNS*, hay un párrafo significativo, ausente del libro e, incluso, de la versión de la *RF* de 1924. Dice Ingenieros:

El primer derecho de la vida es continuarse, indefinidamente. Los amores trágicos de Werther conspiran contra la humanidad, esparciendo en el mundo el *miedo de amar*; contra ese miedo se rebela incesantemente la *necesidad de amar*, simbolizada en Don Juan.

En la vida humana, como en la naturaleza, cada estación tiene sus fru-

¹² Recordemos que la eugenesia es entendida como la “doctrina que se concentra en la heredabilidad de las cualidades, es decir en la transmisibilidad a los descendientes de las diversas características valiosas o disvaliosas atribuidas a un individuo, y encargada de legitimar el diseño de diversas biopolíticas vinculadas a la reproducción” (Miranda, 2011: 34).

tos; justo es que Don Juan encuentre su camino al terminar su alegre primavera. El que sabe amar no debe morir como el suicida; llegado al estío sus sentimientos evolucionan, asegurando la perennidad de sus más nobles atributos.

Nada hay en su psicología que se oponga a esa interpretación optimista.

Del mejor amante la naturaleza hace el más tierno padre, para que renazca en sus hijos y les transmita la antorcha que alumbró el devenir eterno de la vida. Así podemos concebir a Don Juan convertido en el simbólico Pelicano: capaz de rasgarse el pecho y desangrarse para alimentar a sus hijos.¹³

La ausencia de este final en las versiones posteriores, incluida la de la *RF*, nos induce a repensar en el sentido implicado en esta transformación de Don Juan en un sujeto no sólo eugénicamente positivo sino domesticado al punto de entrar en sintonía con esa moralizante *narrativa de la felicidad* que, si bien no era la tónica excluyente en *LNS*, era dominante en la colección, tal como lo ha señalado Beatriz Sarlo. Una compensación simbólica a las injusticias sociales que no requería la transformación en profundidad del orden social sino apenas la concreción de objetivos personales y que, en el corpus de las novelas sentimentales –que eran, repetimos, un sector significativo pero no único dentro de *LNS*– proponían la existencia de una felicidad al alcance de la mano, anclada en el desenlace del matrimonio y la familia (Sarlo, 2004: 22).

Frente al pesimista, improductivo y suicida Werther, don Juan se convierte así en la figura heroica que posibilita el *final feliz*, metaforizado en ese pelicano que lo convierte de lúdico seductor en garantía de saludable paternidad para el futuro de la especie humana. En ese punto, Ingenieros parece oficiar como uno de los tantos autores de esas novelas decimonónicas cuyos rasgos genéricos fueron adaptados –en algunos casos, simplificados– al formato casi folletinesco de *LNS*, respecto de lo cual afirmaba Susana Zanetti:

La novela ficcionaliza una constelación de lectores y de situaciones de lectura que tienden puentes peculiares entre literatura y vida. De allí también que difícilmente renuncie a intervenir, sobre todo durante el siglo XIX, aunque especialmente en su segunda mitad, y hasta avanzado el

¹³ José Ingenieros, *Werther y Don Juan, La novela semanal*, I (7), 1917. Recuperado de: http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/767085973/1/LOG_0003/

siglo XX, en las discusiones acerca de los modelos de familia, genéricos y sociales convenientes para naciones que cumplen o buscan una rápida modernización [...] (Zanetti, 2002: 14).

Creo que no es costoso aceptar que una colección de difusión masiva como *LNS* –se vendían 200.000 ejemplares, según consta al pie de las portadas, en la época en que publicaba Ingenieros– cumplió también, en el contexto urbano de la segunda y tercera décadas del siglo XX, con ese rol de intervención en el campo social que reflexionaba sobre la familia y la sociedad en la nación argentina moderna.¹⁴

En el número 85 de *LNS*, 30 de junio de 1919, se publica *El crimen de la mosca azul. Romance científico-policial* de Enrique Richard Lavalle y se anuncia para el número siguiente la tercera conferencia de Ingenieros, en un pasaje que pone en evidencia la relación entre firma autoral e impacto comercial del prestigio simbólico. Dice el aviso editorial:

Creemos que el solo anuncio de una obra de Ingenieros basta para dar idea de la importancia del próximo número. Hacemos presente a lectores y coleccionistas de este semanario, que pidan con anticipación a los vendedores los ejemplares, puesto que dada la gran demanda que ya hay de ellos, se agotará el número rápidamente.¹⁵

La conferencia *Cómo nace el amor*, que saldrá en el número 86, fue luego rearmada para nutrir diversas partes del *TA* y no sólo el subtítulo que lleva ese nombre. Por último, ya mencionamos un texto que no fue incluido en el *TA* sino en *La Psicopatología en el arte*, pero que se relaciona con estos temas y también se publicó en *LNS*. Es la conferencia titulada *El delito de besar*, título que por sí sólo no desmerece entre algunos otros propios de la colección como *Luna de miel*, *La ciudad del amor y de la muerte*, *Poligamia sentimental*, *Cuando el amor triunfa*, *El secreto que no dicen las mujeres*,

¹⁴ Una concesión interesante si se tiene en cuenta que, quince años después, el mismo Ingenieros pondría en crisis su rol familiar como *padre proveedor*, en la búsqueda de un *cuarto propio* para dedicarse a su propio proyecto intelectual, según lo ha analizado Laura Fernández Cordero a partir de un estudio cruzado de su correspondencia con Eva Rutenberg (2012 – 2013: 67 – 72).

¹⁵ Recuperado de: http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/76710076X/1/LOG_0003/

etc. Sin embargo, en el número anterior fue casi anunciado como un texto de divulgación científica, al decirse de esta “Obra que, como todas las de este escritor [Ingenieros], tienen un singular atractivo; los temas científicos más difíciles, puestos *al alcance de todos los lectores*, en una prosa amena y brillante” [nuestra bastardilla].¹⁶ Ciertamente, el tema desarrollado en *El delito de besar* tiene implicaciones científicas, higienistas y penales, como lo anuncia literalmente el título, porque en él Ingenieros se dedica a deslindar los que llama, en una nomenclatura decorosa, beso casto y beso de amor, del beso no consentido forma incipiente del acoso sexual, y para ello analiza distintos tipos de besos, diferenciados por su coeficiente de voluptuosidad, tras un largo recorrido por la poesía y las grandes historias de amor de la literatura occidental. Su discurso alcanza dimensiones paródicas y humorísticas en pasajes como aquel en que discute la poco exitosa invención del doctor estadounidense Hermann Sommer una pequeña pantalla de gasa antiséptica, destinada a filtrar los besos de los enamorados que desean entretenerse sin peligro para concluir en que la higiene es clarividente pero el amor es ciego.¹⁷ Más allá del humor, de lo que se trata en este número de *LNS* es de una cuestión de gobernabilidad: la fijación de normas de conducta social y su legalidad, un tema que en distintos momentos fue consustancial al funcionamiento del campo novelístico, como lo señalaba la frase citada de Zanetti.

En julio de 1919, se publicó simultáneamente en la *RF* y en *LNS* la conferencia *Cómo nace el amor*,¹⁸ que mereció en la primera de estas revistas una crítica por parte del pedagogo y propulsor de la psicología experimental, Rodolfo Senet. En su artículo, éste llegaba a la conclusión de que ese trabajo no era científico, a pesar de la publicidad con que se anunciaban los escritos de Ingenieros en la otra colección. Dice Senet:

Este trabajo [*Cómo nace el amor*] es, en realidad, más literario que científico. Ante todo hubiera sido necesario determinar los tipos de amor, a

¹⁶ “El próximo lunes publicaremos *El delito de besar* de José Ingenieros”. *La novela semanal*, IV, 130, 1920. Recuperado de: <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/767104218/5/#topDocAnchor>

¹⁷ José Ingenieros, *Cómo nace el amor*, *La novela semanal*, a. 3, n. 86, 1919. Recuperado de: http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/767100778/1/LOG_0003/

¹⁸ José Ingenieros, *Cómo nace el amor*, *RF*, X, 4: 141-160, 1919.

los efectos de estudiar sus formas iniciales. Ingenieros, dejándose arrastrar por su romanticismo, le da al flechazo una importancia demasiado grande, importancia que sólo le acuerdan las novelas románticas primeras, y llega al punto de opinar que el verdadero amor se encuentra más en el tipo repentino que en el de la larga gestación. En este trabajo no hay más material científico que la experiencia personal del autor y el obtenido de las lecturas de obras puramente literarias; por eso afirmo que es más literario que científico, y, en este sentido, su lectura resulta realmente agradable.¹⁹

¿Un autor científico que intervenía en una revista de novelas breves o un escritor con inclinaciones literarias que se proponía estudiar psicológicamente el amor? La verdad es que el mismo Ingenieros consignaba como la principal influencia literaria en su texto la obra de Stendhal quien, en su libro *Del amor*, de 1822, prometía ofrecer una “psicología del amor” (Stendhal, 1822 /1996: 90) que nuestro autor procuraría sustentar en una explicación de base biológica sobre la formación de los *ideales de amor*, cuya comprensión más completa nos remite a sus *Principios de psicología*.²⁰ Pero más allá de este debate entre la dimensión literaria y la científica en sus escritos, nos interesa reflexionar sobre el modo en que, en el marco de las publicaciones periódicas que estuvieron en la génesis de lo que luego sería el *TA*, se configuraron imágenes de este escritor-intelectual diferenciadas entre sí y en relación con lo que sería el retrato *congelado* en sus obras completas, mucho más cercano, por cierto, al perfil que procuró construir en el marco de la *RF* y no, por ejemplo, en *LNS*. El Ingenieros de *LNS* es, en parte, otro Ingenieros que no casualmente fue borrado de los paratextos del *TA* y que en algún punto forma sistema con esos libritos editados por Pablo Ingegnieros, quien por lo visto no

¹⁹ Rodolfo Senet, “La obra psicológica de Ingenieros”, *RF*, XII, 1: 125, 1926.

²⁰ El escritor francés elabora allí una teoría acerca del ideal y el proceso de su formación, representado mediante una metáfora inspirada en el fenómeno de *crystalización* de la sal, que había observado en un viaje a las minas de Salzburgo. Pero, mientras Stendhal es conciente de estar empleando un tropo, Ingenieros anhela, por el contrario, la precisión literal del lenguaje científico. No obstante, hay notables semejanzas entre la *abstracción* a partir de la experiencia con que Ingenieros explica el proceso de formación del *ideal* y la “*crystalización*” de atributos percibidos en el sujeto amado en la *teoría* de Stendhal. Obsérvese que, según *Nosotros*, el título del libro de Ingenieros era el mismo que el del libro de Stendhal.

tuvo reparos para saquear y extrapolar pasajes de los escritos de su hermano con el laudable propósito de ponerlos al alcance de todos los lectores, como querían los editores de *LNS*. Porque la circulación de estos textos en revistas y libros antológicos como los mencionados involucraba un espectro de público ampliado y diversificado en relación con los lectores posibles de la *RF* y, en función de lo que sería el aspecto programático del *TA*, un impacto de otra naturaleza respecto de su potencial efecto social.

La constitución de quien, al decir de Jorge Panesi, fue el primer intelectual de las masas argentinas (Panesi, 2001), hubiera sido imposible sin negociar con esa zona del consumo masivo representada por emprendimientos editoriales como *LNS*, que entrarían en la categoría de lo que Ricardo Rojas llamaba “montones de papel impreso y barato”²¹ y que, con perspicacia no exenta de cierta nostalgia o envidia, describía Alfredo Bianchi en una entrevista que en 1923 le hizo el diario *La Razón*, procurando esclarecer por qué se había extendido, en Buenos Aires, la literatura barata, en forma homóloga al consumo de drogas, que ya alcanzaba a distintas clases sociales. La encuesta tenía un título que era toda una definición: “Literatura pornográfica, ñoña o cursi. Nuestra encuesta para averiguar por qué el público, los autores y las casas editoriales facilitan su incremento.” Con la respuesta de Bianchi cerramos este trabajo:

...creo, pues, que la aclimatación de tanta novela semanal de distinto color ha dado motivo al fenómeno de que ahora subsistan en Buenos Aires una media docena de editoriales que publican, por 20 centavos, íntegramente las mejores obras de la literatura universal. Y esas obras las lee un numerosísimo público que se ha acostumbrado a leer con las publicaciones semanales y no con la revista *Nosotros* (Pierini, 2002).

²¹ En la misma entrevista, Rojas advertía: “—Yo [...] no soy pesimista en cuanto a la inundación literaria que padece Buenos Aires. No cabe duda de que se trata de una literatura muy mala; pero algo bueno se ha publicado en medio de esta balumba, y es gracias a tan fuerte diluvio literario que nuestro pueblo va aprendiendo a leer. Conozco el caso de una cocinera que cita a Tolstoi. Acaso esto se deba, remontando los acontecimientos, a todos esos montones de papel impreso y barato” (Pierini, 2002).

Bibliografía

Fuentes

- Ingenieros, J. (1917). *La intimidad sentimental*. Buenos Aires: Ediciones mínimas.
- Ingenieros, J. (1925). “La metafísica del amor”. *Nosotros*, 19(199), 531-536.
- Ingenieros, J. (1928). *Los amantes sublimes. Estudios sobre el amor (reunidos y ordenados por el hermano del autor)*. Buenos Aires: Pablo Ingegneros.
- Ingenieros, J. (1962) [1940]. *Tratado del Amor*. En *Obras completas* (Tomo III, pp. 225-401). Buenos Aires: Mar Océano.
- Ingenieros, J. y Ponce, A. (directores). *Revista de Filosofía* (1915-1929). Buenos Aires.
- La novela semanal* (1917-1954). Buenos Aires. Recuperado de: http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/toc/766284549/0/LOG_0000/

Bibliografía consultada

- Bagú, S. (1953) [1936]. *Vida ejemplar de José Ingenieros*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Barrancos, D. (1990). *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*. Buenos Aires: Contrapunto.
- Degiovanni, F. (2007). *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Fernández Cordero, L. (2012/2013). José Ingenieros y Eva Rutenberg: cartas de amor para una historia intelectual. *Políticas de la memoria. Anuario de investigación e información del CEDINCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina)*, 13, 67-72.
- Fernández Cordero, L. (2014). Para iluminar el sexo y el cuerpo. *Revista Cultura sexual y física* de editorial Claridad. En V. Delgado, A. Mailhe y G. Rogers (Coord.). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX – XX)* (pp. 157-177). La Plata: Fahce-Edulp. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.376/pm.376.pdf>
- Lafleur, H., Provenzano, S. y Alonso, F. (2006). *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Ensayo preliminar de M. Croce. Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Merbilháá, M. (2014). 1900 -1919. La organización del espacio editorial. En

- J. L. de Diego (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (pp. 31-61). Buenos Aires: FCE.
- Miranda, M. (2011). *Controlar lo incontrolable. Una historia de la sexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Panesi, J. (2001). Entre la teoría y la nada. *Tratado del amor* de José Ingenieros. *Revista Discurso*, I, 1.
- Pierini, M. (2002). Alcaloides de papel. Una encuesta argentina de 1923 sobre la “literatura barata”. *Revista de literaturas populares*, II(2), 43-63.
- Pierini, M. (Coord.) (2004). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917 – 1927). Un proyecto editorial para la ciudad moderna*. Madrid: CSIC.
- Pita González, A. (2009). *La Unión Latinoamericana y el Boletín Renovación: redes intelectuales y revistas culturales en la década de 1920*. México: El Colegio de México / Centro de Estudios Históricos / Universidad de Colima.
- Sarlo, B. (2004) [1985]. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Stendhal (1996) [1822]. *Del amor*. Traducción de Consuelo Berges. Madrid: Alianza.
- Terán, O. (1986). *José Ingenieros: pensar la nación. Antología de textos*. Buenos Aires: Alianza.
- Vezetti, H. (2012/2013). Los ensayos sobre el amor en los primeros escritos de José Ingenieros. *Políticas de la memoria. Anuario de investigación e información del CEDINCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina)*, 13, 51-57.
- Zanetti, S. (2002). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Imagen impresa en *La Vanguardia* en la década de 1920

Javier Guiamet

La modernización del campo cultural y la formación de una temprana cultura de masas en el Río de La Plata a fines del siglo XIX y principios del XX, han sido objeto de numerosas investigaciones que alumbraron factores clave de la cultura argentina. Con cronologías diversas, numerosos estudios han mostrado de qué manera la formación de un mercado en torno al cual comenzaron a circular las ofertas para el ocio de grandes grupos de la población, redefinió las lógicas de lo que había sido previamente una oferta cultural muy ligada a la dependencia estatal.

Diferentes factores se combinaron para que este fenómeno se pudiera desarrollar. La integración de la Argentina a la economía mundial posibilitó la llegada de nuevas tecnologías; la inmigración masiva y los altos índices de alfabetización sumados a las mejoras de las condiciones laborales en algunos sectores de la clase obrera, permitieron tener más tiempo y mejores posibilidades de aprovechar las nuevas ofertas para el ocio. Esta cultura de masas que tuvo su primer apogeo en los años veinte y treinta del siglo XX, cuando ocuparon el centro de la escena el cine y los espectáculos en torno a la práctica profesional del fútbol, el boxeo y el turf principalmente, tuvo sus primeras manifestaciones en los cambios de la prensa gráfica, los cuales comenzaron a ser visibles ya en la segunda mitad del siglo XIX.

Este mismo período fue testigo del surgimiento de una marcada conflictividad social basada en las luchas obreras y de la formación de corrientes políticas que buscaban dar representación a estos nuevos actores. En ese marco la

política del Partido Socialista intentó sumar a las reivindicaciones inmediatas de la clase obrera un programa más global de transformación de las formas de la política argentina. Es así que la acción cultural, entendida como una forma de transformar a los trabajadores en sujetos capaces de comprender y llevar a cabo su misión histórica, ocupó un rol central en el conjunto de prácticas del PS bajo la premisa de “elear material y moralmente al pueblo”. Pic-nics, veladas culturales, conferencias y el dictado de cursos, entre otras actividades, concentraron una parte importante de las energías que el Partido destinaba a aumentar su base social y a transformar los valores de la “política criolla”. Esta oferta, sin embargo, no operó en el vacío. Osvaldo Graciano señala que entre 1900 y 1940 el proceso de alfabetización creó una masa de lectores sobre los cuales pretendía actuar el Partido, teniendo que competir en su intención por disponer del tiempo libre de los trabajadores con “la creciente gravitación que en su vida cotidiana ejercían el fútbol, el boxeo, la radio, el cine y el periodismo [...]” (2008: 218).

Esta inquietud por disputarle a la cultura de masas la atención de la clase obrera tuvo su propio derrotero en las sucesivas transformaciones de *La Vanguardia*, el periódico oficial del Partido. Con la misión de reemplazar al “diario burgués” en la mesa del trabajador, ya en 1905 *La Vanguardia* cambió su formato de semanario de difusión doctrinario por el de un periódico que privilegiaba el servicio de noticias de actualidad, sin que esto significara perder la línea ideológica del Partido. De esta manera, se diferenció de otros periódicos políticos que continuaron privilegiando la difusión de ideas en formatos menos “ágiles”, quedando en un lugar intermedio entre esa lógica y la lógica comercial de las publicaciones que habían modificado profundamente el panorama de los medios gráficos argentinos.

Una de las características de las publicaciones que fueron pioneras en la modernización de sus formatos fue el uso intenso de la imagen impresa, la cual sumaba un atractivo visual a la intención de aumentar constantemente las ventas. En comparación con estos medios, el aspecto visual de *La Vanguardia* era sumamente austero. Sin embargo, los socialistas incluyeron diferentes formas de imágenes en el periódico logrando con el tiempo un formato más “ágil” desde lo visual. La aparición con mayor frecuencia de diferentes fotografías y caricaturas para la década de 1920 nos lleva a preguntarnos si las tensiones que marcaron la relación de los socialistas con la cultura

de masas y las formas que asumía la modernización del campo periodístico pueden rastrearse también en los aspectos visuales del periódico. En este trabajo tomaremos en primera medida algunas imágenes reveladoras de ciertos cambios que se introdujeron en *La Vanguardia*, objetivo para el cual nos proponemos realizar una comparación entre las fotografías y las caricaturas que publicaba el periódico en la década de 1920 como un modo de rastrear los sentidos y estrategias detrás de la impresión de esas imágenes, poniéndolas en diálogo a su vez con distintas utilizaciones que se hacían de las mismas en publicaciones con diferentes lógicas.

Imagen impresa en la modernización de la prensa

Aunque la utilización de la imagen impresa fue un rasgo preponderante de las publicaciones que a principios del siglo XX transformaron las características de la prensa argentina (transformación que suponía alejarse de la dependencia de financiamiento estatal para pasar a basar su autonomía editorial en la autonomía comercial, financiándose en la venta directa de ejemplares a un nuevo público más amplio), la proliferación de la imagen en los medios gráficos se había producido previamente en Buenos Aires con las distintas ediciones ilustradas que surgieron en la segunda mitad del siglo XIX. Es así que acompañando los textos con ilustraciones, o dando un lugar importante a las caricaturas políticas, el uso de la imagen fue constituyéndose en una práctica cada vez más frecuente. Sandra Szir sostiene que:

A medida que las capacidades tecnológicas se diversificaban y se emplazaban más grabados en las páginas de las publicaciones periódicas ilustradas –de carácter satírico o de información general– el consumo de imágenes impresas devino una práctica cultural cada vez más extendida (2014: 83).

Resultan emblemáticos de las últimas décadas del siglo XIX algunos casos relacionados a la prensa satírica como fueron los de *Don Quijote* y *El Mosquito*, publicaciones que encontraron en el género de las caricaturas políticas un instrumento para aumentar su impacto en los lectores, generando mayor circulación de sus ejemplares, a la vez que constituían una herramienta de intervención política. Estas publicaciones ayudaron a consolidar y se consolidaron dentro de una cultura visual cada vez más cotidiana que se apoyaba

en el hecho de que la impresión de imágenes fuera cada vez más accesible.

Es entonces, dentro de esta habitualidad que tenía el uso de la imagen como género propio y también como acompañamiento de los textos, que algunas publicaciones posteriores como *Caras y Caretas* y *Crítica* intensificaron su uso. Geraldine Rogers (2008) propone pensar a *Caras y Caretas* como el primer caso de una autonomía basada en la venta para un público masivo, condición que habría aportado a un proceso de redefinición de la relación entre escritores y lectores, en un marco donde la publicación proponía mayor complicidad y empatía con el público, a quién aducía representar. Dentro de esta estrategia adquirió particular ímpetu la posibilidad de explorar las dimensiones de sentido en la relación entre las imágenes y los textos, lo que permite pensar que fue con su aparición que: “se difundió en Buenos Aires un formato que presentó una puesta en página que apelaba a una lectura gráfica y visual y que alcanzó un éxito de carácter masivo” (Szir, 2009: 55). La fórmula de bajos precios y audiencias amplias que caracterizó a la publicación permitió que sus innovaciones repercutieran en otras publicaciones, aunque más no fuera para diferenciarse. En esta búsqueda de ampliar siempre el sector de la sociedad al que la revista llegaba, tanto Szir como Rogers concuerdan en destacar el uso de la imagen impresa. Ya fuera en el caso de las ilustraciones que volvían más amenas las lecturas, o en el caso de las fotografías que al referirse a temas de actualidad permitían generar un gran impacto en los lectores, el atractivo estético de las imágenes fue una marca de estilo de la publicación. A su vez, se derivaron otros procesos de la utilización recurrente de imágenes como fue la profesionalización de los ilustradores que se debatieron permanentemente entre el mundo del arte y la cultura de masas. Es así que *Caras y Caretas* se constituyó como un caso paradigmático de los cambios culturales que se vivían en el cambio de siglo.

Por el lado de *Crítica*, sus páginas albergaron también un uso intensivo de la imagen impresa tanto a través de la fotografía como de los numerosos ilustradores con los que contaba, entre los que se destacaba el reconocido caricaturista Diógenes Taborda, quien tuvo a su cargo las ilustraciones de la primera película animada de la historia del cine argentino en 1917 (ésta constituyó una obra en contra de Yrigoyen titulada *El apóstol*, de la cual no quedaron copias). Aunque su fuerte eran las caricaturas políticas, Silvia Saitta (1998) destaca que a principios de los años veinte, como estrategia comercial,

el diario fue matizando la predominancia de las caricaturas políticas en tapa sin que estas dejaran de formar parte de la publicación, haciendo un uso mucho más versátil de las habilidades artísticas de Taborda.

Si prestamos atención al marcado rechazo que manifestaban los socialistas hacia el periódico que dirigía Natalio Botana (analizado por Saíta en uno de los capítulos de su libro), podemos pensar que los intentos de modernización de *La Vanguardia* de ningún modo corrieron por carriles sin contradicciones o tensiones hacia el interior del Partido, sobre todo en lo concerniente a las características que debía asumir este emprendimiento de periodismo alternativo.

Aunque el devenir y desarrollo de *La Vanguardia* es contemporáneo a los procesos aquí descriptos, corresponde trazar una cronología propia de las sucesivas transformaciones del periódico socialista. Fundado en 1894, el origen del periódico es previo a la fundación del Partido y en un principio cumplió la función de articular entre los distintos centros socialistas para hacer posible la formación partidaria. En adelante las principales preocupaciones estuvieron dirigidas a aumentar las esferas de influencia de la publicación. Es así que la transformación de *La Vanguardia* en diario informativo, que dejaba atrás su perfil de semanario cuyo contenido se ligaba más al debate doctrinario, cristalizó en la preocupación por trascender el pequeño núcleo de militantes que se acercaban a la publicación socialista en sus comienzos. Esta intención de alcanzar nuevos lectores, que en principio no fueran los que ya adherían a los principios del Partido, albergó numerosos proyectos e intenciones que tuvieron un momento bisagra cuando en 1905 *La Vanguardia* comenzó a salir todos los días con un diseño renovado. La posibilidad de ofrecer un dinámico servicio de noticias de actualidad, en conjunto con un diseño más atractivo desde lo estético, fueron algunas de las pautas que tuvieron en cuenta para captar la atención del público amplio de lectores que había surgido en los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX.

Otro momento importante para *La Vanguardia* se produjo en 1913, cuando se anunció con satisfacción en sus páginas la compra de su primera rotativa y de nuevas máquinas de estereotipia y linotipia, las cuales se creía que lo dejarían en condiciones técnicas de competir con los diarios de mayores tiradas. Este tipo de renovaciones, que en parte perseguían también aumentar los ingresos por publicidad –ya que la calidad de los anuncios publicados

sería indudablemente mejor—, no se producían sin manifestar determinadas prevenciones al interior del Partido. La tensión entre llevar a cabo un periódico informativo y autónomo económicamente o priorizar un periódico de ideas se mantuvo a pesar de las transformaciones. Es así que mientras el proceso de modernización se mantuvo firme durante la década de 1910, las transformaciones estéticas y de estilo periodístico generaron ciertas incomodidades entre algunos dirigentes, como podemos verlo en las diferencias surgidas entre Dickmann y Repetto. Juan Buonuome y Marcela Gené destacan que en torno a las publicidades y las posibilidades de introducir cambios en el formato de la publicación, ante una merma de las ventas a finales de la década de 1910, Dickmann se preguntaba si ante “la excesiva rigidez” del periódico “¿No somos puritanos con exceso?” (2013:158), ante lo cual la intervención de Repetto vendría a marcar un límite al señalar que si el Partido daba lugar en sus avisos a prácticas que combatía se transformaría en “un partido indefinido e incoloro, aunque seguramente en la apariencia más importante e influyente” (159).

Llegando a la década de 1920 y apuntando a un proceso más general del Partido podemos retomar las ideas de Dora Barrancos, quien señaló que: “Durante la década de 1920 se asistió a transformaciones en el estilo de ‘hacer cultura’, modificándose las matrices clásicas que la fuerza política había delineado para obtener el supremo fin de la ‘elevación moral de las masas’” (1991: 89). Este tipo de modificaciones estaban ligadas a cambios que se producían en la sociedad en la que el Partido Socialista insertaba su práctica. Es así que a los procesos de urbanización y la expansión de la economía que volvieron más heterogéneos a los distintos grupos sociales, se correspondió una práctica del socialismo que mediante un proceso de descentralización buscó ampliar sus prácticas de modo de dar mayor cabida a estos nuevos actores urbanos. La búsqueda de ampliar la llegada que tenía el Partido alentó entonces cambios organizativos e ideológicos, los cuales llevan a Barrancos a señalar que:

Es en estas circunstancias que hallamos un Partido Socialista polifacético, dispuesto a ciertas concesiones en materia de cultura y más cauto en el jacobinismo del “ciudadano virtuoso” que puede obtenerse con una estrategia educativa diversificada, en consonancia con la renovación de medios, contenidos y formas a las que se asiste (1991: 92).

En estos años el PS conformó una aceiteada máquina electoral que dependía mucho del funcionamiento activo de los centros partidarios de los distintos barrios y que le dio al Partido numerosos triunfos en las elecciones legislativas de la década de 1910. Dentro de este proceso general es que puede entenderse la flexibilización de los patrones culturales del Partido para la década de 1920. Como consecuencia del proceso inaugurado con la Ley Sáenz Peña, que reforzó la primacía que el socialismo otorgaba a la práctica parlamentaria por sobre la actividad gremial, Ricardo Martínez Mazzola señala:

Como había sucedido con sus “hermanos mayores” europeos, el ingreso a la política de masas acentuaba la diferenciación entre votantes y militantes socialistas. Esta diferenciación, a pesar del esfuerzo de la conducción partidaria por mantener satisfechas a las dos bases sociales, no dejaría de ocasionar conflictos, particularmente por las tensiones que generaría la búsqueda de *aggiornar* al partido para obtener nuevos éxitos electorales, que haría surgir la resistencia de núcleos de militantes que sostenían posturas más “obreras”, “revolucionarias”, e “internacionalistas”, que eran acompañadas por buena parte de la militancia gremial y juvenil del PS (2015: 62).

Vemos entonces que son varias las coordenadas que nos permiten buscar en los años veinte nuevas estrategias en pos de aumentar la llegada que tenía el socialismo en la sociedad argentina. En este contexto de una apertura mayor del Partido en la búsqueda de ampliar sus interlocutores, búsqueda que se empalma con las sucesivas iniciativas del periódico partidario con el mismo objetivo, es que nos interesa preguntarnos de qué manera la mayor frecuencia de la publicación de imágenes en *La Vanguardia* que encontramos en la década de 1920 pueden ser un objeto de interés para plantearnos los modos en que estas tensiones pueden haberse desarrollado en las páginas del periódico. Aunque la publicación de imágenes tuvo lugar en *La Vanguardia* desde mucho tiempo antes con retratos de personalidades distinguidas, grabados de actualidad y posteriormente anuncios publicitarios, es posible advertir para los años veinte no sólo una mayor frecuencia en la publicación de imágenes sino también usos nuevos que permiten explorar las búsquedas que albergaban los realizadores del periódico socialista.

Yendo a lo concreto, lo que interesa analizar en este trabajo es el contra-

punto pero también la complementariedad que se puede establecer entre las fotografías del público que asistía a las actividades del Partido y las caricaturas políticas que comenzaron a formar parte de la publicación.

Cultura y orden

El público obrero de un acto socialista, los trabajadores que participaban de una determinada manifestación o los asistentes a un concierto sinfónico o festival cinematográfico organizados por el Partido, tuvieron una gran presencia en las páginas de *La Vanguardia*. Aunque el diario permitía muchas intervenciones escritas de los lectores que participaban de algún centro o biblioteca socialista o acaso también de algún suscriptor desconocido, probablemente la participación más visible de estos personajes, o mejor dicho del actor colectivo que podía componer un “público obrero”, fue a través de la publicación de imágenes tanto en el interior del periódico como en la tapa ocupando un lugar destacado en el diseño.

Resultó común en la década de 1920 que el día después de un importante acto promovido por el Partido y publicitado por *La Vanguardia* apareciera en la primera plana una fotografía del numeroso público que había asistido al mismo. Además de compartir el sujeto retratado, podemos pensar estas imágenes en conjunto ya que mantienen un estilo muy similar. Del mismo modo que la publicación de las fotografías el día posterior al acto servía para reafirmar la popularidad de las actividades organizadas por el Partido mostrando la gran concurrencia, esto permite también visualizar un determinado registro estético a partir del cual rastrear los sentidos que circularon en torno al uso de la fotografía y que no aparecen explicitados en el periódico. Es posible entonces rastrear en ellas sentidos que se pretendían construir en torno al sujeto retratado así como también las intenciones y los usos que se le otorgaban al registro fotográfico.

El 2 de mayo de 1919 se publicó un número especial de *La Vanguardia* como era común después del Día del Trabajador. En tapa se podía leer con letras grandes: “Celebración del 1° de Mayo. La imponente manifestación de ayer. Más de 80.000 trabajadores: hombres, mujeres y niños desfilan por las calles de la capital” (figura 1). Este encabezado de la página se cerraba, en letras más grandes que las dos oraciones que siguen al título, con la frase “Cultura y Orden”, seguida de una fotografía ubicada

al centro y a la derecha y que ocupaba algo más de un cuarto de la página, aproximadamente. En la fotografía, que utiliza un plano picado, se ve de frente una nutrida columna de la manifestación que ocupa el total de la calle, donde solamente se destaca un cartel en el que se llega a distinguir la palabra “Socialista”. El recorte de una columna donde aparece una consigna relacionada al Partido habla de una clara intencionalidad sobre qué retratar de la manifestación. A su vez, la posibilidad de tomar una imagen en la que la manifestación se vea de frente habla de una elección precisa de lo que se quería retratar, buscando dar cuenta de la magnitud de la manifestación. Llama la atención también que en las primeras filas las miradas parecen dirigirse a la cámara.

La crítica al carácter desorganizado y violento de las luchas encabezadas por los anarquistas fue una constante dentro del socialismo, el cual pregono siempre por la racionalidad y la moderación. El 1º de mayo, que convocaba a distintas fuerzas políticas, era una oportunidad ideal para reafirmar los modos y formas de los socialistas por encima de las demás expresiones políticas. Es así que aunque el carácter inquebrantable de la lucha obrera y la masividad de la manifestación eran factores reivindicados, *La Vanguardia* no dejaba de resaltar que esa lucha debía enmarcarse dentro de medios pacíficos resaltando el ideal del “proletariado inteligente y sensato”. Es así que el recorte de una columna donde se destaca la prolijidad del plano y la organización pacífica de los concurrentes podría relacionarse con la premisa de “Cultura y orden” resaltada después de la marcha.

El 8 de mayo de 1919 se publicó una imagen de una velada en el teatro Victoria organizada por el Partido (figura 2). Allí la breve nota que antecede a la imagen comienza destacando:

Con el éxito y entusiasmo que ha caracterizado siempre a las fiestas de nuestro partido, celebróse el miércoles en el teatro Victoria, el festival artístico celebrando el Día del Trabajo y en honor de los delegados a la conferencia panamericana y a beneficio de la Casa del Pueblo

Aquí, la posibilidad de tomar la fotografía en un ámbito cerrado donde la distribución espacial está previamente organizada pareciera reforzar las características que destacamos en la imagen anterior.



Figura 1. *La Vanguardia*, 2 de mayo de 1919

Nuevamente el plano picado permite intentar tomar una imagen que represente la totalidad del público, el cual aparece así de frente en la imagen y estrictamente organizado. También podemos reforzar una noción que vislumbramos en la anterior fotografía: el público pareciera estar mirando hacia la cámara, lo cual indica que sabían que estaban siendo fotografiados, denotando la posibilidad de que el momento de tomar la imagen que retratará el acto fuera un momento esperado en estas actividades organizadas por el Partido.

Las dos imágenes que elegimos analizar son, con unos días de diferencia en su publicación, representativas de un tipo de fotografía que se publicó con gran frecuencia en el periódico en la década de 1920. Es así que podemos seguir muchas de las actividades que organizaron o de las que participaron los socialistas a través de las imágenes que reproducían en *La Vanguardia*. Ya sea acompañando un texto, o a veces simplemente con un título al estilo de “El acto de ayer” u “Obreros concurrentes a la asamblea celebrada ayer” y

un brevísimo comentario sobre la actividad realizada, la fotografía permitía aumentar las posibilidades de brindar información o reafirmar lo que el texto sostenía, como se ve en la siguiente frase:

A las 20 una hora antes de comenzar el mitín la sala del teatro Marconi estaba llena de bote en bote con una multitud entusiasta que entre cantos y vitores daba al local ese aspecto imponente de los grandes comicios populares que convoca nuestro Partido.

A medida que iba acercándose la hora de abrir el acto fue llenándose el teatro de tal manera, que era imposible encontrar ubicación en él, debiéndose cerrar las puertas para impedir que la avalancha de concurrentes que deseaban tomar parte en el mitín invadiera los pasillos e impidiera con su continuo ajeteo que se oyese la voz de los oradores...¹



Figura 2. *La Vanguardia*, 8 de mayo de 1919

¹ “Por la Revolución Rusa y la Paz Mundial. El gran mitin de anoche”, *La Vanguardia*, 27 de agosto de 1920.

Estos dos párrafos con los que arranca la crónica del “mitin” celebrado “Por la Revolución Rusa y la Paz Mundial” podían entonces ver confirmada esa multitud cuya participación en el acto reivindicaban con una foto que efectivamente la mostraba. Sin embargo, vemos además que esta intención de prohibir el ingreso de más gente que la que estaba prevista por la capacidad del lugar se confirma también porque la imagen presenta un aspecto muy similar a la que reproducimos previamente sobre el teatro Victoria, donde se ve el recinto colmado, pero con el público perfectamente ordenado en sus asientos. De este modo, texto e imagen comparten la intención complementándose en la noticia.

El plano picado que hemos destacado solía utilizarse como si la imagen se tomara desde el escenario con el público de frente a la cámara, mostrando a su vez la pretensión por captar una totalidad (en este caso, “la multitud que concurría al acto”). Esto puede confirmarse ya que cuando encontramos fotografías del público tomadas desde un costado del teatro o local, la imagen se acompaña con la aclaración “Vista parcial de la asamblea”. Esta búsqueda nos permite pensar que el uso asignado a la fotografía seguía ligado a la posibilidad de llevar a cabo un registro objetivo. Si comparamos con otras publicaciones de la época, podemos ver que las fotografías desplegaban una mayor versatilidad en las distintas perspectivas que se podían adoptar para retratar un mismo acontecimiento. De hecho, si comparamos el registro realizado por *Caras y Caretas* del 1 de mayo de 1919 (el mismo que analizamos a través de *La Vanguardia*), que apareció en la edición del 10 de mayo de 1919, nos encontramos con una variedad de planos en las fotografías que incluyen perspectivas que difieren mucho de la solemnidad que venimos describiendo. Desde el comienzo mismo de la cobertura se observan las diferencias ya que en la primera imagen, sacada también desde arriba, el foco está muy encima de los manifestantes que sin embargo desbordan los límites de la fotografía generando la impresión de una multiplicación sin fin de los hombres retratados, en las antípodas del recorte prolijo que hacía el periódico socialista. A continuación, seguía una imagen tomada a la altura de la manifestación, adoptando la perspectiva de una persona de a pie y, por último, concluían la cobertura con una imagen ya más parecida a aquella que publicara *La Vanguardia*, en la que una columna era tomada de frente a la cámara. Esta comparación nos habilita a pensar que el plano elegido recurrentemente por

los socialistas no solo reproduce nociones en torno al uso de la fotografía, sino que también podemos encontrar allí sentidos que se pretendían construir en torno a la clase obrera y las actividades culturales que el Partido le destinaba. Como sostiene Bourdieu (1998: 142): “la significación de la pose que se adopta para la fotografía solo puede comprenderse en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe”. Si seguimos este razonamiento, la importancia dada a retratar de modo prolijo la participación de los trabajadores en las actividades culturales del Partido podría ligarse fácilmente a la premisa de Juan B. Justo cuando manifestara: “El socialismo moderno [...] cuenta también con las masas populares y con el poder de la razón; pero con las masas populares en tanto que ejercitan la razón, y con la razón, en tanto que es ejercitada por las masas” (Aricó, 1999: 71). Si las masas eran el sujeto de la transformación, esto solo se lograría a través de la tarea cultural y en forma ordenada, y esto es lo que retratan las fotografías de *La Vanguardia*: las masas que en forma civilizada asisten a la instrucción cultural que brinda el Partido.

Por último, el análisis de una fotografía, aparte de sus aspectos estéticos o del modo en que elige retratar un determinado sujeto, se ve siempre acompañado por una pregunta de fondo: ¿quién merece o quién es digno de ser fotografiado? En el caso del Partido Socialista, vemos, al comparar con otras fotografías que aparecían en el diario aunque quizás con menor frecuencia, que los trabajadores eran un sujeto a fotografiar en la medida que se lo hiciera como colectivo. Otras fotografías que aparecían con frecuencia en el diario eran aquellas de los dirigentes del Partido, principalmente en épocas de elecciones, pero el privilegio de ser fotografiados individualmente también lo tenían deportistas destacados. Esta relación entre fotografías individuales de personalidades destacadas y fotografías de trabajadores u otros actores en la medida que estuvieran agrupados en torno a una convocatoria política, nos permite pensar que las imágenes reflejaban ciertas jerarquías que se reforzaban de modo simbólico.

Los enemigos de “Juan Pueblo”

Por fuera de la solemnidad que destacamos en el caso de las fotografías y con una presencia inclusive más frecuente durante estos años, encontramos las caricaturas políticas que publicaba *La Vanguardia*. Firmadas primero por

el dibujante Diógenes Taborda y luego por G. Curtis, en estas caricaturas los socialistas encontraron un registro donde expresarse con mayor osadía, y a la vez sumar un atractivo estético que recurrentemente se utilizó en la tapa, volviendo más ameno el diseño.

Si, como expresa Juan Buonuome, para los primeros años del periódico:

A diferencia de la prensa satírica, en los dibujos de LV no predomina (aunque no están del todo ausentes) las representaciones de personajes o sucesos determinados, sino escenas y figuras que son el resultado de construcciones conceptuales, en particular de “tipos” sociales. Sus mayores referencias no están en el sistema político, sino en la estructura social (2014: 141)

vemos que a partir de los años veinte, la principal característica de las caricaturas va a ser la representación de sucesos y personajes de la política actual, interviniendo desde el discurso gráfico y desde la parodia que permitía el dibujo en los principales sucesos políticos que iba cubriendo el periódico oficial del partido.

Uno de los personajes más representados será sin dudas Yrigoyen; un Yrigoyen de aspecto vampiresco que será protagonista de numerosos atropellos sobre el pueblo, el cual solía aparecer representado en la figura de “Juan Pueblo” (acá si podemos ver que se mantiene la representación en términos de un “tipo” social). De este modo, podemos seguir los distintos avatares de la política de Yrigoyen según la óptica socialista desde numerosas caricaturas que aparecían frecuentemente en tapa.

Como pasará más adelante con la prensa antifascista y la representación de Hitler, las caricaturas de *La Vanguardia* parecen ensañadas con Yrigoyen, conformando una poderosa herramienta en su contra. Vemos así a un presidente desencajado ante la visión de carteles socialistas en las paredes (figura 3); la representación de Yrigoyen durmiendo y, bajo el título de “Horrible pesadilla”, un hombre con la consigna “Pueblo” metiendo en una urna una boleta socialista (figura 4); un Yrigoyen suspendido en el aire, inmenso, cayendo con un garrote sobre un hombre vigoroso pero doblegado, con la consigna “Pueblo” nuevamente.

La representación del líder radical aparecerá nuevamente cuando los so-

cialistas se lancen en campaña contra el elevado precio del azúcar. En esa circunstancia el presidente aparecerá dándole azúcar con un gotero desde lo alto a un pueblo raquítico que espera la limosna. Sin embargo esta campaña contra el precio del azúcar servirá también para denunciar a los *trusts* de alimentos que mantienen precios que encarecen la vida de los trabajadores. Así, dentro de una temática de política actual, las caricaturas representarán con forma humana a los sectores que se benefician de los incrementos de precios. La personificación de los trusts será así la de un señor burgués muy gordo pisoteando al pueblo (figura 5).



Figura 3. *La Vanguardia*, 27 de febrero de 1920



Figura 4. *La Vanguardia*, 2 de marzo de 1920



Figura 5. *La Vanguardia*, 3 de marzo de 1920

El texto que acompaña a esta última caricatura dice: “Juan Pueblo—Mientras no se dicte la legislación represiva, ni se organice el consumo en cooperativa, tal como lo aconseja y lo hace en parte el Socialismo, los trusts seguirán aplastándonos con el peso enorme de su inconmensurable vientre”. Estas palabras, que marcan las posiciones socialistas, podían formar o no parte de las caricaturas. La posibilidad de que las caricaturas (y también las fotografías) fueran o no acompañadas alternativamente de un texto explicativo, más allá de la inclusión de un breve título, muestra que la tensión por otorgarle una autonomía a la imagen como portadora de sentido no estaba resuelta. Por eso, los socialistas recurrieron a veces a la combinación de texto e imagen y otras veces sólo a la imagen.

Sumadas a las caricaturas mencionadas, conflictos con los tranvías, denuncias sobre el Ministro Salaberry, representaciones grotescas de un banquete de La Liga Patriótica (donde el pollo que los espera en el centro de la mesa lleva la inscripción “Congreso Obrero”), serán parte de numerosas referencias a los eventos políticos de actualidad, acompañando así las coberturas y denuncias que iba haciendo el periódico.

Vemos entonces en estos años surgir un género de caricaturas que formará parte de las tapas de *La Vanguardia* durante muchísimos años. Resulta interesante el modo de componer estas imágenes, donde el pueblo aparece representado de modo alegórico, y sus enemigos son parodiados exagerando sus rasgos de un modo grotesco. Esta dicotomía que realza a “Juan Pueblo” y a los personajes que representan al “poder obrero” dándole una dignidad y un vigor que no tienen sus enemigos, los cuales en la mayoría de los casos aparecen asociados a la gordura y la voracidad, da cuenta de una estética pensada en función de las proclamas políticas del Partido. A diferencia de las fotografías, por otro lado, no aparecerán en las caricaturas representaciones de dirigentes del Partido, aunque sí numerosas reivindicaciones del socialismo en términos generales. Imágenes de los dirigentes partidarios se publicarán solamente en la forma de los retratos fotográficos que ya mencionamos en el trabajo.

La representación satírica y grotesca de los “enemigos de Juan Pueblo” permitirá también reforzar nociones centrales de la ideología socialista mostrando con rasgos exagerados a los políticos a los cuales el socialismo se oponía pero también brindando una personificación de aquellos enemigos que no eran distinguibles en una sola figura, como podían ser los *trusts*, La

Liga Patriótica, etc. De este modo, las caricaturas pueden haber servido como un canal más directo e inmediato para transmitir un imaginario que a través de las letras podía ser menos accesible para los lectores a los cuales el Partido deseaba llegar. Por otro lado, cabe destacar que mientras que la figura del pueblo siendo pisoteado se representa a través de un hombre musculoso pero con ropa raída, “Juan Pueblo” en su proceder ciudadano es representado como un hombre prolijo, bien vestido, que acude alegremente a las urnas con la boleta socialista, reforzando también de esta manera nociones en torno al sujeto que el socialismo imaginaba como portador de una conciencia cívica.

Las caricaturas publicadas en *La Vanguardia*, que se consolidan en los años veinte, se inscriben dentro de una importante tradición de sátira política en el periodismo argentino que ya era frecuente desde los años finales del siglo XIX y que desde principios de siglo tenía un lugar muy importante en *Caras y Caretas*. En estos medios las caricaturas habían formado parte de las estrategias de venta, más allá de los mensajes políticos que conllevaban. Sin embargo, para los años veinte las caricaturas políticas lejos estaban de ser una novedad para las publicaciones comerciales y en varios casos habían quedado desplazadas por caricaturas de otro tenor o historietas con argumentos más elaborados. Si pensamos en la participación de Diógenes Taborda en las páginas de *La Vanguardia* y la comparamos con su participación en *Crítica* podremos ver que, si bien para ese diario realizaba caricaturas políticas, el peso más grande de su producción estaba ligado a un humor despolitizado y a la cobertura de eventos deportivos y distinto tipo de variedades del espectáculo, mientras que en el periódico socialista su producción estaba exclusivamente destinada a la sátira política.

Conclusión

Lejos de alimentar conclusiones cerradas y definitivas, este breve recorrido por los dos géneros de imágenes que elegimos analizar de *La Vanguardia* en los años veinte nos permite seguir pensando al periódico socialista en el lugar complejo que le da haber sido el órgano oficial de prensa de un partido que se pretendía alternativo pero que a la vez mostraba cierta receptividad a las pautas que adoptaban los diarios de mayor tirada del país. Esto no supone de ninguna manera equiparar el desarrollo de *La Vanguardia* a estas publicaciones, pero sí buscar las influencias que pudieron dar al periódico socialista

características distintivas con respecto a otras publicaciones de izquierda.

Si comparamos la mayor presencia de fotografías y caricaturas en los veinte con el desarrollo del periodismo comercial, vemos que la adopción de estas imágenes estaba lejos ya de ser una novedad. En el caso de las fotografías, las perspectivas solían ser mucho más variadas y más numerosas y, en el caso de las caricaturas, la primacía de la sátira política propia de las revistas del siglo XIX se había perdido en función de géneros donde el humor se nutría de diferentes aspectos de la vida social, a lo cual se sumaba la introducción de comics provenientes de Estados Unidos. Si dentro de la lógica comercial la introducción de estas imágenes no resulta una novedad, sí lo era pensándolo dentro de los patrones culturales del socialismo. Es posible suponer que *La Vanguardia* transformaba su diseño con más lentitud que *Crítica* o *Caras y Caretas* por cuestiones de infraestructura (una breve mirada al informe de Antonio Zaccagnini en 1919 sobre su gestión al frente del diario muestra a las claras que las condiciones de publicación para el Partido Socialista eran mucho más precarias); pero si prestamos atención al debate suscitado entre Dickmann y Repetto, vemos que los vaivenes en la adopción de nuevas pautas periodísticas se debieron también a cuestiones ideológicas, donde los socialistas mostraron ciertas prevenciones en el camino de transformar a *La Vanguardia* en un producto más atractivo para su venta. Más allá de estas características, la introducción de las caricaturas y la mayor frecuencia de las fotografías resultó una novedad por su utilización política en el marco de un periódico socialista. Publicaciones socialistas contemporáneas de otros países muestran por lo general mayor austeridad, dando lugar a publicidades pero rara vez a imágenes propias y lejos estaban de la frecuencia que tenía *La Vanguardia* en este rubro.

La comparación entre las fotografías y las caricaturas que hemos llevado a cabo en este trabajo muestra de qué manera se pudo pensar la impresión de imágenes dentro de los esquemas del periódico. Mientras que la fotografía se mantuvo en un tono solemne con la pretensión de realizar un registro objetivo y a la vez de reforzar la noción de una clase obrera entusiasta y moderada, las caricaturas permitieron una mayor osadía dentro de un género que brindaba un vehículo nuevo para sus denuncias políticas, donde las mismas podían ser expresadas de modo creativo y con mayor flexibilidad, realizando también un aporte fundamental al objetivo de lograr un objeto visual más llamativo, que aparecía por este motivo muchas veces en tapa.

Si pensamos como Juan Buonuome que “El recurso de las imágenes fue concebido [...] como un medio para captar la atención de un vasto público cuyo horizonte visual se encontraba atravesado por múltiples referencias” (2014: 200), podemos considerar que las fotografías y caricaturas funcionaron como discursos visuales complementarios. Mientras que las fotografías podían “demostrar” la popularidad de los actos socialistas (con todo lo que eso conlleva en términos de impulsar una cultura política), la noción de una mayor libertad en torno al dibujo posibilitó explorar las denuncias políticas con una osadía que los socialistas no imaginaban para el registro fotográfico.

De este modo, siguiendo la línea de pensar a *La Vanguardia* no solo como fuente de la doctrina socialista sino como un objeto de estudio en sí mismo donde indagar en las estrategias que perseguían una llegada más amplia entre la población, el análisis de las imágenes publicadas alumbró una de entre varias estrategias desarrolladas para lograr este crecimiento del partido y las dificultades y límites que impuso a este proceso el rigor de la ideología socialista.

Bibliografía

- Aricó, J. (1999). *La hipótesis de Justo. Escritos sobre el socialismo en América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Barrancos, D. (1991). *Educación, cultura y trabajadores (1890-1930)*. Buenos Aires: CEAL.
- Bourdieu, P. (Comp.) (1998). *La fotografía: Un arte intermedio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Buonuome, J. y Gené, M. (2013). Consumidores virtuosos. Las imágenes publicitarias en el diseño gráfico de *La Vanguardia* (1913-1930). En L. Malosetti Costa & M. Gené (Comps.). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Buonuome, J. (2014). *La Vanguardia, 1894-1906. Cultura impresa, periodismo y cultura socialista en la Argentina*. (Tesis de Maestría en Investigación Histórica). Universidad de San Andrés, Buenos Aires.
- Graciano, O. (2008). *Entre la torre de marfil y el compromiso político. Intelectuales de izquierda en la Argentina 1918-1955*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Martínez Mazzola, Ricardo (2015). ¿Males pasajeros? El Partido Socialista frente a las consecuencias de la ley Sáenz Peña. *Archivos de historia del*

- movimiento obrero y la izquierda*, III(6), 53-72.
- Rogers, G. (2008). *Caras y caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Edulp.
- Saítta, S. (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Szir, S. (2014). El *Sud Americano*. Notas para una historia material y visual de la prensa periódica ilustrada en el siglo XIX. En V. Delgado, A. Mailhe & G. Rogers (Coords.). *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (pp. 80-97). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
- Szir, S. (2009). De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional. En M. H. Garabedian, S. M. Szir & M. Lida. *Prensa Argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos* (pp. 53-84). Buenos Aires: Teseo- Biblioteca Nacional.

Mercado editorial e infancia: los comienzos hasta *Colibrí* (1921-1932)

Gloria Chicote

El campo editorial en el contexto cultural

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX significaron para los jóvenes países iberoamericanos el período de consolidación de los estados nacionales y la puesta en marcha de los diferentes proyectos institucionales que en los campos de la organización social, la salud pública, la educación, entre otros, los condujeron a la tan ansiada modernidad occidental, con todos los beneficios y los perjuicios que este pasaje constituyó.

En el caso de Argentina, un modo posible de representar el desarrollo de la cultura popular de ese período, y en particular de la literatura popular impresa, es retomando el concepto bajtiniano de cronotopo, en tanto describe una intersección de espacio y tiempo en la cual confluyen actores sociales de distinta procedencia, quienes, aunque consiguen crear y recrear prácticas específicas, logran mantener en forma simultánea sus improntas particulares. Entre las variadas localizaciones de este proceso, los centros urbanos del área rioplatense (Buenos Aires, Rosario, La Plata y Montevideo) fueron protagonistas de una de las más profundas transformaciones culturales y sociales de su historia en el momento en que la concentración de masas migrantes cambió diametralmente el signo idiosincrático de su condición de aldeas poscoloniales.

Una cultura criolla de carácter fundamentalmente rural que comenzaba a extenderse hacia la urbe se superpuso y fusionó con los estilos de vida de miles de inmigrantes europeos que llegaban al país atraídos por el proyecto agro-industrializador emprendido por el Estado. La magnitud del movimiento migratorio externo quedó bien retratada en los resultados que arrojó el cen-

so de 1914 al poner de manifiesto la existencia de una población de 7.885.000 habitantes, de los cuales alrededor del 50% eran extranjeros y, entre estos últimos, el 80% provenía de Italia y España. Los flujos migratorios dieron lugar a la constitución de un escenario cultural muy heterogéneo en el que diferentes tipos sociales convivían en una misma geografía de surcos fragmentados.

Sin embargo, ese eclecticismo atomizador fue neutralizado en cierta medida por un programa de modernización que tuvo el propósito de contrarrestar tal diversidad cultural. A partir de la década del ochenta, el Estado emprendió con éxito manifiesto la puesta en marcha de un proyecto educativo que logró hacer descender el índice de analfabetismo a un 4% hacia fines del siglo XIX y provocó la consecuente aparición de un fenómeno totalmente novedoso para la época y la región: el acceso casi masivo a la lecto-escritura.

Al amparo de la racionalidad cientificista y de la doctrina del progreso, la elite a cargo del gobierno intentó interpelar a esos nuevos sujetos desterritorializados mediante un conjunto de disposiciones, creencias y valores de efecto integrador y homogeneizante. Las estrategias que adoptaron para llevar adelante esa política consistieron en ofrecer a nativos y extranjeros formas identitarias y un conjunto de saberes *útiles* a la experiencia y la práctica.

En este período, los centros urbanos rioplatenses compartieron con otras sociedades occidentales los rasgos de la última fase de construcción del imaginario de la modernidad, extendido más allá de las élites que lo adoptaron inicialmente a otros segmentos de la pirámide social, a través de la masificación de las culturas. Industrialización, urbanización, educación generalizada, junto con el desarrollo paralelo de organizaciones sindicales y políticas, fueron los procesos que reordenaron, según leyes masivas, la vida social en el momento de la aparición de la prensa, unos años antes de la invención y la invasión de la radio y la televisión.¹

Este fenómeno se conectó directamente con la difusión del proyecto educativo y la consecuente ampliación del campo de lectura que se desarrolló casi paralelamente en los países industrializados de Europa, en América del Norte y en la Argentina austral. En virtud del proyecto educativo de Domingo F. Sar-

¹ Néstor García Canclini (2001: 207) señala al respecto que “hacer un país no es sólo lograr que lo que se produce en una región llegue a otra, [...] requiere de un proyecto político y cultural unificado, un consumo simbólico compartido que favorezca el avance del mercado [...]”

miento, considerado pilar del progreso, primer instrumento de modernización y factor esencial de la integración del inmigrante, se cimentó la base de la lucha contra el analfabetismo y, a pesar de señaladas falencias en su implementación, fue posible en las últimas décadas del siglo XIX cumplir con sus objetivos.

En el área rioplatense, al igual que en los grandes centros de irradiación cultural del exterior, el final del siglo XIX ha sido señalado como la “edad de oro” del libro, ya que por esa fecha la lectura se convirtió en patrimonio intangible de la mayoría de la población. Pero, paradójicamente, la primera generación que accedió a la alfabetización masiva fue también la última que consideró al libro como un instrumento único de comunicación, ya que, casi de inmediato, éste rivalizó con la proliferación de la prensa periódica, la literatura folletinesca y, un poco más tarde, con la radio y los demás medios de comunicación electrónicos. Los editores sacaron rápido provecho de las oportunidades brindadas por la industrialización de la literatura a la expansión capitalista, mientras que en igual medida se acrecentaban las sospechas de los intelectuales sobre la compatibilidad entre el proceso de mercantilización y el *verdadero arte*.

La ampliación de un público alfabetizado, la aparición de nuevas tecnologías en el campo de la edición que permitieron abaratar costos y multiplicar tiradas, y la vinculación de autores y editores en una empresa común, junto con el protagonismo del código iconográfico, la omnipresencia de la imagen que acompaña, tensiona e interpela al texto, representan algunos de los factores que posibilitaron la irrupción de un novedoso fenómeno editorial. Aparece así un conjunto que denominamos literatura popular impresa, constituido por numerosos folletos de diverso signo y muy variados programas cuya difusión se situaba al margen de las librerías tradicionales, en kioscos, estaciones de subterráneo y ferrocarril, venta a domicilio, etc. Estos textos se agrupan bajo el común denominador de *literatura barata*, es decir, al alcance de empleados, oficinistas, costureras, obreros y, en general, de una población no sobrada en recursos pero abierta a los consumos culturales. A fines del siglo XIX este fenómeno inunda el mercado con cientos de títulos de folletos independientes y también con publicaciones periódicas referidos a un vendaval de novedades que intervinieron en la conformación de la cultura argentina moderna en los que se plasmaron los nuevos formatos, las nuevas

modalidades de circulación y los nuevos tipos de recepción y apropiación.² En las primeras décadas del siglo XX, el público se integra cada vez más al entramado social y el circuito popular se torna menos efervescente y contestatario, se “ordena” dando lugar al surgimiento de publicaciones periódicas dirigidas a los nuevos receptores.³

Nuevos lectores: los niños

En este contexto, el incremento de la educación primaria provocó un aumento exponencial del público lector a tal punto que en muchos casos la institución estaba a la retaguardia de la demanda de los ávidos lectores por ampliar sus saberes animados por la posesión misma de la letra escrita.⁴ Asi-

² El término “vendaval” y algunos de los conceptos que siguen retoman lo desarrollado en la Introducción de Chicote y Dalmaroni, 2007. La colección denominada *Biblioteca criolla*, reunida por Robert Lehmann-Nitsche, documenta exhaustivamente esta nueva modalidad de difusión impresa, constituida por impresos de pequeño formato, folletos que recogen géneros, registros y temas de diversa procedencia. Por una parte se incluyen textos que representan la vertiente literaria del criollismo y por otra, se difunden contenidos vigentes en Europa, que dan cuenta de prácticas culturales, de conflictos clasistas, y que, impregnados de la cotidianeidad de su contexto de producción, buscan un lugar en el sistema desde el cual elevar su voz. Este corpus constituye en la actualidad un valiosísimo archivo documental tanto para caracterizar prácticas poéticas y musicales, como para estudiar la relación entre formas escriturales no institucionales y establecer sus conexiones con la literatura canónica, sobre la cual ejercen influencia y son a la vez sus cristalizaciones. Actualmente el archivo se conserva en el Instituto Iberoamericano de Berlín, que fuera creado en 1930, con un fondo bibliográfico inicial producto de la donación de una biblioteca de 82.000 volúmenes que hizo el erudito argentino Ernesto Quesada al estado prusiano. Sobre la Biblioteca criolla, véase Chicote (2007) y García y Chicote (2008).

³ Esta actitud contestataria se fue modificando a medida que las masas resolvían sus problemas de integración, de vivienda y de estabilidad laboral. En los años posteriores tendieron a constituirse como un conjunto homogéneo, conformista y reformista, producto especialmente de la escolarización que la volvió permeable a los discursos del Estado. Se constituyó una sociedad abierta y móvil disgregada en una multitud de individualidades que pugnan por su destino individual, en la cual Leandro Gutiérrez y Luis Alberto Romero (1995) ven los orígenes del éxito de la doctrina peronista.

⁴ En la misma época tuvo un desarrollo inusitado la circulación de la prensa periódica. Ernesto Quesada (1883) consignaba que en 1877 existía, en las ciudades rioplatenses, un título de periódico cada 15.000 habitantes y, en 1882, uno cada 13.509, cifras que multiplicadas por las tiradas existentes permiten calcular la circulación de un ejemplar cada cuatro personas. Estos datos ubican a la Argentina en el cuarto lugar entre los países de mayor producción de periódicos, después de Estados Unidos, Suiza y Bélgica, a la vez que permiten inferir que el incremento de la

mismo, el intento estatal de utilizar la educación como un aparato de control ideológico, físico y moral de los sujetos, dio lugar a la emergencia de lectores con necesidades diferenciadas, tales como obreros, mujeres y niños, quienes originaron nuevas prácticas de lectura (Lyons, 1998). Si bien en estas páginas nos detendremos en las especificidades de la lectura para los niños, tal como veremos, no podremos dejar de lado la constitución de los públicos obreros y femeninos ya que en su condición de nuevos lectores que asoman al circuito de la cultura son objeto de estrategias muy similares por parte del proyecto “civilizador”.

En la cultura occidental, el niño emergió a la sensibilidad colectiva en el siglo XVIII (Lyons, 1998), y fue a partir de entonces que se operó una fascinación por la mirada infantil y su desarrollo intelectual y sensible. Aparecieron libros y revistas que son el efecto de la consideración del niño en las instituciones públicas normativas, como las escuelas y las iglesias (ámbitos en los que el niño debe ser instruido para recibir conocimientos y valores morales), y en la nueva organización familiar preponderantemente burguesa, en la que los niños adquieren una importancia creciente, ya que son objeto de manifestaciones de afecto y se les asignan espacios privados y momentos diferenciados en el discurrir de la vida cotidiana.

Los niños empiezan a ser entendidos como sujetos pasibles de ser normativizados y politizados, tanto en la vida privada como en el hacer público y de ser integrados ideológicamente a través del viejo concepto horaciano del *prodesse et delectare*, que determina el surgimiento casi simultáneo de dos ámbitos culturales: el escolar y el para-escolar que más adelante ejemplificaremos.

Asimismo, la expansión de la escolarización como estrategia política dio como resultado la incorporación de la infancia a las prácticas de consumo. Florecieron una variedad de géneros de publicaciones e imágenes, incluidas en revistas de contenidos infantiles y literatura pedagógica religiosa y laica. Diversas modalidades literarias de ficción, como las fábulas de La Fontaine, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, las novelas de Julio Verne, participaron en la emergencia de ese fenómeno que Philippe Ariès (1987) denominó “la invención de la infancia”, es decir, la definición de la infancia y de la adolescencia, por primera vez, como fases específicas de la vida con sus propios

capacidad de lectura propiciado por la escuela pública era una realidad tangible.

problemas y necesidades. Prosperaron los manuales instructivos, desde abecedarios elementales hasta compendios disciplinarios que tuvieron el propósito de imponer a los niños un código moral estricto y plenamente convencional. También fueron destinadas al consumo infantil historias ambientadas en lugares exóticos orientadas a captar la imaginación a través de la apelación a la bondad de los animales y los cuentos de hadas que incluían mensajes moralizantes y referencias religiosas.

Si en la Europa del siglo XIX la expansión de la educación primaria tuvo como consecuencia el fenómeno de la difusión de la lectura en los niños, en el mismo sentido, en la Argentina constituyó el resultado de la implementación de los preceptos sarmientinos y de la Ley 1420 de 1884: ley de educación laica, gratuita y popular, libre, general y obligatoria, semejante a las que por la misma época se sancionaron en diferentes países del mundo. Esto repercutió ampliamente en la actividad impresora y en la constitución de un público lector infantil, ya que se difunde una creciente producción discursiva referida a la infancia. En este contexto adquiere una importancia fundamental el mercado de textos escolares (Prieto, 1988; Sarlo, 1998).

Paralelamente surgen diferentes publicaciones periódicas que imitan estrategias de la literatura popular para ser dirigidas a los niños que podemos caracterizar como artefactos culturales lúdico/pedagógicos, en las cuales la imagen centraliza la estrategia de comunicación, ya que ayuda a decodificar la lectura, transmite valores, cumple una función estética y, en ocasiones, está en tensión con el mensaje del texto. La inclusión de la imagen tiene una importancia sustantiva que está en estrecha relación con la condición de posibilidad de la industria gráfica ya sea local y/o extranjera y su desarrollo obedece a factores económicos, científicos, tecnológicos, políticos y sociales (Szir, 2007).⁵

Los niños: sujetos y objetos de las revistas populares

A la luz de lo enunciado hasta aquí, es posible realizar una cala en la presencia de los niños en la literatura popular impresa argentina, desde distintas aristas que permiten introducirse en un universo complejo y polifónico, con el propósito de señalar caminos a transitar en el futuro.

⁵ Las revistas son objetos impresos que deben ser considerados como entidades, como discursos autosuficientes que utilizan diferentes códigos textuales y expresivos en cuyo armado interactúan editores, ilustradores, litógrafos y grabadores en una cadena de intervenciones.

En las primeras décadas del siglo XX, los niños se constituyen en un integrante visibilizado de la sociedad argentina y aparecen referenciados en las publicaciones populares tanto como tema, como destinatarios de un sistema educativo de control social, o como pieza clave en el proceso de integración étnica. Se publicitan contenidos dirigidos a niños, tales como pautas publicitarias, textos literarios en prosa y verso, y obras de teatro para niños. Asimismo, los niños son protagonistas de títulos incluidos en la popular serie *La novela para todos*. Ésta publica un cuento protagonizado por niños, “Un drama entre niños” de Julio César Dabove (año 1, n. 38, 2 de noviembre de 1918), y las revistas destinadas a la reivindicación de la vida y costumbres criollas, tales como *Nativa*, dedican varias páginas a reproducir fotografías de damas y niños de familias distinguidas.⁶

Como ya se ha señalado, existen múltiples vasos comunicantes entre la literatura destinada a las mujeres y el universo de los niños, ya que reiteradamente se incluyen imágenes infantiles en las publicaciones destinadas a mujeres que enfatizan las funciones formadoras de las madres en el ámbito privado y también publican materiales destinados a los niños. La revista *Plus Ultra*, publicación suplementaria de la muy difundida *Caras y Caretas* que apareció en Buenos Aires entre 1898 y 1941 y tuvo alcance masivo, insiste tanto a través de la imagen como de los contenidos textuales en la integración mujer-niño tal como se observa en la tapa del número 1 (figura 1).⁷ En el mismo número de *Plus Ultra* se publica “Milache. La raza vencida”, cuento truculento protagonizado por un niño blanco y un niño indígena que encierra propósitos moralizantes ya que la tragedia se desencadena debido a la imposibilidad de integrar las razas, mientras que la imagen contribuye al efecto de rechazo hacia las etnias originarias (figura 2).⁸

⁶ Un panorama de conjunto referido a la emergencia de la literatura periódica destinada a los niños fue presentado en las IV Jornadas Iberoamericanas de investigadores de Literatura Popular Infantil. Cuenca, 17 a 19 de Junio de 2015. CEPLI, “La presencia de la literatura infantil en los impresos populares de principios del siglo XX. El caso argentino”.

⁷ Todas las imágenes reproducidas pertenecen al acervo documental del IAI de Berlín, ya sea la Biblioteca criolla reunida por Robert Lehmann-Nitsche o la digitalización de la Colección de Revistas teatrales y novelas cortas argentinas (1900-1950) (Altekrüger y Carrillo Zeiter, 2014)

⁸ La revista *Plus Ultra* integra reiteradamente temas y protagonistas infantiles a sus contenidos: la participación en fiestas como el carnaval, “El carnaval de los niños” (a. 2, n. 11,

Este tipo de publicaciones señala reiteradamente las ventajas brindadas por la ciudad en las estrategias de cohesión social como vidrieras de exposición de objetos culturales y de la constitución de nuevos mercados de consumo,⁹ y por esta razón se produce la integración de las imágenes infantiles a las pautas publicitarias. Otro ejemplo destacado del espacio atribuido a los niños en la lectura de entretenimiento del nuevo público lo constituye *A.B.C. Revista semanal de literatura amena y variada*, de la cual sólo se publicaron cinco números en 1914 y se vendía al módico costo de 10 centavos. En el primer número se discurre sobre el lugar de los niños como público, se inaugura un espacio para los niños con materiales varios (figura 5):

Los niños que leen y que escriben

Nosotros, las niñas y los niños, toda la gente menuda, en fin, tendremos en ABC un buen amigo. Así nos lo asegura su director. Dice ABC que nos guardará un lugar, siempre, sin faltar un número. Ese lugar lo tendremos aquí. En él se podrán leer los cuentos que las personas grandes y los abuelitos muy viejos nos dediquen y podremos ver lo que nosotras y nosotros hemos contado en casa. ¡Cuentos de gigantes malos y de animalitos buenos! ¡De hadas y reinas y duendes! Y como nos divierten mucho esos cuentos, agradecemos la amistad de ABC, que deseamos sea muy larga.¹⁰

1917), o su formación en el dogma y la moral cristiana, “*Devoción infantil*” (a. 4, n. 37, 1919) (figura 3). También pueden leerse artículos que alaban el desarrollo de la planificación urbana y de los espacios públicos, destinados para la recreación de los niños, como en “Los niños en los jardines” (a. 2, n.9, 1917) (figura 4).

⁹ Otras revistas preponderantemente femeninas que deben ser revisadas son *El hogar*, *La vida moderna* (incluyen páginas infantiles) y *Para ti*, publicada desde 1922 hasta el presente.

¹⁰ *A.B.C. Revista semanal de literatura amena y variada*, n.1, 1914.



Figura 1. *Plus Ultra*, a. 1, n. 1, marzo de 1916. Portada



Figura 2. “Milache. La raza vencida”, *Plus Ultra*, a. 1, n.1., marzo de 1916



Figura 3. “Devoción infantil”, *Plus Ultra*, a. 4, n. 37, 1919



Figura 4. “Los niños en los jardines”, *Plus Ultra*, a. 2, n. 9, 1917



Figura 5. “Los niños que leen y que escriben”, A.B.C. Revista semanal de literatura amena y variada, n. 1, 1914



Figura 6. *La Ilustración Infantil* (1886-1887)

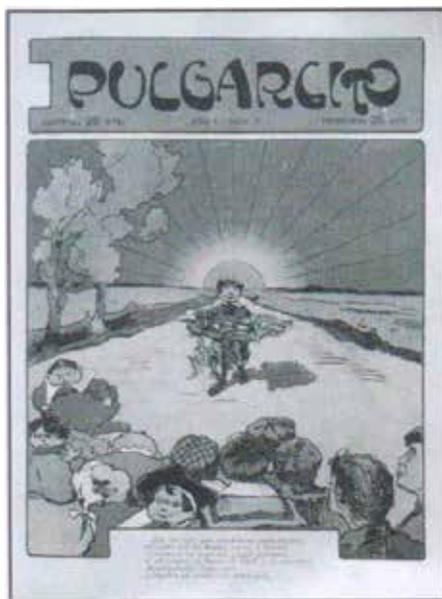


Figura 7. *Pulgarcito* (1904)



Figura 8. *Mundo Estudiantil* (1915)



Figura 9. “La biología al alcance de todas las inteligencias”,
Mundo Estudiantil

Las revistas infantiles: *Colibrí*

Tanto en las manifestaciones de la alta cultura como en la cultura popular, ya sea en la perspectiva de las elites conservadoras o en las publicaciones de izquierda, el niño va ganando espacio en el mercado editorial como un ávido receptor de contenidos formativos y como consumidor de literatura de entretenimiento y diversión (Carli, 2000). En este contexto surge una veta innovadora en el mundo editorial que se instalará definitivamente en el mercado: las revistas infantiles.

La revista periódica infantil argentina por excelencia es sin lugar a dudas *Billiken*, que ve la luz en 1919,¹¹ se establece rápidamente en el mercado y continúa hasta el presente. En esta oportunidad no me voy a detener en *Billiken*, que tiene una implicada trayectoria con los avatares de la historia y de la cultura argentina de todo el siglo XX (Varela, 1993), sino que voy a llamar la atención en los múltiples antecedentes que incidieron en su creación.

A pesar de la inexistencia de un catálogo exhaustivo pueden destacarse entre las revistas pioneras *La Ilustración Infantil* (1886-1887), *Diario de los niños* (1898) y *Pulgarcito* (1904) (figuras 6 y 7).¹² En 1915 se publican tres números de *Mundo Estudiantil*, dedicada “Por nuestros niños y adolescentes”, revista que a pesar de no haberse consolidado en el mercado se caracteriza por la inclusión de contenidos educativos innovadores procedentes del ámbito científico como la microbiología o los avances en la teoría de la radioactividad, en consonancia con las propuestas de las instituciones educativas nacionales (figuras 8 y 9).

En esta etapa preliminar de configuración del mercado de las revistas infantiles tuvo una presencia sobresaliente la revista *Colibrí* (figuras 10 y 11) publicada en Buenos Aires entre 1921 y 1932, en principio con una periodicidad mensual, luego, dado su éxito, quincenal. Editada por la fábrica de chocolates Águila (Buenos Aires-Montevideo, Saint Hermanos), presenta su primer número con la imagen de Domingo F. Sarmiento, prototipo de la

¹¹ Constancio C. Vigil funda en 1918 la editorial Atlántida y en 1919 *Billiken*, destinada a los niños, y *El Gráfico*, de temática deportiva general pero herramienta fundamental dirigida a alimentar la pasión popular por el fútbol, dos revistas emblemáticas de la cultura argentina que continúan publicándose en la actualidad.

¹² La conexión entre texto e imagen en estas tres revistas fue estudiada por Sandra Szir (2007).

educación nacional y primer artífice del proyecto. Desde su inicio se señalaba entre sus propósitos que no sería vendida y que no incluiría publicidad, ya que se entregaría gratis a los niños que la canjearan por 20 etiquetas de chocolates Águila. Es importante destacar que la revista en sí misma constituye un instrumento publicitario de la fábrica de chocolates, por lo tanto, queda excluida toda la publicidad que no pertenezca a esta empresa. Con esta modalidad de transmitir distintos contenidos discursivos junto con golosinas se inaugura una estrategia de ventas destinada a la captación del mercado infantil que perdura hasta el presente y se pone de manifiesto el rol central de los industriales como parte del proyecto educativo/disciplinador/normalizador del estado.¹³

En *Colibrí* se despliegan múltiples procedimientos editoriales que convierten a los niños en destinatarios privilegiados del proyecto cultural. Los niños se constituyen en nuevos consumidores a quienes se dirige una línea de “Regalos Colibrí” (figura 12); son los principales receptores de los temas nodales del proyecto educativo tales como el ahorro, el progreso, la higiene, la ciencia, la cultura, la conformación de la familia burguesa a través de la emblemización de héroes y símbolos, de la diferenciación de los roles sociales y de la distribución del trabajo de los géneros (figuras 13 a 18). También emerge en sus páginas un espacio de expresión para los nuevos lectores a través de sus cartas que ofrecen testimonios de prácticas de lectura. Una de las secciones fijas más innovadoras de la revista fue la destinada, a lo largo de varios números, a la caracterización descriptiva y visual de los niños del mundo, orientada a la integración de la diversidad de inmigrantes llegados a la Argentina en ese período y a la construcción de estereotipos identitarios que en todos los casos valoraban positivamente las capacidades específicas de los distintos grupos étnicos para el estudio y el trabajo en la construcción de una sociedad nueva (figuras 19 a 23). Véase especialmente la representación de los niños argentinos a través de la cual se erige un concepto de argentinidad que reivindica las prácticas rurales y el componente criollo en los cimientos de un modelo de país agroexportador (figura 24).

¹³ La relación de las golosinas con la literatura ya fue señalada en Chicote (2012), con las menciones a coplas tradicionales que se divulgaban impresas en los envoltorios de los caramelos.

El recorrido efectuado hasta aquí pone de manifiesto que el universo de la literatura popular constituyó un ámbito multifacético con una inmensa capacidad de impregnación en el público infantil, ya sea como una herramienta secundaria de la institución escolar para la difusión de contenidos curriculares, ya sea como una estrategia exitosa de captación de una nueva franja en el mercado de consumo, pero, especialmente, como instrumento para la construcción de nuevas sensibilidades desde lo intelectual y desde lo emocional. En este fenómeno la letra escrita solo pudo ser eficaz debido a la presencia constante de imágenes, exponentes de la nueva cultura visual que emergía y se imponía definitivamente; imágenes que tuvieron roles ilustrativos, descriptivos y también narrativos en coincidencia o en tensión con los textos. Las revistas se conformaron en entidades físicas, materiales y visuales que ofrecían un nuevo espacio, una especie de mesa redonda, un ámbito de discusión, confrontación y comentarios, a medida que se leía, releía o se vagabundeaba por lo impreso.

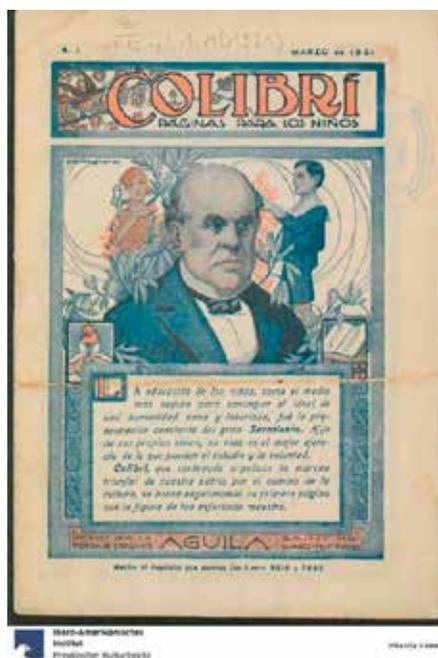


Figura 10. *Colibrí*, a. 1, n.1, 1921. Portada



Figura 11. “Dos palabras al amable lector”, *Colibrí*, a. 1, n.1, 1921



Figura 12. “Regalos de Colibrí”



Figura 15. “Vendajes más usuales”



Figura 16. “Niños célebres. Pasteur”



Figura 17. “Los niños y el ahorro”



Figura 18. “Para las niñas”



Figura 19. “Niños holandeses”



Figura 20. “Niños japoneses”

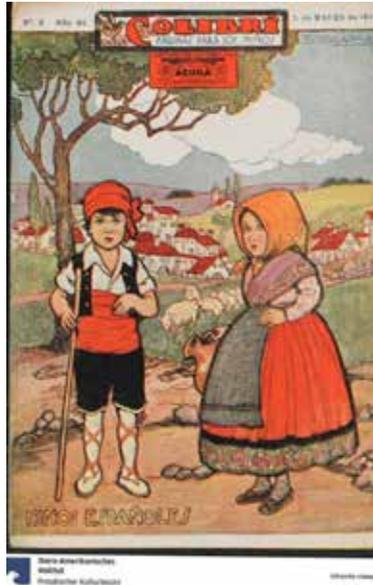


Figura 21. “Niños españoles”



Figura 22. “Los niños de España”



Figura 23. “Niños griegos”

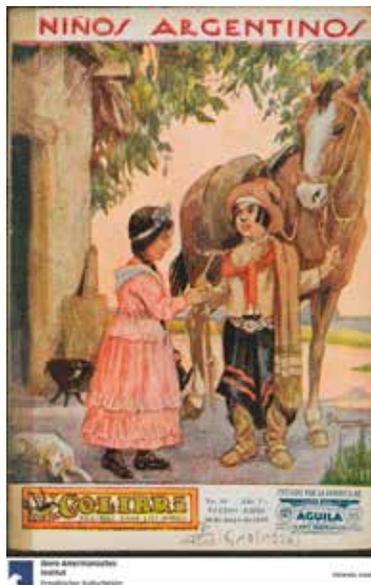


Figura 24. “Niños argentinos”

Bibliografía

- Altekrueger, P. & Carrillo Zeiter, K. (Eds.) (2014). *De amor, crimen y cotidianidad. Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas del IAI*. Berlín: Instituto Iberoamericano.
- Ariès, P. (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- Carli, S. (2000). *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Chicote, G. (2007). Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la literatura popular. En G. Chicote & M. Dalmaroni (Eds.). *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930* (pp. 47-64). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Chicote, G. (2012). La lírica popular-tradicional argentina: límites difusos. *Olivar*, 18, 255- 275.
- Chicote, G. & Dalmaroni, M. (Eds.) (2007). *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- García, M. A. & Chicote, G. (2008). *Voces de tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. Berlín-La Plata: Ibero-Amerikanisches Institut-Edulp.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridadas*. Barcelona: Paidós.
- Gutiérrez, L. & Romero, L. A. (1995). *Sectores populares y cultura política. Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Lyons, M. (1998). Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros. En G. Cavallo & R. Chartier (Eds.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Quesada, E. (1883). El periodismo argentino. *Nueva Revista de Buenos Aires*, IX.
- Sarlo, B. (1998). *La máquina cultural: Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel.

Szir, S. (2007). *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Varela, M. (1993). *Los hombres ilustres del Billiken. Héroes en los medios y en la escuela*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

La *Revista Multicolor de los Sábados* como contexto formativo de un tipo de literatura policial de enigma

María de los Ángeles Mascioto

Revista Multicolor: de la difusión a la producción de ficciones policiales

Entre 1933 y 1934 el sensacionalista y masivo diario *Crítica* ofrecía a su público lector la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literario y cultural dirigido por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat, de distribución gratuita con la compra del periódico. En sus páginas se publicaron un conjunto de cuentos policiales escritos por varios autores argentinos que comenzaban a practicar el género como el propio Borges, Manuel Peyrou, Carlos Pérez Ruiz, Víctor Juan Guillot, Alfonso Ferrari Amores, Oscar Peyrou, entre otros. Algunos de estos relatos aparecieron en la sección “Cuento policial” del suplemento, donde se publicaron también traducciones de textos escritos por miembros del *Detection Club*. Esta agrupación inglesa de escritores de policial fue fundada en Londres en el año 1929 por el escritor Anthony Berkeley¹ y era contemporánea al suplemento de *Crítica*, a

¹ Luego fue presidida por Gilbert K. Chesterton entre 1930 y 1932, e integrada por Ronald Knox, Agatha Christie, Dorothy L. Sayers y la Baronesa Emma de Orczy, entre otros autores. Como epígonos de la literatura policial de enigma londinense, los miembros del *Detection Club* establecieron una serie de “mandamientos” del género, a partir de los cuales proponían una literatura policial en la que ya no habría una única solución al enigma sino varias posibles y sería entonces no sólo tarea del detective (como ocurría con el Sherlock Holmes de Conan Doyle o el Dupin de Poe) sino fundamentalmente del lector ir descubriendo, a medida que se le ofrecieran las pistas, quién era el criminal. La agrupación planteaba principalmente un “juego limpio” (*Fairplay*) para con el lector, de manera tal que los textos debían presentar todas las pistas y

tal punto que su primer novela escrita en conjunto, *The Floating Admiral (El almirante flotante)*,² fue publicada en 1932, un año antes del surgimiento de la *Revista Multicolor*. Como los cuentos del *Detection Club*, muchos de los relatos policiales de escritores argentinos propusieron al público lector un juego de razonamiento mental en el que un asesinato o un robo eran descifrados por mera deducción.

En un trabajo reciente (Mascioto, en prensa) sostuve que la sección “Cuento policial” de la *Revista Multicolor de los Sábados* se puede pensar como un novedoso espacio de traducción, adaptación y difusión de los relatos de enigma escritos por autores pertenecientes al *Detection Club* (de Ronald Knox, Anthony Berkeley, la Baronesa de Orczy, Chesterton, entre otros). En segundo lugar, propuse que, en su contexto de publicación, estos relatos se adaptaron a algunas modalidades propias del diario (brevedad de los textos, preferencia por la temática criminal, intensa convivencia entre texto e imagen, adaptación de títulos originales al estilo amarillista de *Crítica*, la alusión a la prensa en el interior de los cuentos), al mismo tiempo que establecieron una clara distancia con respecto a otras (alejamiento en tiempo y espacio con respecto a la crónicas policiales del diario, ausencia de tintes melodramáticos y recursos folletinescos) y complejizaron otras (por ejemplo, la dialéctica entre las creencias esotéricas, vinculadas con la crónica policial del diario, y el racionalismo propio de la literatura de enigma apareció complejizada en los cuentos de esta sección). En tercer lugar, en ese artículo sostenía que la promoción que comenzaron a tener los relatos policiales (y también fantásticos) desde los años treinta no se habría realizado solamente entre *Sur* y *Tor* (Gramuglio, 2001) sino más bien entre la revista de Victoria Ocampo, la editorial de Torrendell (en la que no me detendré en esta ocasión) y el suplemento de *Crítica*.

En este artículo propongo retomar esa última hipótesis y completar el análisis con el estudio de algunos cuentos policiales escritos por autores argentinos

debían evitar los ases bajo la manga y las soluciones mágicas o repentinas.

² La primera traducción que se hizo en Argentina de esta novela escrita por Chesterton, Whitechurch, G.D.H y M. Cole, Henry Wade, Agatha Christie, John Rhode, Milward Kennedy, Dorothy L. Sayers, Ronald Knox, Freeman Wills Crofts, Edgar Jepson, Clemence Dane y Anthony Berkeley, forma parte de la colección *El Séptimo Círculo*, de Borges y Bioy Casares. En ella se incluye el prólogo de Chesterton y la introducción de Dorothy L. Sayers donde se explicitan algunas de las particularidades y objetivos del *Detection Club*, además de una “Noticia” de los compiladores y el dibujo del mapa que aparece en la edición original.

como Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou, Víctor Juan Guillot y Carlos Pérez Ruiz en la *Revista Multicolor* por fuera de la sección “Cuento policial” pero en diálogo con ella y en discusión con los textos publicados en el cuerpo de *Crítica*. La hipótesis principal que guía este trabajo es que la *Revista Multicolor de los Sábados* fue un contexto formativo³ de la literatura policial, es decir, un espacio de producción colectiva que hizo posible la existencia de un determinado tipo de escritura cuyo desarrollo paulatino se habría consolidado en los años subsiguientes a partir de la publicación de antologías de cuentos policiales y de la producción de narrativa policial practicada por un sector del grupo Sur.

Tal como ocurrió en otros países cultores del género (Francia, Inglaterra, Alemania, Estados Unidos), desde sus comienzos hacia fines del siglo XIX el primer espacio de circulación de la literatura policial argentina fue la prensa periódica (diarios, suplementos, revistas misceláneas y revistas especializadas en el género) (Lafforgue y Rivera, 1996; Campodónico, 2004; De Rosso, 2009). No obstante, es recién en la década de 1930 cuando se puede observar especialmente una etapa de fecundidad, no sólo en lo que respecta a la difusión de textos inscriptos en el género policial de enigma, sino también en la configuración de un público lector (Lafforgue y Rivera, 1996).

Numerosas publicaciones populares coadyuvaron a esa configuración mediante la circulación de novelas y cuentos policiales.⁴ Por su parte, en la *Revista Multicolor* la promoción de la literatura policial se llevó a cabo por medio no sólo de la traducción, sino también de la adaptación y la producción colectiva de textos que participaban de los géneros policial y fantástico. De este modo, el desarrollo de este tipo de literatura de enigma se habría llevado a cabo en Argentina desde comienzos de la década de 1930 entre medios muy diferentes: la *Revista Multicolor* (en la que se traducían y producían textos ficcionales)

³ El concepto de “contexto formativo” da nombre y fundamenta el proyecto de investigación y desarrollo denominado “Contextos Formativos de la Literatura Argentina: las publicaciones periódicas (1892- 1976)” dirigido por Geraldine Rogers y Verónica Delgado en la Universidad Nacional de La Plata (2014-2015), del que formo parte como integrante. Dicho proyecto plantea que “las publicaciones periódicas hicieron posible la existencia de ciertos tipos de escritura, la formación de lectores, la emergencia pública de escritores y de formas de profesionalidad y de sociabilidad específicas. Las publicaciones periódicas no fueron circunstancias secundarias sino contextos formativos y constitutivos de buena parte de la literatura argentina, muchos de cuyos actores (escritores y lectores) y prácticas letradas tuvieron espacio en revistas y periódicos antes que en los libros”.

⁴ Cfr. De Rosso (2009).

y la revista *Sur* (en la que se reseñaban ficciones y se escribían ensayos críticos sobre el policial), y esta promoción habría tenido repercusiones tanto en el mercado editorial (mediante la conformación de antologías y colecciones) como en la producción escrituraria de un sector del grupo *Sur* (Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock, José Bianco principalmente).

La conformación del suplemento del sensacionalista de *Crítica* como un contexto formativo de este tipo de relato policial, a partir de una adaptación particular del género anglosajón, se llevó a cabo mediante distintas operaciones.

La resolución del crimen como un entretenimiento

El suplemento se insertaba en un diario en el que la temática policial era predominante. En las páginas de *Crítica* los mejores periodistas redactaban crónicas de crímenes apelando a procedimientos literarios, como el suspenso y los enigmas, retomados del folletín.⁵ El diario publicaba crónicas criminalísticas,⁶ notas a presidiarios⁷ y novelas por entregas⁸ que solían

⁵ “Gustavo G. González (GGG), legendario jefe de la sección policial de *Crítica*, explicaba que los mayores talentos del diario de Natalio Botana colaboraban en su sección, atraídos por las historias de hampones y malavidas” (Caimari, 2012: 200).

⁶ Sylvia Saítta recupera el recorrido de las distintas estrategias adoptadas por las crónicas policiales del diario e identifica en los años veinte una implementación en la nota periodística de procedimientos de la literatura policial clásica acompañados por tópicos del tango, la novela semanal y el folletín, de esta manera señala: “Es el cronista, entonces, el que en Buenos Aires ocupa la función inexistente del detective inglés, otorgando un sentido preciso al caos de hechos policiales que se amontonan en la mesa de redacción” (Saítta, 2013:199). Poco tiempo después, con la llegada de los periodistas Eduardo Costa, Silveiro Manco y Gustavo G. González se pasa a implementar principalmente la técnica del folletín en la crónica del crimen, acompañada por reconstrucciones gráficas.

⁷ En agosto de 1933, el diario de Natalio Botana presentaba a sus lectores una sección titulada “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro”, en la que conocidos criminales contaban su versión de los hechos. Como ha señalado Saítta (2002, 2013), las entrevistas a los presos eran moneda corriente en el diario de Botana, en este caso en particular se trataba de entrevistas realizadas a los presos del penal de Viedma. El último de esos “capítulos”, que mostraban al público lector las biografías de ladrones y asesinos, se publicó el sábado 5 de agosto, una semana antes de que saliera a la calle el primer ejemplar de la *Revista Multicolor*. Para profundizar el vínculo entre esta sección y el suplemento, cfr. Mascioto (2014).

⁸ Entre noviembre y diciembre de 1932, el periódico publicó como folletín su primera novela policial, *El enigma de la calle de Arcos*, firmada bajo el seudónimo Sauli Lostal, que narra sucesos ficcionales ocurridos en la ciudad de Buenos Aires siguiendo la estructura del

utilizar algunos recursos ficcionales del policial de enigma o del folletín. El principal espacio en el que acontecían los hechos era la República Argentina y el rol del detective o investigador se superponía con el del periodista.

En lo que respecta a los relatos ficcionales que escritores argentinos publicaron en la *Revista Multicolor*, se presentaron dos modalidades de la ficción policial en las que puede observarse una voluntad de alejamiento de la crónica periodística del diario. Identificamos por un lado, un grupo de textos que respondió a la literatura policial vinculada a historias de orilleros y, por otro, relatos de enigma más bien orientado a las normativas del *Detection Club*.

En el primer caso, como puede observarse en los cuentos “Una escalera real” de Guillot (publicado el 9 de septiembre de 1933) y “Hombres de las orillas”, de Borges (16 de septiembre de 1933, firmados con el seudónimo “Bustos”), reaparecen de manera residual algunas cuestiones vinculadas con el imaginario del arrabal. Este tipo de literatura, al igual que el tango, tenía una mirada nostálgica hacia el cuchillero, un personaje que había sabido ser parte de las páginas de los diarios a comienzos del siglo XX y que entre los años veinte y treinta ya estaba casi extinguido, reemplazado por el gángster.

Tanto en el cuento de Borges como en el de Guillot hay una exaltación de la muerte a puñal a causa de una mujer. Dice el narrador de “Una escalera real”: “Siempre hay una mujer en los orígenes de la enemistad entre dos hombres que no han pasado los cuarenta años... Y a veces entre los que han franqueado ese límite también” (1933: 2). En ambos relatos el cuchillo resplandece en la mano derecha del compadrito, e incluso en el de Guillot el arma blanca es vencedora frente a la escopeta en un combate entre lo criollo y lo foráneo: “Aquí el único canalla es usted gringo hijo de... rezongó [Villalba, que tenía fama de cuchillero] amenazante. En su derecha brilló un cuchillo corto y agudo. De un salto Bertoni manoteó la escopeta, apuntándole y vociferando” (1933: 2).

En una época de cambios, en la que las crónicas policiales relatan duelos de pistola, los primeros cuentos del suplemento mantienen el valor del duelo con armas blancas. Como señala Lila Caimari al analizar la expansión del

policial clásico de enigma. No obstante, algunas particularidades del diario se entrometían en la ficción, entre ellas, el personaje que investigaba el crimen no era un detective sino el redactor en jefe de un diario vespertino.

uso de armas de fuego en nuestro país, el pistolero no necesitaría destrezas para imponer su voluntad, “lo cual devalúa su estatura ante el compadrito de arrabal o el gaucho matrero, cuyo cuerpo está íntegramente involucrado en la pelea, cuya arma (prolongación del brazo) lo compromete en una relación íntima con su contrincante” (Caimari, 2012: 53). Esta lógica del malevaje se conserva en “Una escalera real” de Guillot y “Hombres de las orillas” de Borges, mientras las crónicas publicadas en el cuerpo del diario se detenían en describir la implementación de las nuevas armas que dejaban ver un cambio en la lógica del duelo: “Las heridas de fuego producidas a la distancia, que no dan chance al adversario, están mediadas por ese simple resorte llamado gatillo [...]. El cuchillo centelleante (arma nacional, compañero inseparable del gaucho) abre una herida que [...] deja marcas cargadas de sentido, es prueba de hombría” (Caimari, 2012: 53).

En el segundo caso, con la aparición de la sección “Cuento Policial” en el suplemento, encontramos relatos que responden a un tipo de literatura de enigma ligada a las normativas del *Detection Club*. “Cuento policial” comenzó a aparecer esporádicamente en la *Revista Multicolor* a partir del 2 de diciembre de 1933 (en el número 18 del suplemento). Esta sección fue relevante como un espacio de traducción, de escritura y también de adaptación, como ocurre en el caso de la conversión de una novela de Anthony Berkeley a cuento. La decisión editorial del suplemento, vinculada con una necesidad de publicar textos cortos que no superaran las dos páginas, se complementó en el momento de traducir la novela *The Poisoned Chocolates Case* (1929) con las decisiones del traductor –cuyo nombre no aparece en ninguno de los casos– que optó por publicarla en la sección de “Cuentos policiales” (subrayado mío) reduciéndola a lo fundamental de su historia. Esa “versión” de la novela de Berkeley años después formaría parte de la antología *Los mejores cuentos policiales* (1943), inclusión que ya no se vincularía con los requisitos del diario sino con las preferencias genéricas de los compiladores (Borges y Bioy Casares). De esta manera, en las elecciones realizadas en el marco del espacio reducido que ofrecía el suplemento de *Crítica* encontramos incipientemente la idea borgeana de “versión” (Mascioto, en prensa).

Ahora bien, en “El detective magnífico” de Víctor Juan Gillot (20 de octubre de 1933); en “Los dos balazos” (2 de junio de 1934), “Muerte encerrada” (4 de agosto de 1934) y “A treinta pasos” (1 de septiembre de 1934)

de Carlos Pérez Ruíz; en “Diana Lancaster, 25 años, soltera” (1 de septiembre de 1934) y “Una espada en la orilla izquierda” (6 de octubre de 1934) de Manuel Peyrou, todos ellos publicados en la *Revista Multicolor*, observamos una tendencia a la conformación de cierto tipo de literatura de enigma que se despegaba no sólo de la crónica periodística sino también de un tipo de personaje que aparecía en los relatos de orilleros que analizamos previamente: el compadrito.⁹ Las armas blancas son reemplazadas en estos cuentos por armas de fuego. Un ejemplo claro se observa en “A treinta pasos” de Carlos Pérez Ruíz, que luego formará parte de la antología *Los mejores cuentos policiales*, en el que se da un duelo de pistolas. En este cuento, lo que permite resolver el crimen es la diferencia de calibres entre el arma que disparaba en el duelo y la que había matado a la víctima.

Pero además, la particularidad de este grupo de relatos es que en ellos aparece una explícita reflexión sobre la literatura policial. Los autores argentinos, de este modo, no sólo demostraban ser lectores del género y conocer bien de cerca sus convenciones, que probablemente fueran conocidas por el público lector del suplemento, sino que también esa metarreflexión era una forma de validar sus conocimientos del género, de demostrar que efectivamente eran capaces de implementar, e incluso parodiar, las normativas del policial. De este modo, sus personajes, conocedores también de las convenciones del género, desafiaban en su accionar tanto al proceder de la policía como a las propias reglas del policial de enigma clásico. Quien resuelve el crimen en “Muerte encerrada”, de Carlos Pérez Ruíz dice: “Sin necesidad de recurrir a los archivos policiales, ya que cualquier diario de la época llenó páginas enteras con informaciones y notas gráficas del crimen, voy a relatar los pormenores de este asunto, que creo bien merece la pena de ser exhumado” (1934: 6); en “Una espada en la orilla izquierda”, de Manuel Peyrou se señala: “[Ducroix, el detective] no pensaba que bien pronto se iba a ver envuelto en el misterio de dos crímenes, de esos en que los sabuesos galos, después

⁹ Román Setton fecha el giro de Borges de un modelo de narración policial a otro unos meses antes: “En abril de 1933, Borges utiliza los dos párrafos que componían su texto ‘Edgar Wallace’ (1932) para la redacción del primer y último párrafo de ‘Leyes de la narración policial’. Pero mientras el texto más temprano exaltaba el relato de un ‘suculento asesinato’ (20), en el texto de 1933 este sintagma es reemplazado, y se celebra la construcción de un ‘asesinato algebraico’ (39)” (2014: 55).

de husmear concienzudamente todos los rincones, proclaman el sentencioso ‘Cherchez la femme?’” (1934: 7). Incluso en “Muerte encerrada”, de Pérez Ruiz se menciona explícitamente *El misterio del cuarto amarillo*.

Esa metarreflexión sobre el género conlleva una crítica hacia el policial de enigma clásico que era propia del *Detection Club*. En el prólogo a *El Almirante Flotante*, Dorothy Sayers señalaba: “Estamos por demás habituados a consentir que nuestro gran detective diga con petulancia: ‘¿No ve usted, mi querido Watson, que estos hechos no admiten más que una interpretación?’” (1950:14, subrayado nuestro). Frente a esa figura imponente del detective que encuentra una única solución, quienes resuelven los crímenes en las historias escritas por los miembros del *Detection Club* son principalmente los lectores, y en sus textos no hay una única solución sino varias posibles. Del mismo modo, los que se encargan de develar los misterios en los cuentos de enigma de Pérez Ruiz, Manuel Peyrou y Víctor Guillot son presentados como personajes que *saben leer* los indicios. Tal como ocurrirá luego con don Isidro Parodi, las fuentes de donde reciben la información son periódicos o testimonios orales. Así por ejemplo, Brackembury, el coronel retirado que resolverá los casos en los tres cuentos de Pérez Ruiz que conforman nuestro corpus se presenta en “Muerte encerrada” como uno de los lectores del diario *Northern News*, que al leer todo lo que se había dicho sobre el caso, ofrecía a los detectives su propia teoría sobre el crimen: “Acostumbrado por su larga residencia en la india inglesa a intervenir en asuntos misteriosos de toda índole opinaba que cualquier hecho, aun los que tenían una apariencia extraña o sobrenatural, tenían una explicación humana” (1934:6). Asimismo, el cuento no deja de hacer referencia a las lecturas de este detective amateur: “Su conocimiento del asunto lo había obtenido a través de la lectura de las crónicas de los diarios y no obstante carecer de información oficial y no haber echado ni una ojeada al teatro de los sucesos, creía difícil estar equivocado en la explicación que daba a los hechos” (1934: 6). De la misma manera, Lester Vane, que resuelve los casos en los cuentos de Manuel Peyrou, al presentarse en la escena del crimen en “Diana Lancaster, 25 años, soltera” lleva consigo el libro *El asesinato considerado como una de las Bellas Artes* de De Quincey. De este personaje se nos dice que “tenía algunas perspectivas como detective ‘amateur’. Había descubierto varios crímenes y hasta parecía que los asesinatos elegían para producirse el momento en que él estaba cerca” (1934:

4). En el instante de resolver el crimen se nos dice que Vane “Sacó el libro de De Quincey sobre el asesinato y lo fue hojeando. Pensaba que si de Quincey había revelado la estética del asesinato, se había olvidado de clasificarlo”. El cuento no solamente hace referencia a De Quincey sino también a los relatos de Poe, bien conocidos en la época.

De esta manera, dentro de los cuentos hay una lectura del género y una lectura del caso en particular. Frente a los detectives profesionales de los policiales de enigma clásico, estos investigadores resolverán los casos no tanto yendo detrás de las pistas sino más bien mediante un saber que proviene de su capacidad lectora: “[Lester Vane] no era un investigador vulgar, un razonador meticuloso, ni tampoco una maravilla del análisis como el Dupin del ‘Asesinato en la calle de la Morgue’. Era ante todo un intuitivo” (Peyrou, 1934: 4). En todos estos cuentos escritos por autores argentinos, quien resuelve el misterio conoce la tradición de la literatura policial de enigma y se separa de los grandes detectives para orientarse a un método basado principalmente en la lectura del caso. De hecho, en las historias, estos detectives *amateurs* desafían a los profesionales, que también aparecen representados. De un modo muy similar a los detectives de estos cuentos, los lectores de *Crítica* ofrecían día a día sus intuiciones sobre los principales crímenes que se publicaban en las páginas del diario: en numerosas ocasiones junto con las crónicas policiales aparecían en el periódico dirigido por Botana las opiniones e interpretaciones que hacían de los asesinatos aquellos que compraban y leían el diario.¹⁰

Podemos interpretar la relevancia que adquiere el *lector* en la resolución de los enigmas como una adaptación particular en el contexto de *Crítica* de la propuesta de los autores del *Detection Club* según quienes la novela policial se presentaba como “un *juego* de inteligencia; más aún [...] una competencia deportiva en la que el autor debe medirse lealmente con el *lector*” (Van Dine en Boileau-Nacerjac: 80, subrayado nuestro). Al igual que don Isidro Parodi y que los mismos lectores del diario, estos detectives no reciben una recompensa monetaria por resolver los casos.

Como puede observarse, una serie de elementos acerca los cuentos de estos autores a una lógica propia del suplemento: la del entretenimiento. En pri-

¹⁰ Agradezco a Claudia Román sus comentarios al respecto.

mer lugar, en todos los cuentos policiales del suplemento los acontecimientos narrados habían sucedido mucho tiempo antes del presente de la historia, aspecto que los alejaría de las crónicas policiales del diario. Así, el investigador de “Muerte encerrada” de Pérez Ruiz observa que: “en los veinte años transcurridos desde entonces [desde el crimen], más de una persona habrá podido olvidarlo, o al menos no recordar muchos de sus detalles principales” (1934: 6). Del mismo modo, el narrador del cuento de Borges recupera al comenzar su historia el recuerdo de lo sucedido en otro tiempo: “A mi tan luego hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí” (1933: 7).

En segundo lugar, pero vinculado con lo anterior, las historias toman un giro anecdótico que se vincula con el carácter fruitivo del suplemento. Esto puede observarse en el discurso del narrador de “Hombre de las orillas”: “Parece cuento, pero la historia de esa noche rarísima empezó por un placero insolente en ruedas coloradas, lleno hasta el tope de hombres que iba a los barquinazos por estos callejones” (1933: 7). De la misma manera, “A treinta pasos”, de Pérez Ruiz, comienza con un giro anecdótico que incita el interés de quien va a escuchar la historia: “Aquel asunto siempre se consideró mi más rotundo fracaso, empezó el coronel C. A. Brackembury. Su interlocutor, R. J. Wills [...], acostumbrado a *esa clase de introducción que siempre prometía un relato interesante* lo estimuló: ¿lo fue en verdad?” (1934: 5, subrayado mío).

En tercer lugar, una característica que es propia de los cuentos de enigma y que los diferencia de los relatos asociados con historias de orilleros es que, además de presentar un hecho lejano temporalmente, ofrecen un escenario ajeno a lo local que se separa del que ofrecían las crónicas criminalísticas del diario. Los sucesos se desarrollan en distintos países y los personajes son extranjeros,¹¹ particularidad que aporta a los textos un mayor carácter ficcional, dado que la lejanía en espacio y tiempo separa al lector de la actualidad y la “realidad” tratada por las crónicas policiales del cuerpo de *Crítica*.

Un cuarto aspecto se vincula con el predominio de lo visual en el suplemento. Los cuentos son acompañados por imágenes en las que se ve el cuerpo

¹¹ Los hechos relatados en “A treinta pasos” suceden en la India británica, la historia de “Los dos balazos” de Pérez Ruiz acontece en Gales, los cuentos de Manuel Peyrou suceden en Francia y en Estados Unidos y “El detective magnífico” de Guillot, en Londres.

de la víctima en el piso, en muchas ocasiones rodeado por un conjunto de espectadores a su alrededor. En varios de ellos se ilustra también el arma con la que se produjo el asesinato. Las imágenes no adelantan la resolución del crimen sino que muestran al personaje en el momento en el que es hallado sin vida, podemos interpretar, como un modo de integrar al lector en ese grupo de espectadores que se amontona alrededor del cuerpo sin saber qué ha ocurrido. Algunos de los relatos incluyen croquis de los lugares donde acontecían los crímenes (como puede observarse en “Los dos balazos” y “Muerte encerrada” de Pérez Ruíz), otro aspecto que contribuye a incluir al propio lector del suplemento en la resolución del caso, un recurso también presente en la sección “Cuento policial” y en las crónicas criminalísticas de *Crítica*.

Asimismo, la publicación en la *Revista Multicolor* les permitía a los autores incluir en los propios cuentos la referencia semántica a casos descritos en otros. De este modo, en “Diana Lancaster, 25 años, soltera” de Peyrou, una de las posibles resoluciones del crimen hacía referencia al envenenamiento de bombones, una hipótesis que había formado parte del conocido cuento “El envenenador de Sir William” de Berkeley publicado en la *Revista Multicolor* poco tiempo antes.

La estructura del relato policial de enigma basada en la resolución de crímenes como un entretenimiento llega a su extremo en el personaje de “El detective magnífico” de Guillot, un investigador que resuelve distintos casos policiales desde la comodidad de su cama, mediante el razonamiento mental, a partir de las noticias que recibe de los crímenes y cuyo arte “desdeñaba el empleo de todos esos recursos que formaban el entramado de una pesquisa a lo Sherlock Holmes o a lo Hercules Poirot. Nada de rastreo con lupa ni de análisis de ceniza de tabaco” (1933: 8). En este personaje de “El detective magnífico” encontramos un posible antecedente del Isidro Parodi de Borges y Bioy Casares, que años después resolverá los crímenes desde la cárcel.

El policial en los años cuarenta: proyecciones

Como puede observarse, el suplemento de *Crítica* habría sido un espacio en el que se establecieron no sólo las condiciones de recepción sino también de producción del tipo de literatura policial de enigma que Borges y una parte del grupo *Sur* promocionarían y practicarían años después. Tal como ha señalado Patricia Willson, entre 1940 y 1948 “la revista *Sur* publica [...] once bi-

bliográficas de textos policiales”.¹² Varios colaboradores de esta publicación periódica comenzaban por esa época también a escribir literatura policial, entre ellos Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock y José Bianco.

Durante los cuarenta también, habría comenzado una consolidación del género mediante la publicación de antologías policiales¹³ y de colecciones prestigiosas como *El Séptimo Círculo*¹⁴ de la editorial Emecé (1945-1956), que pretendían dirigirse no sólo al gran público sino también a un sector más bien “culto”. Algunos de los relatos traducidos y escritos en la *Revista Multicolor de los Sábados*, pocos años después formaron parte de estos volúmenes antológicos. De este modo, en la antología *Los mejores cuentos policiales*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (1943) se publicaron no sólo algunas de las traducciones que habían formado parte de la sección “Cuento policial”¹⁵ sino también “A treinta pasos”, de Carlos Pérez Ruiz y varios

¹² Willson especifica: “siete de ellas se refieren a títulos publicados en *El Séptimo Círculo*; las restantes se basan en ediciones extranjeras de Eden Phillpotts y de Ellery Queen o en las publicaciones de la Serie Naranja de la editorial Hachette” (2004: 246).

¹³ Entre las más conocidas podemos enumerar la antología *Los mejores cuentos policiales* (1943), a cargo de Borges y Bioy Casares, o *Diez cuentos policiales argentinos* (1953), a cargo de Rodolfo Walsh.

¹⁴ En cuanto al prestigio de *El Séptimo Círculo*, Lafforgue y Rivera señalan: “Si a lo largo de los ’30 la Colección Misterio [Tor] se mueve todavía en esa zona marginal y generalmente subestimada de los añejos folletones de acción, y apela a un público de adolescentes o de lectores sin tradición literaria ‘seria’, *El Séptimo Círculo* –que ya se diferenciaba de las anteriores colecciones por esta sola denominación, de origen culto– rastreará las novedades de las editoriales londinenses y neoyorkinas más conspicuas y las recomendaciones de *The Times Literary Supplement* y se moverá dentro de las pautas de la novela-problema, de lo detectivesco considerado como remate de una ingeniosa –inclusive sutilísima– literatura de evasión. Si los autores de *Misterio* son, en muchos casos, auténticos ‘negros’ de la producción masiva, casi indiscernibles en su anónimo trajinar literario, los animadores de *El Séptimo Círculo* pondrán énfasis en señalar que Nicholas Blake es el seudónimo del poeta británico Cecil Day Lewis [...] o que tal ‘alias’ cifra el nombre de algún eminente historiador” (1996:17). Nuestro trabajo tiende a considerar, precisamente, que la *Revista Multicolor* es una etapa intermedia entre estos dos modos de presentar a la literatura policial. Por un lado, porque hay una selección de textos provenientes de las corrientes más modernas y contemporáneas del policial; por otro, porque los autores no son en varios casos “alias” sino que se presentan como importantes cultores del género.

¹⁵ Como “El millonario que murió de hambre”, de Ronald Knox; “El envenenador de Sir Williams”, de Berkeley; “Las muertes concéntricas”, de Jack London. Otros títulos de los autores

relatos de Manuel Peyrou que, como hemos visto, había participado también del suplemento de *Crítica*.

Consideraciones finales

La escritura de relatos policiales en manos de Borges, Guillot, Peyrou y Pérez Ruíz en el suplemento de un diario masivo, destinado a un público acostumbrado a leer historias de crímenes, claramente orientado al entretenimiento; una escritura reforzada por la inclusión de textos extranjeros pertenecientes al mismo género cuyo traductor se desconoce, contribuyó a la producción colectiva de un determinado tipo de literatura policial en la que el descubrimiento del enigma se planteaba, en líneas generales, como otro de los entretenimientos sabatinos del lector. El suplemento de *Crítica* se plantea como un primer espacio de difusión y producción de un tipo de relato (cuentos policiales) que representaría una de las zonas literariamente más renovadoras promovida pocos años después por un sector del grupo Sur y consagrada en formato libro.

En este sentido, la producción de textos policiales en la *Revista Multicolor* sería un antecedente de lo que María Teresa Gramuglio (2001) encuentra tanto en las editoriales Tor y Sur como en la campaña de promoción que una parte del grupo *Sur* emprendió en los años cuarenta: una zona de contacto entre la literatura culta y la literatura popular masiva que revelaría “una intervención polémica fuerte en el campo literario encaminada a disputar un espacio a las tendencias realistas y psicológicas que consideraban dominantes en la narrativa” (2001: 338-339). Esa zona de contacto que, podemos decir, articuló de manera inesperada los propósitos de la industria cultural (entretener a los fines de obtener un beneficio económico) con la experimentación literaria y la creación de nuevos modos de escritura, se produce años antes en las páginas del suplemento literario de *Crítica*.

Bibliografía

Borges, J. L. & Bioy Casares, A. (Comps.) (1941). *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé.

difundidos en la sección “Cuento policial” conformaron también la colección El Séptimo Círculo, entre ellos, *El Almirante flotante* de Sayers, et. al. (1950), y *El caso de los bombones envenenados* (1949) y *El dueño de la muerte* (1949), de Anthony Berkeley (Cfr. Mascioto, en prensa).

- Caimari, L. (2012). *Mientras la ciudad duerme: pistoleros, policías y periodistas en Buenos Aires, 1920-1945*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Campodónico, R. H. (2004). Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*. En M. Pierini, et. al. *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna* (pp. 125-146). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gramuglio, M. T. (2001). Posiciones, transformaciones y debates en la literatura. En A. Cattaruzza (Dir.). *Nueva Historia Argentina*. Tomo VII. *Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* (pp. 333-380). Buenos Aires: Sudamericana.
- Lafforgue, J. & Rivera, J. B. (1996). *Asesinos de papel: Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.
- Mascioto, M. de los Á. (2014). Suplemento de literatura: cultura impresa y ficción en la *Revista Multicolor de los Sábados*. En V. Delgado, A. Mailhe & G. Rogers (Coords.) *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.376/pm.376.pdf>
- Mascioto, M. de los Á. (en prensa). Pistas del *Detection Club* en la sección “Cuento policial” de la *Revista Multicolor de los Sábados*: entre Borges y *Crítica*. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*.
- Saítta, S. (2002). Pasiones privadas, violencias públicas. Representaciones del delito en la prensa popular de los años veinte. En S. Gayol & D. Kessler (Comp.). *Violencias, delitos y justicia en la Argentina*. Buenos Aires: Manantial.
- Sayers, D. L. (1950). Prólogo. En Chesterton et. al. *El almirante flotante*. Buenos Aires: Emecé. Colección El Séptimo Círculo.
- Setton, R. (2014). Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot. *Revista Anclajes*, 18 (1), 47-60.
- Walsh, R. (1953). *Diez cuentos policiales argentinos*. Buenos Aires: Hachette.
- Willson, P. (2004). *La constelación de Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Entre la crítica de arte y el guiño desenfadado: Juan José de Soiza Reilly en la revista *El Hogar* durante la década de 1920

Talía Bermejo

Para la revista *El Hogar*, las artes plásticas eran una cuestión que podía tratarse en diferentes registros. Uno de ellos fue el humor que funcionó como herramienta para poner en jaque valores y conocimientos sobre el arte; también para emitir juicios respecto del mercado y el consumo de obras. Otro de los registros frecuentados fue el de la crítica de arte y las reseñas de exposiciones que solían aparecer junto a los artículos sociales o las secciones dedicadas al mundo del espectáculo. Entre ambos, funcionó un espacio híbrido que combinaba la escritura periodística y ciertos elementos de la crítica formal pero montado desde una mirada inquisidora que hacía del humor su instrumento principal. Durante 1924 y 1925, ese espacio estuvo a cargo de un personaje controvertido, el periodista y escritor Juan José de Soiza Reilly (1879-1959). Me interesa analizar algunos de los textos que publicó en el apartado dedicado a los salones ya que permiten observar el modo peculiar que utilizó para intervenir sobre cuestiones artísticas en abierta confrontación con la crítica hegemónica. A través de un lenguaje cargado de ironía, el periodista hizo de la columna de arte un territorio de fricción alimentado, a su vez, por los continuos pasajes, diálogos y tensiones entre el circuito culto de las artes y el circuito masivo, pasajes que eran activados desde las distintas secciones del semanario y que terminaron por configurar una parte clave de su política editorial.



Figura 1. *El Hogar*. Ilustración semanal argentina, 8 de agosto de 1924. Portada

I.

Con una tirada que podía superar los 150.000 ejemplares semanales, este magazine ilustrado, editado en Buenos Aires por el sello Haynes desde 1909,¹ llegaría a captar los intereses de una extendida audiencia de lectores, capaz de atravesar distintos segmentos sociales. No obstante, ciertos dispositivos textuales intentaban configurar un perfil de lector muy específico: por ejemplo, las leyendas a pie de página que advertían a modo de *slogan* publicitario: “‘El Hogar’ circula entre el público de mayor poder adquisitivo”, “No hay familia

¹ Originalmente, apareció bajo el nombre *El Consejero del Hogar* con periodicidad mensual; al cabo de dos años, pasó a llamarse *El Hogar* y aparecería quincenalmente; poco después, fue semanal. Fundada por Alberto M. Haynes, la editorial homónima también publicó otro semanario ilustrado, *Mundo Argentino* desde 1911, la revista *Selecta* y el diario *El Mundo*. Cf. Mendelevich, 1981.

acomodada que no reciba ‘El Hogar’” o “‘El Hogar’ circula preferentemente entre las clases pudientes y prósperas”. En sintonía con estrategias de este tipo, se ubican algunos de los principales anuncios (desde cámaras Kodak para uso familiar hasta costosas joyas, muebles de estilo o automóviles de último modelo) que apuntan a un consumo de productos suntuarios. Sin embargo, el precio de tapa, de tan solo \$ 0,20 centavos, cercano al de otros semanarios contemporáneos, garantizaba el acceso a un lector de recursos económicos moderados, probablemente el consumidor de los artículos de menor costo, también anunciados en la revista (productos de belleza para la mujer, artículos de moda o tónicos para la salud). Si desde los avisos publicitarios se convocaba a distintos lectores, los dispositivos que promovían el consumo artístico apoyaban una heterogeneidad similar. Veremos cómo las intervenciones de Soiza Reilly ponían en juego esa tensión entre un lector imaginado –pudiente, distinguido y culto– y la distribución masiva del semanario.

Durante los veinte, *El Hogar* mantuvo intereses acordes al modelo del *magazine* y además de compartir temáticas y colaboradores con revistas de variedades como *Atlántida* o la emblemática *Caras y Caretas*, se identificó través del discurso humorístico. Mientras que la primera se ubicó en una línea cercana a partir de 1919,² *Caras y Caretas* (1898-1939) fue el principal antecedente en el recurso a la parodia, las abundantes caricaturas y el uso del humor como herramienta de crítica.³ Sin duda, en *El Hogar* el registro paródico estuvo ligado a la dirección de Francisco Ortiga Anckermann, reconocido humorista, crítico y periodista de larga actuación, quien redactaba la columna “La paja en el ojo ajeno” bajo el pseudónimo *Pescatore di Perle*.⁴

² Cfr. Bermejo, 2015b.

³ A su vez, de acuerdo a Geraldine Rogers, “la irreverencia y el gusto por el absurdo de estos ejercicios lúdico-críticos, practicados en una publicación del circuito popular y comercial, son un precedente del humor vanguardista de los años veinte”, en particular, aquel que desarrolló la revista *Martín Fierro* en la segunda mitad de la década (2008: 320).

⁴ Aludiendo al refrán popular, recopilaba “perlas” en los medios gráficos, es decir, equivocaciones gramaticales, plagios, informaciones erróneas o desaciertos de índole variada, en muchos casos de la mano de escritores prestigiosos. Más tarde, de 1933 a 1954, Ortiga Anckermann (nacido en Palma de Mallorca en 1886) dirigió *Atlántida* conservando el pseudónimo que había utilizado para *El Hogar* y la columna; también dirigió *Papel y Tinta* y *Mundo Argentino*. Cf. Bontempo, 2013: 157-158; Fernández, 2015: 187-206.

Mientras que cada número abría con “Notas y comentarios de actualidad” –prácticamente el único espacio donde cabían asuntos políticos–, el humor gráfico contaba con varias secciones estables.⁵

Así como en *Atlántida* se privilegiaba las tapas para la reproducción de pinturas que circulaban en el mercado y, entre las temáticas, sobresalían los retratos; en *El Hogar*, aunque también se publicaron retratos pictóricos o fotocromos, las ilustraciones realizadas a pedido y las imágenes que mostraban los espacios de ocio y recreación de los sectores acomodados de la sociedad ocuparon el primer lugar.⁶ En su mayoría, cumplían el propósito de presentar el tema del número (la estación, el automóvil, novedades tecnológicas o festividades varias) a través de escenas alegres y coloridas donde la mujer es la protagonista por antonomasia, siempre en el marco de los hábitos y modas propias de sectores medios acomodados o de altos recursos económicos. A través de figuras estilizadas, paletas claras y personajes indolentes, las imágenes de la portada remitían al mundo de la publicidad más que al espacio de las bellas artes.

La vida de las clases altas tenía su réplica en el interior del semanario, reforzando el interés editorial por mostrar ese sector de la audiencia mediante una extensa sección gráfica –jerarquizada por el uso de papel ilustración– montada con fotografías y organizada a través distintos títulos que variaron a lo largo del período, por ejemplo “Nuestro Gran Mundo”, “Figuras del momento” o “Notas de la semana”. Aquí no sólo desfilaban celebridades inter-

⁵ Por un lado, se destacó la popular historieta de Lanteri, “Las aventuras de Pancho Talero”; por otro, las secciones tituladas “La caricatura en el extranjero”, organizada con viñetas de distintos autores, o “Humoristas contemporáneos”, las cuales evidenciaban el interés por mantener una actualización periódica respecto de las producciones y los principales humoristas internacionales; por último, cabe citar la página “El buen humor de los demás” donde también se publicaban chistes, anécdotas cómicas y viñetas. A éstas le seguían otras secciones estables enfocadas en el público femenino, también notas sobre moda y estética, el arreglo del hogar o la educación de los hijos. Estas últimas marcan una diferencia respecto de los otros semanarios en cuanto al universo de lectores que convocaba *El Hogar*, ya que la familia y especialmente la mujer, estaría entre sus principales destinatarios (Bontempo, 2013).

⁶ Aparte de los retratos firmados por Van Riel, Witcomb o Chandler-Zuretti, entre otros, la imagen de tapa también fue seleccionada mediante el “Concurso de carátulas de ‘El Hogar’”. Si bien este mecanismo tuvo un alcance limitado en el tiempo (1923 y 1924), ponía en funcionamiento un intento de democratización en el uso de un espacio privilegiado para la promoción artística que, no obstante, tendía a consolidar un *staff* acotado de ilustradores.

nacionales (en su mayoría estrellas del cine, del teatro y la danza), deportistas lanzados a la fama, aristócratas e incluso políticos; también era el lugar destinado a exhibir el glamour de las elites locales. Desde paseos o deportes de moda hasta eventos sociales como casamientos o actividades de beneficencia ocupaban esta sección. Entre los grandes protagonistas, sobresalían las damas de la alta sociedad porteña retratadas por Van Riel, Witcomb o Chandler-Zuretti, tres de las principales firmas vinculadas a la editorial, responsables a su vez de la mayor parte de los retratos de la portada.⁷ Asimismo, mientras que en otras áreas numerosos artículos se explayaban en consejos para el hogar, aquí la cotidianeidad de las necesidades domésticas cedía paso al lujo y a la ostentación exhibida en las fotografías de residencias fastuosas pertenecientes a las familias tradicionales de la ciudad.⁸

También los eventos culturales tenían un lugar dentro de esta sección eminentemente visual. Siempre a través de fotografías acompañadas de una breve leyenda, se destacaban sucesos como la inauguración de monumentos públicos, la llegada o la partida hacia Europa de un artista reconocido, del mismo modo que se publicitaba la apertura de exhibiciones en galerías privadas o salones oficiales. Sin duda, para los pintores y escultores argentinos en especial, el dossier resultaba una de las vidrieras centrales en el contexto del semanario: aun cuando las fotografías de un elegante *vernissage* darían a los lectores poca información visual sobre la obra, brindaban al artista una

⁷ Aparte de su actuación en calidad de estudios fotográficos, en los años veinte, estas empresas constituían galerías de arte reconocidas e intervenían no sólo como auspiciantes sino también como responsables de la imagen de tapa proporcionando con regularidad fotograbados o retratos al óleo. La trayectoria de estas firmas en el terreno de la fotografía es previa a su instalación como galerías de venta de pintura en la ciudad de Buenos Aires. La de Witcomb se remonta a los últimos años del siglo XIX, mientras que Chandler-Zuretti se instala en la plaza local hacia 1913 y Van Riel a partir de 1924. Cfr. Bermejo, 2011. Por otra parte, en forma contemporánea, las tres empresas sostenían idéntico rol en *Atlántida*.

⁸ Por ejemplo, dentro de la sección “Hogares porteños” apareció la residencia de Federico Helguera (14 de septiembre de 1923, pp. 24-25), en “Las mansiones señoriales” se reprodujo el castillo de San Roque de José R. Naverira en Luján (27 de junio de 1924, pp. 30-31), la residencia del señor Miguel Pando y Adela de Carabassa (25 de septiembre de 1925, p. 33) y la de las señoritas Dora y Judith Silgueira Crespo (16 de octubre de 1925, p. 39), entre otras. Esta práctica, asentada en el posible esnobismo del público lector, sería habitual en otras publicaciones como *Plus Ultra*, el suplemento ilustrado de *Caras y Caretas* desde 1920; o más tarde, *Saber Vivir*, editada por Poseidón desde 1940.

oportunidad (inestimable, por cierto) de mostrarse entre los asistentes a su exposición, en muchos casos personalidades destacadas de la cultura y la política. En suma, estas ocasiones, dispuestas como eventos notables de la semana, convertían al artista en una de las “figuras del momento”.⁹ A su vez, cabe mencionar, si bien no tuvo un carácter sistemático, otra de las modalidades utilizadas por *El Hogar* dentro de la sección gráfica para difundir las bellas artes. Bajo un título inequívoco, se identificaban las “Grandes obras de la pintura contemporánea”, en general, pintura académica de fines del siglo XIX vigente en los salones parisinos. Siguiendo estrategias frecuentes en las publicaciones de circulación masiva, las reproducciones de obra eran dispuestas en muchos casos a doble página y eventualmente la información respecto del autor, el estilo o la temática quedaba reducida al pie de foto.¹⁰

Por fuera del dossier, dentro de un rango amplio de temáticas culturales que podían cubrir las demandas intelectuales de los sectores medios, aparecían con regularidad notas sobre cine, teatro, música, fotografía, danza y literatura.¹¹ En cuanto a las artes visuales, su distribución en varios sectores del semanario permitía identificar distintos tipos de acercamiento de acuerdo al capital simbólico del público lector. Si por un lado, la mixtura entre acontecimientos artísticos y eventos sociales alimentaba el dossier fotográfico, las artes también podían ligarse a la propuesta temática del número. Así por ejemplo, cuando la primavera alentaba la ilustración de la portada con representaciones de actividades apropiadas para la estación, se publicaban

⁹ Entre otros, se destacaron los artistas Benito Quinquela Martín, Rogelio Yrurtia y Juan Peláez.

¹⁰ A modo de ejemplo, pueden citarse las pinturas *En la vecindad del convento* de George Sheridan Knowles (13 de julio de 1923, pp. 26-27), *La lectura de Homero* de Lorenzo Alma-Tadema (3 agosto de 1923, pp. 24-25), *La elección de los cofrecillos* de F. Barth (7 de septiembre de 1923, pp. 24-35); también se incluyeron producciones históricas como en el caso de la sección “Las obras maestras de la escultura”, con reproducciones de piezas representativas de la estatuaria clásica (17 de octubre de 1924, p. 11).

¹¹ Esta última gozó de un espacio particularmente significativo con la publicación de artículos críticos extensos, cuentos y antologías de “grandes poetas”, entre las propuestas del área. A su vez, destacó un sector titulado “El averiguador literario y artístico” que cumplía un papel de enlace con el lector proporcionando respuestas a numerosas consultas sobre las cuestiones más variadas dentro de ese campo.

artículos dedicados a la pintura de flores en la historia del arte.¹² El tema también podía ser abordado en términos que apelaban a la curiosidad del lector: “¿Sabía Ud. que originalmente el arte tenía una función religiosa?”, “Los enanos en la pintura y en la literatura” (7 de marzo de 1924, p. 8), “El arte y los crímenes históricos” (28 de marzo de 1924, p. 6), “¿Debe llevar la mujer cortos o largos los cabellos? Opinión de algunos pintores modernos” (4 de abril de 1924, p. 11). Así, los conocimientos artísticos resultaban algo accesorio frente al resto de las funciones atribuibles a la pintura o los asuntos con los que podía vincularse desde el punto de vista de la temática prescindiendo de su inscripción en la historia.

Además de las notas inmersas en el espectáculo variopinto de las “actualidades gráficas” o estas últimas donde las artes visuales competían con otros saberes perdiendo parte de su especificidad, el semanario ofrecía secciones que apuntaban a un lector más informado con críticas convencionales sobre las producciones contemporáneas. Si bien éstas no llegaron a constituir una columna estable e identificada bajo un mismo título durante la década del veinte, representaban un área significativa en cuanto a los intereses estéticos de la revista orientados en forma decidida hacia las poéticas consagradas y las temáticas costumbristas.¹³ En estos casos, primaba una actitud de veneración hacia el arte y sus creadores, equivalente al sistema de validación que escenificaban las secciones gráficas: el culto del genio, la devoción frente a los grandes cuadros históricos consagrados por la academia y los salones o la indiscutible magnificencia de los maestros antiguos.

Mientras tanto, los artículos de Juan José de Soiza Reilly planteaban otro tipo de intervención en el terreno. Me interesa centrar la mirada sobre este caso que a través de un tono irreverente y el recurso al diálogo vinculaba el registro humorístico y la crítica formal. Durante los años veinte, numerosas viñetas ironizaban sobre diferentes cuestiones relativas al mundo del arte, en

¹² Es el caso del texto de Ramón del Valle Inclán, “Santiago Rusiñol, el pintor de los jardines” (3 de octubre de 1924, p. 71), publicado en el número 781 dedicado al jardín y a las flores. Vale aclarar que prácticamente todas las secciones se disponían en relación con el tema del número, incluso, las humorísticas. Por ejemplo, “La primavera en la caricatura”, la cual se diseñó como una suerte de *patchwork* con viñetas de diferentes autores (2 de octubre de 1925, p. 26).

¹³ Incluso, tal como sucedía en el campo de las letras se buscó mapear el repertorio de artistas.

particular, el mercado: los protagonistas, compradores acaudalados y artistas más o menos bohemios, actuaban en situaciones en las que indefectiblemente el dinero, la propiedad o el deseo de poseer, la necesidad de vender obra, el conocimiento o la ignorancia del comprador eran objeto de burla. Un ejemplo destacado en este sentido, contemporáneo a los textos de Soiza Reilly y que retoma parte de los temas sobre los que trabajaba el periodista, lo constituye una caricatura publicada a página completa donde se reproducía la escena de una subasta a cargo de un martillero hilarante que buscaba seducir a una audiencia pretendidamente incauta.¹⁴

—Pero ¿que es esto?... ¿Estamos en un velorio o en un remate?... ¡Vamos a ver, señores, si se animan un poco!... ¡Esto no puede ser!... ¡Tres pesos por una magnífica carpeta de cuero rempujado, estilo Luis XV auténtico, y con incrustaciones de nácar!... ¡Es el colmo!... ¡Vamos a ver!... ¡Tres, tres, tres, tres!... Y medio, y medio... Cuatro, cuatro... Seis, seis, seis, seis... ¡Esto es un escándalo!... ¡Una vergüenza!... ¿Se creen que robamos los artículos que ponemos en remate?... ¡No señores! ¡Aquí no se roba!... ¡Seis, seis, seis, seis, y se va!... ¿No hay quién de más de seis?... ¡Lo voy a quemar!... ¡Seis... y va una!... ¡Que lo quememos!... ¡Seis, seis, seis y van dos!... ¡Y se fue!... ¡Seis, seis, seis... y van tres! ¿No hay quién dé más?... ¡Lo quemé!... Seis pesos... ¿Señor?

—José Ramos.

—José Ramos... Lo felicito en su vida volverá a comprar un artículo como este, ni por treinta pesos... ¿Qué viene ahora?

—Una estatua.

—Una preciosa Venus saliendo de las olas. ¡Esto es mármol, señores!... ¡Aquí no se engaña a nadie... Mármol de... de... Che, Antonio! ¿De dónde es este mármol?

—De Carrara.

—Mármol blanco de la fábrica de Carrara y Compañía. Especial para adornar un vestíbulo... ¿Qué vale esta Venus?...

—Un peso.

—¡Qué rico tipo!... ¿Un peso una estatua como esta?... ¡Es de mármol

¹⁴ Un análisis de esta caricatura en el contexto del mercado local durante los años veinte en Bermejo, 2015a.

señores!... ¡Del poeta Mármol!... ¡Un peso! Usted debe estar loco.

—Vea, haga el servicio de no insultar a la gente.

—Disculpe, señor; pero es que me da estrilo, me da... Porque se precisa ser loco o muy ignorante para ofertar un peso por una escultura preciosa... ¡Y de mármol, señores, de mármol!... No es de yeso... Uno, uno, uno...¹⁵

No sólo la estafa, la especulación o la ignorancia en el mercado del arte interesaba a de Soiza Reilly, tanto como a los humoristas del semanario; sino también, como evidencia la caricatura, la asimetría entre conocedores y profanos manifiesta, de acuerdo su mirada, en la capacidad de la crítica para sancionar valores estéticos e influir en el triunfo o en el fracaso de un artista.

II.

Cuando empezó a escribir para *El Hogar*, de Soiza Reilly ya contaba con una trayectoria como periodista y escritor desde la década de 1910. Se había incorporado en la redacción de *Caras y Caretas*, publicación para la que trabajó desde París; asimismo, colaboró en otras revistas culturales como *Fray Mocho*, *Plus Ultra* y la citada *Atlántida*. También fue corresponsal del diario *La Nación* durante la Guerra del 14. Publicó varios libros, entre ellos, *El alma de los perros* (1908-9), *La ciudad de los locos* (1914) y *Criminales contra el talento* (1926). Más tarde, se transformaría en un popular periodista radiofónico desde Radio Stentor y otras emisoras.

Si bien no llevó adelante una intervención sistemática, se destacó entre los colaboradores de *El Hogar* dedicados a los eventos artísticos por el estilo provocativo que adoptó en la columna “Por los salones”. Voy a detenerme específicamente en las críticas a las siguientes exhibiciones realizadas en 1924: la de Fray Guillermo Butler en la Asociación Amigos del Arte, la del uruguayo Pedro Figari y la de Juan Carlos de la Torres, ambas en la galería Witcomb de la ciudad de Buenos Aires.

En cada uno de esos tres casos, de Soiza Reilly inicia el texto reconstruyendo un supuesto intercambio entre los asistentes o bien con el artista, intercambio al que suma las voces de los críticos. Así, la nota titulada “La

¹⁵ Julián J. Bernat, “Remates y comisiones”, *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina*, 13 de junio de 1924, p. 45.

exposición de Fray Guillermo Butler y el misticismo en el arte” empieza increpando a un posible espectador:

—No los ha visto usted? Vaya a verlos. ¡Son cuadros admirables!

—¿Admirables?

—¡Estupendos! Fray Guillermo Butler es un genio escondido.

[...] es hijo legítimo de los ‘críticos de talento’. Ellos lo han hecho. Y ellos lo han dicho:

—Usted es un místico. [...] un poeta del silencio. Un soñador que baja de los cielos a murmurarnos la palabra divina...¹⁶

El diálogo le permitía presentar la exposición a través de un lenguaje coloquial, de fácil acceso para un público no instruido en el tema y con la posibilidad de quebrar el hermetismo de la terminología propia de la disciplina artística y la crítica formal. Por otra parte, el modo en que construía sus artículos sobre las muestras de arte no sólo abrevaba en la propia trayectoria literaria¹⁷ sino también en la periodística, en particular la práctica como reportero, terreno en el que había demostrado peculiar maestría a través de sus entrevistas a personajes famosos (Saíta y Romero, 1998: 12).

Pero el diálogo también funcionaba como vía para introducir al lector no tanto en las obras o en la trayectoria del artista, ni siquiera en su biografía, como en otro asunto que, evidentemente, alentaba el propósito del texto: hablar de la recepción de la muestra y centrar la atención sobre el poder de la crítica para imponer valores y arbitrar sobre el gusto del público. Para de Soiza Reilly, uno de sus modos de trabajo consistía en recopilar comentarios y escritos laudatorios publicados en otros medios con el objeto de confrontarlos desde una posición pretendidamente alejada del crítico, incluso des-intelectualizada:¹⁸ frente a las obras, se identificaba como “un simple turista

¹⁶ Juan José de Soiza Reilly, “Por los salones. La exposición de Fray Guillermo Butler y el misticismo en el arte”, *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina*, 22 de agosto de 1924, p. 5.

¹⁷ Al respecto, véase el análisis de Mizraje, 2007: 9-79.

¹⁸ Entre los artículos publicados a propósito de esta muestra cabe destacar “Exposición de pintura de fray Guillermo Butler” (*La Prensa*, 10 de agosto de 1924, p. 14) ya que aparecen algunos de los términos denostados por Soiza Reilly: el carácter excepcional del pintor religioso, su originalidad y el sentimiento místico del artista cuya producción avanza inextricablemente unida a su condición de clérigo.

irlandés” que portando “dos valijas de sentido común” observa pinturas y lee los diarios. De esta forma, entre jocoso y mordaz, arremetía contra la crítica instituida organizando su discurso a partir de otras miradas para, finalmente, sentar una posición y expresar sus opiniones estéticas.

Pero con franqueza, Fray Butler no parece conocer los ángeles. Pinta paisajes soñados. Evoca figuras que sólo pueden ser figuras de ensueño. Fantasías... No es, en arte, un místico. El error [...] proviene de que sus cuadros siempre nos ofrecen aspectos de cosas místicas. Conventos. Monjes. Claustros. Catedrales. Torres. Ermitas. Vírgenes. Y santos.... Pintar cosas místicas no equivale a pintar con misticismo... ¡Las campanas que llaman a misa, no la oyen jamás!

Empero el público ‘chic’ –guiado por la crítica– frente a los cuadros de este virtuoso dominico de cabellos románticos, exclama, mirando las obras:

—Fray Butler es un artista místico. Es un Angélico...¹⁹

En el caso de la exhibición del uruguayo Figari, de Soiza Reilly comienza el texto apelando a los recursos de un ensayo informal mientras que el diálogo se desarrolla, en un primer momento, entre el escritor y el artista:

Pensaba escribir un artículo elogioso para el doctor Pedro Figari. Soy su amigo. Lo quiero. Mucho... Y, sobre todo, me asombra el heroísmo de su ancianidad. ¡Qué amor al arte!... A los sesenta y tantos años de vida honesta, cierra su estudio de abogado y se dedica a pintar, como los chicos, sus propias emociones. Quema su fortuna. Pelea... Hay algo de sonambulismo en esas pinceladas de muchacho. Hay mucho de sueño de aspirina en sus evocaciones ancestrales.

El mismo Figari –siempre honesto a pesar de sus críticos– no atribuye a sus telas otra finalidad que la de darnos una sensación fugaz de los tiempos históricos. Frente a cada uno de sus cuadros, me dice con modestia:

—Aquí he querido interpretar...

—Aquí he querido...

¹⁹ Juan José de Soiza Reilly, “Por los salones. La exposición de Fray Guillermo Butler y el misticismo en el arte”, *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina*, 22 de agosto de 1924, p. 5.

Sin orgullo, me explica lo que su intención ‘ha querido’ decir. Nada de pedantería. Nada de cubismo. Un deseo inteligente de expresar, de acuerdo con su balbucencia pictórica, las escenas de la aristocracia o de la plebezuela de candombe que sus ojos vieron en las horas inocentes de la patria. [...]

¡Ah! En cambio, los críticos de arte le llaman ‘genio’, ‘Goya’, ‘... ¡tenemos al fin un pintor nuestro!’ y ‘milagro del arte’. Son las mismas argucias de Lugones ‘epatando’ con su descubrimiento de Gutiérrez Gramajo.²⁰

Sin dejar de ostentar su cercanía, el periodista introduce la voz del pintor en primera persona y de esta forma busca reforzar lo que constituirá su posición, ceñida a las intenciones del artista (o, por lo menos, a aquellas que le habría transmitido en forma personal) respecto del significado de sus obras. Como contrapartida, manifiesta una resistencia tenaz a la interpretación, al hacer, en definitiva, del crítico de arte. Antes, subraya como valor principal la sinceridad, la intención llana de evocar una escena sencilla, omitiendo los recursos plásticos y barriendo de un plumazo toda tradición artística sobre la que podría apoyarse Figari. En suma, lo que subyace es la idea de que es posible prescindir de intermediarios para acercarse al arte.

Por otro lado, de cara a una mejor explicitación de sus ideas, de Soiza Reilly despliega los recursos del reportero y transcribe el diálogo entre dos visitantes a la muestra del artista uruguayo, uno de ellos, Pío Collivadino, protagonista del espacio artístico local:

Mientras yo, en la exposición de Figari, observaba sus cuadros, llamáronme la atención dos caballeros. Cambiaban opiniones artísticas. Uno de ellos era el director del Jardín Zoológico, don Clemente Onelli. El otro, don Pío Collivadino, director de la Academia de Bellas Artes.

Onelli señalaba con un dedo las figuras extrañas de unos animalitos pintados en una de las telas.

—Che, Collivadino —decía Onelli— mirá esos perros. Esos perros no tie-

²⁰ Juan José de Soiza Reilly, “Por los salones. La Los cuadros de Figari, las opiniones de Onelli contra Collivadino y los amigos del arte ajeno”, *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina*, 15 de agosto de 1924, p. 27.

nen forma de perros. ¡Y mirá que yo he visto perros en mi vida!...

—Tenérazó, caro Clemente —le contestó Collivadino—, no tienen forma de perro, seguro! Má, però... ¿Mirá cómo esos perros caminan? Hay movimiento. Se mueven... No hay técnica, no hay planos, pero corren como perros. ¡Hay algo adentro!

—Sí, m aperó... No son perros.

Pasaron a otro cuadro titulado ‘Diligencia’. Onelli insistió:

—Mirá, che... ¿Qué raza de animales son éstos? ¡Per Dío!

—¡Caballos!

¡Son caballos! —le repuso Collivadino.

—¿Caballos? Parecen Camellos...

—Si. Cierto. No parecen caballos. Má, però, son caballos. ¿Mirá cómo se mueven? ¿Mira cómo andan? ¡Andan como caballos!

—Si, maperó... ¡no son caballos!

—¡Son caballos! ¡Per Dío!

Yo creo que en este diálogo está encerrado el concepto que valoriza las obras de Figari. Irse más lejos es caer en la tontería de engañar al público, tarea que se han tomado los críticos de arte, contra la voluntad honestísima de su mismo autor.

He dicho, al principio, que pensaba escribir un artículo elogioso para el doctor Figari. Fueron las críticas de los sabios dispensadores de gloria, los que me disuadieron... Es saludable decirlo. Además de la evocación histórica, los cuadros de Figari adolecen de otro mérito: han demostrado que los críticos de arte que tenemos en el país son admirables flautistas de oído. Con sus aires olímpicos de elefantes de goma, se parecen a esos monigotes de frac que, en los circos, reparten chokolines a los niños ricos de los palcos, y corren a vejigazos a los pobres trabajadores de la pista...²¹

Más allá del interés que presenta el recorte de fuentes dispuesto por de Soiza Reilly, lo interesante es el escenario que arma y desde dónde enfrenta no sólo los discursos de quienes “venden alcaloides al público” y “con hipérboles envenenan el gusto” (22 de agosto de 1924, p. 5), sino también el

²¹ Juan José de Soiza Reilly, *cit.*, 15 de agosto de 1924, p. 27.

papel de las instituciones como es el caso de la flamante Asociación Amigos del Arte. Si bien la muestra de Figari se realizó en la galería Witcomb, en el mismo artículo dedica varios párrafos a esa entidad fundada en junio de 1924 sobre la calle Florida:

Y hay algo más: hay parcialidad. Parcialidad de secta. En una república sería como la nuestra, esa parcialidad imperialista reclama bombas de buena risa...

Se ha fundado una Sociedad de Amigos del Arte, que, como prueba de argentinismo, inicióse con una exposición de cuadros franceses y una conferencia en ‘parvenú’ y otra en tilingo. Constituyen la sociedad varios peces de colores, muchos niños góticos y algunas niñas admiradores de Camila Quiroga. [...]

Los socios hablan en francés, pero reservándose el derecho de pensar en nenúfar...

Ahora, los amigos del arte ajeno, han conquistado la pluma de los críticos que, por la fama de sus diarios, levantan hasta la gloria a un asno o hunden a un artista de talento. Basta que la institución de los amigos ampare a cualquiera, para que los críticos salgan a defender a ese cualquiera. Y, a veces, lo defienden de manera tan inteligente que lo dejan desnudo. Verbigracia: Figari...²²

Los “amigos del arte ajeno” eran los coleccionistas que integraban el núcleo fundador de la flamante asociación presidida por Elena Sansinena de Elizalde, en su mayoría miembros conspicuos de la alta sociedad porteña: políticos, terratenientes, industriales y profesionales liberales vinculados a la economía y a la política del país. Lógicamente, la posición aventajada de sus promotores favorecía la atención de los grandes diarios sobre las actividades que llevarían adelante. Desde el punto de vista de los textos de Soiza Reilly, todo lo que sucedía allí estaba teñido de una “parcialidad de secta”. Resulta curioso, como mínimo, que no reparara en la estrecha relación que unía a Figari con dos miembros de la comisión directiva, Alfredo González Garaño y Manuel Güiraldes, quienes favorecieron la presencia recurrente del uruguayo no sólo en las salas de exposición, sino también en las colecciones

²² *Ibid.*

privadas de los Amigos del Arte.²³ Sin embargo, el problema era de índole estética, además de ideológica. Para el periodista, “las críticas de los sabios dispensadores de gloria” no hacían más que “engañar al público [...] contra la voluntad honestísima del pintor”.²⁴

No obstante, lejos de la mordacidad que alentaba los dichos del periodista, *El Hogar* había celebrado la apertura de la asociación en el mes de junio; a través de un artículo breve informó respecto de sus directivos y la estructura organizativa montada para llevar adelante sus “nobles propósitos a favor de la cultura estética”.²⁵

El último artículo al que haré referencia tiene como protagonista a Carlos de la Torre. En este caso, me interesa destacar la elección de Soiza Reilly que, en un momento particularmente convulsionado para el medio, prefiere hablar del artista exitoso en términos de mercado, en lugar de ocuparse del que está movilizandando los debates estéticos (algo que, no obstante, haría poco después). El título, “Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti”, es elocuente en relación a las intenciones del escritor ya que plantea una suerte de duelo, un enfrentamiento que se dirimió en más de un terreno. Mientras que Pettoruti “sintetiza la reacción de los espíritus jóvenes y valientes contra la elephantiasis de lo sagrado”, De la Torre encarna el “triumfo del arte en la confiterías”. Siguiendo los métodos habituales, el escritor recopila opiniones y concluye:

²³ Asimismo, cabe citar el artículo de Güiraldes publicado en la revista *Martín Fierro* (8-9 agosto-septiembre 1924, p. 60) y, entre los diarios nacionales, *La Nación* (9 de agosto de 1924, p. 6).

²⁴ Juan José de Soiza Reilly, *cit.*, 15 de agosto de 1924, p. 27.

²⁵ “Un grupo numeroso de nuestra sociedad más selecta ha constituido una asociación análoga a las que existen en todas las grandes capitales y que tiene por móvil el estímulo, difusión y conocimiento de la obra artística en sus múltiples manifestaciones.

La comisión directiva, que preside la señorita Adelia Acevedo, ejercerá su acción de apoyo, asesorándose en cada caso de las varias subcomisiones nombradas, en que figuran, al lado de los artistas más destacados, distinguidas damas y caballeros, cuyos nobles propósitos a favor de la cultura estética se ponen de relieve con esta amplia y generosa iniciativa. La sociedad ‘Amigos del Arte’ inaugurará su salón de la calle Florida con una exposición de la notable colección perteneciente al doctor Francisco Llobet, a la que seguirá otra del pintor Butler; las audiciones musicales comenzarán con una de la eminente artista Ninón Vallin, y la primera conferencia estará a cargo de don Leopoldo Lugones” (“Amigos del Arte”, 27 de junio de 1924).

El señor De la Torre es miniaturista. Sus cuadros son lindas estampillas nacionales. Sus paisajes criollos, minúsculos, requieren como ciertos cocobacilos, la utilización del ultramicroscopio. Yo afirmaré que su autor no ha tomado del natural las escenas que pinta. O las ha mirado a través del ojo de la cerradura. Empero sus panegiristas ven en esta afirmación una calumnia.²⁶

Una vez más, el objeto central no es la pintura, sino la mirada que proyecta la prensa y aquí, particularmente, su comercialización.

—*El señor De la Torre —me decía uno de los porteros de Witcomb— es el más célebre de todos los pintores. Sus cuadros se venden sin necesidad de esperar el juicio de los diarios. Los compradores, sin ver las telas, piden con antelación, y por teléfonos que se las reserven, como las localidades de los teatros.*

No se crea que me burlo. El teléfono de la casa Witcomb no podrá desmentirme.

—*Resérveme un cuadro de De la Torre.*

—*¿Cuál?*

—*Una carretita... Una nubecita... Unos caballitos...*

¡Y qué dificultad para complacer al comprador! ¿Cuál es el cuadro que se pide telefónicamente? Todos los cuadros tienen la misma carretita, la misma nubecita y los mismos caballitos color “pan tostao”...²⁷

Para de Soiza Reilly, las pinturas respondían al gusto del “distinguido clubman”, es decir, a compradores que frecuentaban el Jockey Club o el Club del Progreso. Sin duda, para 1924, las ventas de este pintor autodidacta probaban la vigencia de los lenguajes naturalistas en el espacio comercial (además de que ya había realizado varias exposiciones en la misma Witcomb desde 1913). En el fragor de la disputa contra la concentración del poder para discriminar los valores estéticos, el periodista omitía estratégicamente el consumo que no formaba parte de la elite pero que era, sin embargo,

²⁶ Juan José de Soiza Reilly, “Carlos De la Torre frente a Emilio Pettoruti”, *El Hogar. Ilustración Semanal Argentina*, 24 de octubre de 1924, p. 8.

²⁷ *Ibid.*

direccionado por esta. De hecho, esas imágenes cubrían una zona densa del territorio artístico, ajena a la renovación de los veinte y dominada por un naturalismo de fácil decodificación; se trataba de un sector de la producción local que alimentaba un gusto por los lenguajes conservadores y las escenas agradables, carentes de conflicto. Si bien *El Hogar* no difundía obras de arte de manera sistemática como *Atlántida* a través de las portadas, reproducía imágenes que en su mayoría circulaban en las galerías de Buenos Aires o provenían de colecciones particulares. Mientras que éstas eran fruidas en los miles de hogares a los que llegaba el semanario, cubrían las demandas de una audiencia acotada de posibles compradores representada en la observancia de la tradición artística, la figura del pintor o el papel de las instituciones, mientras que la inserción de la revista en el mercado de arte se evidenciaba en el auspicio permanente de las galerías Witcomb, Van Riel y Chandler-Zuretti.



Figura 2. Juan José de Soiza Reilly, “Por los salones. La exposición de Fray Guillermo Butler y el misticismo en el arte”, *El Hogar. Ilustración semanal argentina*, p. 5, 22 de agosto de 1924.



Figura 3. Juan José de Soiza Reilly, “Carlos De la Torre frente a Emilio Pettoruti”, *El Hogar. Ilustración semanal argentina*, 24 de octubre de 1924, p. 8.

III.

En este punto, cabe preguntarse qué papel jugaba de Soiza Reilly en el contexto del semanario. A diferencia de otros colaboradores (como Pilar de Lusarreta, por ejemplo) que a su vez ocuparon la columna de arte, se movió entre la ficción, la crítica y el periodismo difuminando las fronteras entre estos géneros discursivos. Por un lado, el recurso del diálogo situaba las notas en un modo cercano al reportaje continuando la práctica que había desarrollado desde años atrás en distintas publicaciones, al igual que lo haría en esta revista (por ejemplo, la entrevista al poeta bengalí Rabindranath Tagore). Por otro, además del lenguaje coloquial que también dominaba otras secciones, la omisión de términos técnicos y la tendencia a evadir los dispositivos de análisis frecuentes en la crítica canónica –la referencia al lenguaje plástico, la interpretación de los motivos, la búsqueda de referentes, la identificación

de influencias estilísticas, etc.— situaban el trabajo de Soiza Reilly en un lugar deliberadamente marginal.

A partir de allí, configuró una posición —marcada por el tono irreverente e instigador— que buscaba enfrentar la institucionalidad del medio artístico. Estas estrategias pueden leerse en términos de un intento de democratización de la cultura por la vía de la industria editorial, es decir, un intento por liberar la modernidad artística del consumo de elite. En cierta medida, de Soiza Reilly escenificaba esa tensión entre el slogan publicitario que apuntaba a la “gente culta y distinguida” y la distribución masiva de la revista. Mientras que las artes plásticas integraban el temario asociadas a un circuito culto, restringido desde el punto de vista de la apropiación material de las obras (a través del mercado y el coleccionismo) y del capital cultural de los lectores; por otra parte, ese consumo era embestido mediante la parodia y las intervenciones del periodista, capaces de crear un espacio híbrido en el que confluían intereses diferentes y por momentos contradictorios. Al mismo tiempo que ocupaba la columna habitualmente destinada a las críticas formales,²⁸ establecía un nexo con el registro humorístico. Ya fuera gráfico o textual, el humor funcionaba como una vía para introducir un elemento disruptivo respecto de las artes y su consumo: ponía en contradicción los valores consagrados que circulaban a través de la imagen de tapa y las notas convencionales, parodiaba el sistema de las artes y en especial su comercio. El hecho de constituir una revista de variedades, de distribución masiva y no una publicación especializada favorecía esta posibilidad de no cristalizar una posición definitiva respecto de las bellas artes, sino que creaba un espacio de tensión entre la academia y la vanguardia, entre el humor y la crítica instituida.

Bibliografía

Bermejo, T. (2011). El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960. En M. I. Baldasarre & S. Dolinko (Eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (pp. 330-362), Vol. 1. Buenos Aires: Archivos del CAIA 4-Edutref.

²⁸ Las características visuales (puesta en página, tipografía, articulación entre imagen y texto, así como los títulos) de los artículos de Soiza Reilly no diferían mayormente de las contribuciones de Pilar de Lusarreta, por ejemplo.

- Bermejo, T. (2015a). *El precio de la belleza. Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960)*. Buenos Aires: Eduntref (en prensa).
- Bermejo, T. (2015b). Imagen y consumo en la *Atlántida* de los años veinte. En V. Delgado, A. Mailhe & G. Rogers (Coords.). *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (pp. 135-156). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.376/pm.376.pdf>
- Bontempo, M. P. (2013). *Atlántida, un continente*. En *Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones, 1918-1936*. (Tesis de doctorado). Universidad de San Andrés.
- Fernández, C. B. (2015). La construcción de la imagen del intelectual en las notas necrológicas de la Revista de Filosofía. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, 60, 187-206.
- Mendelevich, P. (1981). Las revistas argentinas. La vida de nuestro pueblo. *Las Revistas*, Buenos Aires: Colección del Centro Editor de América Latina, Fascículo 3.
- Mizraje, M. G. (2006). Perdularios, perdidos y emprendedores (Los irrecuperables de Soiza Reilly). En De Soiza Reilly, J. J., *La ciudad de los locos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Rogers, G. (2008). *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Edulp.
- Sáitta, S. & Romero, L. A. (1998). *Grandes entrevistas de la historia argentina, 1879-1988*. Buenos Aires: Aguilar.

Comienzos en el fin de una década. *La Vida Literaria* de Samuel Glusberg (1928-1929)

Verónica Delgado

En 1928 Samuel Glusberg (1898-1987) dio a luz un nuevo emprendimiento editorial, una nueva revista, *La Vida Literaria*¹ (julio 1928- julio-julio 1932), que se sumaba a otros que venía desarrollando y como ellos tuvo también entre sus prioridades la vida del libro: la Biblioteca de Buenas Ediciones Literarias (desde 1922), que ya contaba con una gran cantidad de libros publicados (Delgado y Espósito, 2014), los *Cuadernos de Oriente y Occidente* iniciados en 1925² y *Babel. Revista de Arte y Crítica* (1921-1928).³ 1928 era un año decisivo para la literatura desde el punto de vista institucional, si se tiene en cuenta la realización de la primera Exposición Nacional del Libro y la creación de la Sociedad de Escritores casi simultáneamente, aconteci-

¹ En adelante *LVL*. El análisis se centra en los primeros 17 números de la publicación, aparecidos entre julio de 1928 y diciembre de 1929.

² Hasta julio de 1928 se habían publicado tres cuadernos. El primer número incluía: “El milagro del Greco” (Waldo Frank), “Tierra de amor” (Joseph Kessel), “Semitismo y antisemitismo” (José Carlos Mariátegui), “De la dialéctica y de la imaginación” (Julio Fingerit); el segundo, “El libro de los cantares” (Jorge Brandés), “Humoresca heineana” (Martínez Estrada), “Introducción al cancionero” (Ernst Estler), “Romance a Heine” (Fernández Moreno); el tercero y último cuaderno se componía de: “Heine el judío (Alfred Kerr), “Canto de Heine a Jehuda Ben Halevi”, “La tumba de lana” (Israel Zangwill), “Cadosch” (Alberto Gerchunoff). Ese número 3 tiene una sección de “Notas”: “En la muerte de Israel Zangwill” (Samuel Glusberg), “La fe del bachiller Rojas” (Enrique Espinoza), “Una biblia heineana” (Enrique Méndez Calzada).

³ Según Horacio Tarcus (1997): “En su primera etapa, de edición más modesta pero prolija, se asemeja a un boletín: formato 19, 50 cm. x 28, 50 cm., 16 páginas interiores, tapa y contratapa a dos colores (negro y rojo).”

mientos en los que el director de *LVL* participó activamente. Me propongo caracterizar la modalidad de intervención que se configura en la revista tanto en relación con el tipo particular de publicación que constituyó *LVL* como con las cuestiones que involucran la vida del libro que, como se verá, no se restringen a aspectos editoriales.



Figura 1. *La Vida Literaria*, n. 1, julio de 1928

Americana, argentina y antes que nada “porteña”, *LVL* se nutrió de una colaboración reclutada en parte de la primera época (argentina) de *Babel*,⁴ empresa previa de Glusberg en colaboración con Luis Franco (1898-1988), que apareció hasta julio de 1928 y a la que en cierto modo reemplazaría. *LVL* tuvo como administrador a Leonardo Glusberg y en ella escribieron autores argentinos consagrados como Leopoldo Lugones, Alberto Gerchunoff, Hora-

⁴ Cfr. Tarcus, 1997 y Moroni, 2012.

cio Quiroga, y más jóvenes y noveles como el propio Franco, Enrique Méndez Calzada (director del suplemento de *La Nación*), Roberto Gache, Antonio Gullo, Luis Emilio Soto, Arturo Cancela –que acompañó a Glusberg en la dirección entre los números 2 y 32–, Guillermo Estrella, Ezequiel Martínez Estrada, Arturo S. Mom, Conrado Nalé Roxlo, Jorge Luis Borges, Julio Fingerit, César Tiempo, Carlos M. Grünberg, Leopoldo Hurtado, Armando Cascella, Hernán Gómez, Álvaro Yunque, Eduardo Mallea, Nicolás Olivari, entre otros. La participación de escritores extranjeros fundamentalmente americanos fue amplia: Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Baldomero Sanín Cano, Rufino Blanco Fombona, José Eustasio de Rivera, Arturo Usler Petri, Castañeda Aragón, Jorge Mañach, Félix Lizaso, Rafael Suárez Solís, Eduardo Frías.⁵

El título original de la revista había sido *La Nota Literaria*, tal como es posible comprobar en numerosas cartas de Glusberg escritas en hojas cuyo membrete es éste;⁶ con ese nombre había sido publicitada en el número 16 de *Criterio* (21/06/1928), entre otras revistas de inminente aparición realizadas por jóvenes escritores.⁷ No obstante, según consignaba Glusberg en carta a Alfonso Reyes de 1928, dificultades de orden legal obligaron a cambiarlo. El primer número fue editado por los Talleres Gráficos Argentinos de Lorenzo Rosso, de los que la revista se desvinculó por problemas (“engaño”) comerciales desde la segunda entrega; la editó luego *La Vanguardia* y posteriormente *La Argentina*.⁸ La revista –que tiraba 5.000/10.000 ejemplares de entre

⁵ De los colaboradores norteamericanos se destaca Waldo Frank, cuya figura formó parte de la mirada que tenía Glusberg sobre América y el americanismo. En *LVL* se pueden seguir los avatares de esa amistad intelectual que tuvo por resultado el viaje de Frank a Buenos Aires y la publicación de escritos del autor norteamericano en la revista de Glusberg así como la reseña de *Nuestra América* de Frank publicado en 1929 en *Babel*, sello editorial de Glusberg. *LVL* se ocupó especialmente de la literatura norteamericana en el número 14 de septiembre de 1929.

⁶ Las cartas citadas en el trabajo fueron consultadas y fotografiadas en el archivo Samuel Glusberg del CeDinCI. Las imágenes de *LVL*, proceden de colección en papel del CeDinCI, donde además existe una versión microfilmada. Lo mismo sucede con las imágenes de *Cartel*.

⁷ Las revistas eran *Proa*, *Pulso* de Alberto Hidalgo y *La Nota Literaria* de Enrique Espinoza.

⁸ Glusberg afirma que le resulta imposible sostener el periódico y que tomará vacaciones forzosas hasta tanto logre arreglar su economía, de lo contrario lo cerrará (carta de Glusberg a José Carlos Mariátegui, 28 de diciembre de 1929). Gran parte de la correspondencia que involucra a la revista contiene numerosas referencias a sus dificultades económicas. En carta a

cuatro y ocho páginas– se vendía por suscripción anual (\$2 m/n en el país y \$1 o/n en el extranjero) o por el ejemplar suelto a 10 centavos, precio accesible que en sistema con la proyectada periodicidad quincenal, la ligaba materialmente, más allá de sus intenciones, con los productos de la prensa popular; intentaba financiarse también por la venta avisos cuyo costo consignaba en la parte superior de la página 1: \$2 m/n el cm por columna. Se trataba, sobre todo, de anuncios de actividades relacionadas con el mundo impreso (editoriales e imprentas, librerías, talleres gráficos, talleres litotipográficos, casas de venta de papel, formularios jurídicos); en menor medida incluyó de otros productos culturales (producciones cinematográficas, instituciones como la Escuela Profesional de Ciencias especializada en la enseñanza de idiomas), y también rubros más decididamente comerciales: bancos, hoteles, cerveza, chocolate, cigarrillos, casas de cambio, lotería, muebles, títulos, pasajes, publicidad.⁹



Figura 2. Carta de Glusberg a Waldo Frank 17 de diciembre de 1930

Alfonso Reyes (sin fechar), Glusberg señala que está publicando por tercera vez los avisos que había conseguido para una entrega y que le hacen falta anuncios. Como no le paga a Reyes o le paga menos de lo que debería le ofrece espacio para la propaganda de sus obras.

⁹ Los anuncios correspondían –entre otros productos– a: Chocolate Noel, Cafiaspirina, Banco Argentino Uruguayo, Vaccaro (lotería, pasajes, publicidad), escribanía Sanson Dratman, muebles Nordiska Kompaniet, Talleres Ricordi; cigarrillos 43 70; cerveza Quilmes, casa de discos Odeón, Casa de pianos Iriberrí-Belloq, Wico (nafta).

Publicación autodefinida como independiente y de “especialización literaria”, interpeló en particular al público “culto” de Buenos Aires, al que se propuso ofrecer escritos diversos –cuentos, poemas, crítica sobre temáticas y prácticas varias (cine, teatro, literatura, filosofía), intercambios epistolares, novedades. El subtítulo de uno de los dibujos de Alejandro Sirio empleado para la difusión de la revista –“El periódico de la gente culta”–¹⁰ ratificaba esa circunscripción inicial de los lectores naturales de la revista. No obstante, aun cuando el público definido explícitamente por la revista fuera otro, desde una estrategia de promoción del libro argentino y de los autores argentinos, *LVL* apuntó también a un ya existente público ampliado, como lo mostraban cierto tipo de anuncios y las referencias en sus propios textos a los grandes diarios y sus suplementos –*El Mundo* y sus revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino*, el suplemento ilustrado de *La Prensa*–, la propaganda de revistas ilustradas destinadas a la lectura de entretenimiento tal el caso de *El Almanaque de la Mujer*,¹¹ las reimpressiones de las obras consagradas o de colecciones de probado éxito como *La Cultura Argentina* (“La más valiosa colección de obras nacionales editadas a precio de costo”), los avisos de libros infantiles y libros de texto adecuados a los programas educacionales vigentes, de poemas pensados especialmente para mujeres.¹²

¹⁰ En la pequeña nota inicial afirmaban: “como nos dirigimos a personas cultas, creemos inútil cualquier otra explicación”. Otros dibujantes y artistas que colaboraron en los números analizados en este trabajo fueron Centurión, Tejada, Rendón, Moles, Málaga Grenet, Stieglitz.

¹¹ El aviso publicado en la revista se refería al *Almanaque* en los siguientes términos: “Un almanaque maravilloso. Basta hojearlo o leer el índice para sentir la necesidad de comprarlo’ 450 páginas, más de 300 grabados, lectura entretenida para todo el año, páginas de sorpresa. Literario, artístico, enciclopédico, informativo y mundano. Escrito por los mejores escritores del país. La aparición de este primer número del Almanaque es un acontecimiento en el país. Málaga Grenet hizo la carátula y Norah Borges dibujó los signos del Zodíaco. \$2.50.” Editado por Imprenta López, [librería La Facultad] en Buenos Aires, 1929, formato 19x13. Incluye horóscopos, recetas de cocina, canciones, poemas, cuentos, curiosidades, retratos de damas de la sociedad argentina, consejos prácticos para el hogar. Publica “La luna en el mar riela” de Amado Alonso; una entrevista a Xul Solar; una crónica firmada por Martín de Álzaga Unzué, colaboraciones de Eduardo Mallea, Alberto Gerchunoff, Francisco Luis Bernárdez.

¹² Ejemplo de este último tipo de publicidad es el del volumen *Poesías* de Rosa García Costa para alumnas del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.



Figura 3. Anuncios aparecidos en el número 10 de *La Vida Literaria*

LVL se filió explícitamente con una clase de publicación –semanal o quincenal– europea de comienzos de la década de 1920 conformada por “críticas, entrevistas con personalidades, informaciones, ecos de obras y autores, anuncios de editores y de libreros [...] hojas dirigidas al público letrado”:¹³ tanto en su formato (tabloide) como en el tipo de materiales incorporados (textuales y gráficos: fotografías, dibujos, viñetas), como por el tipo de secciones, fundamentalmente las dedicadas a las ediciones recientes ya fuera de libros, revistas o diarios (“La semana literaria: bibliografía”). Con el señalamiento de estas publicaciones como sus modelos declarados, repetía un gesto común a otras revistas argentinas como la rosarina *Gaceta del Sur*, aparecida en marzo de 1928, a la que *LVL* se refirió como “brioso ‘Martín Fierro’ de la otra pampa” y en la que escribieron varios de los colaboradores de *LVL*.¹⁴ En

¹³ Con estas palabras, que servirían como definición de *LVL*, Alfonso Hernández Catá se refiere a la aparición de *La Gaceta Literaria* de Madrid, de Giménez Caballero (*La Voz*, 17 de diciembre de 1927, p.1).

¹⁴ Colaboraron: Luis Emilio Soto, Luis Franco, Macedonio Fernández, César Tiempo, Nicolás Olivari, Leónidas Barletta, Alberto Pinetta, Pablo Suero, Ana María Benito, Lisardo Zía, Héctor Eandi. *LVL* se refirió a ella en la sección “Revista de revistas”, n. 3, 1928. *La Gaceta del Sur* (apareció en marzo de 1928, y se publicó todo ese año), según su gaceta de presentación, sería un periódico a imagen de *Les Nouvelles Littéraires* de París y *La Fiera Letteraria* de Milán,

tal sentido sus modelos declarados –y no siempre realizados, ya que también muestra diferencias evidentes respecto de ellos– fueron tres: en primer lugar, *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*¹⁵ fundada en 1922 por Maurice Martin du Gard, André Gillon, Charles Peignot y Jacques Guenne y editada en París por Larousse, que había inaugurado el estilo de periódicos quincenales de gran difusión con el propósito de renovar el periodismo literario, proponiéndose como un producto a medio camino entre la revista y el diario; en segundo término *La Fiera Litteraria* de Milán, de 1925; en tercer lugar *Die literarische Welt* (1925-1933), publicada en Berlín por iniciativa del editor Ernst Rowohlt, que encargó al periodista Willy Haas la dirección de una revista de aparición quincenal semejante a *Les Nouvelles littéraires*.¹⁶

Una mención especial merece el parentesco cierto con la madrileña *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero, cuya aparición *necesaria* para la prensa madrileña había sido anunciada en diciembre de 1926 en una nota breve de la primera página del diario *La Voz* del empresario del papel y editor Nicolás M. Urgoiti,¹⁷ nota en que dos de esos mismos quincenarios que *LVL* exhibía como sus referentes dedicados a “comentar el movimiento

pero con una “filosofía propia” e inconfundiblemente “americana”; se ocupó de estas revistas en una sección “Postales latinas”. Allí se comentaban las noticias literarias provenientes de Francia, Italia y España. Cfr. Mouguelar, 2013.

¹⁵ Disponible en <http://gallica.bnf.fr/>

¹⁶ En *Die literarische Welt*, que llegó a tener una tirada de 30.000 ejemplares, “se publicaron textos de la mayoría de los grandes escritores del momento, desde Paul Valéry o Marcel Proust a James Joyce o T. S. Eliot, incluyendo por supuesto a la práctica (*sic*) totalidad de los escritores que ocupaban el centro del campo literario alemán. *Die Literarische Welt* se caracterizaría por su vocación de actualidad, que se ponía de manifiesto por ejemplo en las frecuentes entrevistas y encuestas realizadas entre los escritores más célebres del momento” (Martín-Gijón, 2014). Interesa destacar que *Die literarische Welt* tuvo como colaborador habitual en su sección “Aus Spanien” a Máximo José Kahn, judío alemán residente en la España republicana, que dio a conocer no sólo obras y autores peninsulares sino también la polémica de larga duración en la literatura argentina a propósito del “meridiano intelectual”. Cfr. Martín-Gijón (2014) y del mismo autor *La patria imaginada* (2012).

¹⁷ Nicolás María de Urgoiti fue el forjador de la industria española del papel con la creación de La Papelera Española (1902-1935), la editorial Calpe (luego asociada con Espasa) y el periódico *El Sol*. En 1920 fundó *La Voz* como diario vespertino popular y en 1924, la agencia de noticias Febus.

intelectual”,¹⁸ lo eran también para el periódico español. Fue el propio Giménez Caballero quien reclamó a *LVL* que reconociera a *La Gaceta Literaria* su “pater-nidad”: al mes siguiente de la primera entrega de *LVL*, se refirió en tono burlón a la aparición de la revista de Glusberg como una imitación de la suya –el título del suelto era “Una nueva *Gaceta Literaria* en Buenos Aires”–, a la que no obstante la argentina prefería no mencionar entre sus faros periodísticos, “por un honor de provincialismo argentino”.¹⁹ Esta omisión de la revista madrileña se conectaba directamente con la polémica del Meridiano intelectual de 1927 promovida desde *LGL*,²⁰ y que, dicho sea de paso, también encontró sus ecos en *LVL*, que la procesó desde la problemática del libro argentino como “meridiano editorial” (números 2 y 3), “meridiano de traducción” (número 10), o también, en sintonía con los ejes del debate de los martinfierristas, como cuestión del idioma.²¹

¹⁸ Según Hernández Catá, este tipo de publicaciones era inexistente en la prensa madrileña y *La Gaceta Literaria* venía a cubrir esa necesidad: una revista compuesta de “críticas, entrevistas con personalidades, informaciones, ecos de obras y autores, anuncios de editores y de librerías [...] hojas dirigidas al público letrado” (*La Voz*, 17 de diciembre de 1927, p.1)

Posteriormente Giménez Caballero, director de *LGL* se refirió a esta época de su fundación y menciona nuevamente aquella intención de hacer una revista semejante a las ya citadas por *LVL*. Recuperado de <http://www.hispania.info/es/web/2011/09/26/rescatado-del-anaquel-la-guerra-civil-espanola-catalogo-varios-autores/>

¹⁹ El escrito se titulaba “Una nueva *Gaceta Literaria* en Buenos Aires”. Allí Giménez Caballero afirmaba: “Después de *La Gaceta del Sur* aparece ahora *La Vida Literaria*. Gaceta en semejanza a los periódicos de las letras europeos, a quienes se quiere parecer, sin citar al nuestro español, por un honor de provincialismo argentino. Pero ni tamaño, ni generosidad. Buena vida, camarada”. *La Gaceta Literaria*, n. 39, agosto, 1928, p. 6.

²⁰ A raíz de la primera encuesta realizada por el periódico *Martín Fierro* sobre la existencia de una sensibilidad argentina y sus eventuales características (n. 4, 15 de mayo de 1924), Glusberg opinaba como “escritor” –así se lo presentaba– y llevaba la cuestión de la mentalidad argentina al terreno lingüístico como lo harían en 1927 varios martinfierristas en respuesta a *La Gaceta Literaria*, pero en su caso, para negar la existencia de esa mentalidad fundándose en la inexistencia de un idioma o dialecto argentino (con lo que abría un frente polémico). Hablaba de sensibilidad criolla o americana, “Porque lo cierto es que los americanos no hablamos ni escribimos como los españoles. Y eso en virtud que somos más europeos que ellos.” *Martín Fierro*, 15 de mayo de 1924, p. 39. Edición facsimilar del Fondo Nacional de las Artes. Disponible en línea en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas: <http://ahira.com.ar/>

²¹ En los primeros 17 números de los que me ocupó en este trabajo, y en relación con la cuestión del idioma, pueden leerse por ejemplo, “Nuestro idioma”, de Baldomero Sanín Cano (n. 5, noviembre de 1928); y en ese mismo número, la reseña de Glusberg de *Babel y el castellano* de Capdevila.



Figura 4. *Les Nouvelles Littéraires*, n. 1, 21 de octubre de 1922



Figura 5. Diario *La Voz*, 17 de diciembre de 1926

A diferencia de las publicaciones europeas mencionadas que, de diversas maneras, contaron con la cooperación de grandes editoriales (*Les Nouvelles Littéraires* era editada por Larousse y contaba también con el apoyo de Berger-Levrault y Gallimard; *La Gaceta Literaria* estuvo financiada por editores como el ya citado Urgoiti o Gustavo Gili²² y desde 1929 dependió de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones –C.I.A.P– fundada en 1925), *LVL* no fue directamente el órgano difusor de una gran casa editorial ni tampoco contó con apoyo financiero previo procedente de editoriales, por lo cual tuvo una existencia marcada por los aprietos económicos, como ella misma lo informó dando cuenta de sus dificultades de aparición²³ y como lo muestra la correspondencia de Glusberg. Así, por ejemplo señala en carta a Waldo Frank del 27 de noviembre de 1929 que está “realizando grandes esfuerzos mantener el periódico pero no sé si podré continuar durante mucho tiempo porque me está produciendo mucha pérdida de dinero [...]. Con todo, antes de darme por vencido lucharé”. *LVL* fue la revista de un editor independiente de probada experiencia y de un animador cultural²⁴ y, en ese sentido, se propuso difundir lo que publicaban diversas casas editoras nacionales (aunque no solo nacionales, como lo muestra la sección “Libros recibidos”, fundamentalmente en el intercambio editorial con países americanos) como parte de esa vida literaria que la revista venía a documentar y consolidar: Minerva, Viau y Zona, El Ateneo, Publicaciones El inca, Manuel Gleizer, Lorenzo J. Rosso, Samet, Agencia Nacional de Librería y Publicaciones, Editorial Mete-

²² “En sus inicios, en 1927, *La Gaceta* se había financiado con 10.000 pesetas aportadas por un grupo de personalidades liberales, que más tarde estarían ligadas a la caída de la monarquía y el advenimiento de la república: Nicolás María de Urgoiti, Gregorio Marañón, Angel Ossorio y Gallardo, duque de Maura, José Antonio de Sangroniz, José Félix de Lequerica, José María de Areilza, Ramón de Basterra o Gustavo Gili”. Tomado de <http://www.filosofia.org/hem/med/m013.htm>.

²³ “Resurrección”, en el número 2. Sale después de casi dos meses porque han sido engañados por el editor, y pierde cuatro páginas. En abril de 1929 (número 9), un recuadro titulado “Dos palabras” explica por qué ese año no ha podido salir hasta abril. Puede hacerlo ahora gracias a la colaboración de “algunos amigos de las letras nacionales”, no de los editores. Ha cambiado calidad de papel por número de páginas (más páginas, papel más barato), se imprime en rotativa, lo que implica un mayor tiraje.

²⁴ Antes que escritor, Glusberg fue difusor, animador o propiciador. Así lo define Horacio Tarcus (2004). En *LVL* habría que consignar también su labor como crítico.

rete, Sosin y Toia editores, casa Jacobo Peuser, García Santos, editorial Hoy, Ángel Estrada, Talleres Gráficos Porter, Espasa-Calpe Bs As, Tor, Editorial Campera, ediciones de la Sociedad Hebraica, B.A.B.E.L, dirigida por el propio Glusberg desde 1921. En ese sentido, la revista se pensó como un medio necesario para consolidar la visibilidad y el consumo del libro nacional que encontró en Glusberg –y más allá de la revista misma– a un verdadero organizador institucional, quien además promovió en sus páginas la discusión sobre cuestiones variadas inherentes a la vida del libro.

En cuanto a la experiencia argentina en este tipo de publicaciones preocupadas por la publicidad, difusión y promoción de libros –argentinos–, su existencia se vincula con el desarrollo sostenido que, a lo largo de la década del 20, experimentó la industria editorial en todas sus ramas –textos literarios y de cultura general, pero también jurídicos, técnicos, universitarios y escolares; ediciones populares y de lujo. En ese sentido, *LVL* podría emparentarse *parcialmente* con revistas como *Noticias Literarias* (1923-1924),²⁵ que se distribuía gratuitamente “en bibliotecas, ateneos, librerías, centros de estudio, institutos de enseñanza, profesionales, estudiantes, educadores y publicistas y sin distinción de sexo, a todo amante de lectura que la solicite”, o las posteriores *Cartel* (1930-11 números) y *Bibliogramas* (1934), todas del librero y editor Jacobo Samet, también preocupadas por las novedades literarias. Por supuesto puede ligarse con su contemporánea *La Literatura Argentina. Revista Bibliográfica* (1928-1937) del empresario Lorenzo Rosso, aparecida un mes después que *LVL*. *La Literatura Argentina* fue también una revista económica –aunque de mayor extensión: 32 páginas a 20 centavos– que, con propósitos similares a las costeadas por Jacobo Samet, consignaba mensualmente los libros publicados en el país. La revista se había propuesto crear un género, “el periodismo de la bibliografía”, cuyo fin era “informar sobre el ambiente libresco”, y de este modo marcaba su distancia con un órgano de crítica; se caracterizó así por una “vocación de catálogo” que dio por resultado, según la mirada particular de Lafleur, Alonso y Provenzano

²⁵ *Noticias Literarias* tuvo 13 números aparecidos entre mayo de 1923 y mayo de 1924. Según Lafleur, Alonso y Provenzano (1962) la publicación contiene una “síntesis provechosa del movimiento literario argentino e hispanoamericano”. Publicó colaboraciones especiales de Eduardo González Lanuza, Gustavo Riccio, Pedro J. Vignale, Jacobo Fijman, Álvaro Yunque, Miguel A. Camino, Jaime Torres Bodet.

(1962), un “enfoque excesivamente panorámico”; se distinguió por su interés por la difusión, la promoción de la producción artística y cultural, y muy especialmente por lo relativo a la legislación de la propiedad intelectual y a aspectos bibliotecológicos. Por su parte, y distinguiéndose de la revista de Rosso, *LVL* quiso pensarse como una “publicación moderna de arte y crítica, especializada en todo lo referente a autores y libros” (carta a Alfonso Reyes, 1928, s/f). La revista se constituyó así como un órgano a la vez crítico y bibliográfico, y desde su subtítulo –que usaba en un ordenamiento propio los mismos vocablos que su modelo parisino–, señaló otras prioridades y zonas de definición que la alejaban de las publicaciones ya mencionadas: crítica, información y bibliografía, convirtiendo a la crítica sobre producciones literarias en el cimiento de su tarea difusora, crítica que se autodefinió como no complaciente y dispuesta a la polémica.



Figura 6. Revista *Cartel*, n. 8

Como la revista de libros que fue, *LVL* otorgó una importancia central a la dimensión institucional de la vida literaria identificada en gran medida con la vida editorial, a la que intentó fortalecer apostando a su constante tematización en notas centrales y dando cuenta de infinidad de detalles sobre ediciones, traducciones, reediciones, compra de derechos, ediciones piratas,

etc. La Primera Exposición Nacional del Libro se llevó a cabo entre el 21 y el 30 de septiembre de 1928 en el Teatro Cervantes de Buenos Aires, y fue precedida por una muestra coordinada en Mar del Plata meses antes por el propio Glusberg, de la que habían participado numerosas editoriales nacionales y que había tenido como orador a Cancela.²⁶ *LVL* se ocupó de la Exposición en diversos momentos aunque no a través de la crónica, género que dejaba para los grandes diarios, sino trazando líneas de acción institucional.

En el número 1 anunciaba su realización²⁷ detallando la conformación de la Junta ejecutiva presidida por Enrique Larreta –de la que formaban parte el propio Glusberg como secretario, Arturo Cancela y Ezequiel Martínez Estrada como vocales–²⁸ y del jurado del concurso de afiches, constituido por Atilio Chiáppori, José León Pagano, el propio Larreta y Manuel Rojas Silveyra. En el número 2, Espinoza firmaba una nota en la que, al mismo tiempo que celebraba el acontecimiento, exponía las razones de la escasa visibilidad del libro argentino responsabilizando fundamentalmente a diarios y revistas²⁹ por la importancia nula que otorgaban a la “bibliografía nacional” y también a los libreros –“extranjeros en su mayoría”– que preferían y apostaban el éxito se-

²⁶ Ana Mosqueda (2014) consigna que “la feria de la ciudad atlántica duró doce días, contó con el apoyo de 36 editoriales nacionales y fue un éxito de público y de prensa –tanto la prensa diaria como las revistas ilustradas dieron noticia del acontecimiento–. En las paredes del Club Pueyrredón se colocaron retratos y autógrafos de los autores de las obras exhibidas y se presentaron ediciones de lujo, entre las que figuraba la edición encuadernada en cuero rojo, realizada en la imprenta J. L. Rosso, de los títulos de la editorial BABEL, o las obras en papel del Japón presentadas por la editorial Proa”.

²⁷ Las editoriales que participaron fueron: Jacobo Peuser, Abeledo, Agencia General de Librerías, Ángel Estrada, El Colegio, La Cultura Argentina, El Ateneo, Antonio García Santos, Federico Crespillo, Kapeluszy y Cía. Fernando Coni, Minerva, Samet, Julián Urgoiti, Babel, Gleizer, Hall y Acevedo, Proa, Aquino, Lajouane, Perrot, Hebraica, Viau y Zona, Cooperativa Editorial Buenos Aires. También contaron con *stands* instituciones oficiales como las universidades de Buenos Aires, La Plata, Tucumán, Córdoba y del Litoral

²⁸ La Junta ejecutiva está formada por: Enrique Larreta (presidente), Samuel Glusberg (secretario), Rómulo Zabala (tesorero), Arturo Capdevila, Ezequiel Martínez Estrada, Arturo Cancela y Evar Méndez (vocales). Cooperadora reúne a los editores e imprenteros: Lorenzo J. Rosso, Nivardo Reyelo Ontiyuelo, Federico Creillo, Miguel Lillo, Manuel Gleizer, Benito Lelong, y Alfredo Drochi (representante ante la Junta ejecutiva).

²⁹ Espinoza mencionaba como excepción a *Mundo Argentino* “la popular revista porteña que viene prestando tan preferente atención a los libros nacionales” (*La Vida Literaria*, n. 1, p.1).

guro de los libros españoles o franceses. El efecto benéfico de la Exposición era, según Espinoza, el haber vuelto presente la cuestión del libro en la prensa nacional, “su presente prosperidad y su esforzada tradición”³⁰ y la exposición misma era un momento para llamar la atención “del público de las grandes ciudades de trabajo”,³¹ o llevar adelante “la penetración cohesiva y sistemática de las anchas zonas de público”,³² es decir, de un público más propio del diario o las revistas ilustradas,³³ que Glusberg imaginaba como “millares de posibles lectores”; a estos había que traerlos con buen criterio artístico y con actividades como las conferencias y conciertos que se estaban programando. Se refería también a la inferioridad del libro nacional respecto del teatro y a la necesidad de un índice exacto de la producción nacional, labor que la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares no había realizado hasta aquel momento y que luego de la Exposición pondría en marcha con la creación del “Repertorio bibliográfico Nacional” (dirigido por Carlos Veyga). En el mismo número se comentaban las decisiones de la Junta Ejecutiva sobre las conferencias que iban a dictarse y el homenaje a Francisco López Merino. En ese contexto *LVL* (número 3, 1ª quincena de octubre de 1928) publicó la entrevista de Guillermo de Torre (ya en Buenos Aires) a Glusberg para la entrega de *La Gaceta Literaria* del 15 de agosto de 1928.³⁴ En números posteriores se publicaron las lecturas de Cancela y Arrieta en la exposición (“Autopresentación” “El bibliófilo y su crítico”, respectivamente); más tarde “Política literaria”, texto jocoso –y misógino– de Luis Franco formado por un conjunto de incisos en broma sobre la legislación literaria, en el marco de la creación de la Sociedad Argentina de Escritores; se consignaron el banquete que ofrecieron los editores participantes en la Exposición a los organizadores,

³⁰ Las palabras pertenecen a Arturo Cancela, “Autopresentación”, *La Vida Literaria*, n. 3, p. 1.

³¹ Glusberg citaba las palabras del discurso de Cancela en la exposición del libro organizada por BABEL en Mar del Plata, *LVL*, n. 2, p.1.

³² Guillermo de Torre, *La Gaceta Literaria*, n. 39, abril 1928.

³³ En “Diariomanía” Luis Franco daba cuenta de la influencia del diario y del modo en que “recluta toda la clientela de los lectores con exclusividad de concesionario”, n. 4, segunda quincena de 1928, p. 2.

³⁴ *LVL* no consignaba que la entrevista era parte de una serie dedicada a los editores de Buenos Aires, con motivo de la Exposición del libro argentino y uruguayo en Madrid, iniciativa del editor Juan Roldán y que De Torre conectaba con los efectos de la polémica del meridiano.

el banquete de compañerismo entre los escritores, con el mismo motivo y la Exposición del libro americano de La Habana, siguiendo el ejemplo de la que *LVL* estaba preparando; a estas referencias se suma un conjunto de artículos derivados del éxito de la Exposición. Por su parte, las reseñas de la sección “Crítica de libros” tematizaron, entre otras cuestiones, la de la traducción como problema editorial; consignaron los avances legales en materia de distribución a cargo de correo nacional.



Figura 7. “Exposición Nacional del Libro”, *La Vida Literaria*, n. 2

Las secciones que la organizan permiten pensar de qué se compone esa vida de la que la revista se propone como retrato en movimiento que registra la modernidad literaria, no como antología ni como balance sino como su “exposición” no clausurada (a la manera de la *Exposición de la actual poesía argentina* de Pedro J. Vignale y César Tiempo)³⁵ y que se organiza en torno

³⁵ En “Justificación”, los compiladores afirmaban que su libro no era una antología puesto

de la vida de los libros con todo lo que ella involucra: su preocupación por las formas de publicidad, edición, circulación de libros, la función de revistas y periódicos, la promoción de determinadas figuras, la atención a todo lo relacionado con los concursos, premios. *LVL* tuvo algunas secciones fijas (no todas aparecidas desde el comienzo) entre las que se destacan “Crítica de Libros”, “Notas y Notabilidades”, “Libros recibidos”, “Revista de revistas”, “Revista de diarios y revistas”, “Bibliografía”. A la vez y por fuera de las secciones había escritos individuales que junto con los de la sección “Crítica de Libros” fueron los únicos firmados.



Figura 8. *La Vida Literaria*, n. 8. Sección “Crítica de Libros”

Como otra arista de su vocación institucional *LVL* apostó a la profesionalización del mundo literario, especialmente en la zona ligada con la labor de los editores y los derechos. Así por ejemplo, en una nota breve del número que no pretendía ser un balance que clausurara o estabilizara una época (Vignale y Tiempo, 1928).

mero 3 *LVL* se jactaba de pagar las colaboraciones a diferencia de “nuestras grandes revistas” –en alusión a la revista de Lorenzo Rosso, que “a pesar de haber levantado tamaños edificios todavía recurren al saqueo para llenar sus páginas”–, dando comienzo a una campaña en la que denunciaría a aquellos medios que no citaran la procedencia de los textos que publicaban y lo hicieran sin autorización.³⁶

Finalmente, vale la pena volver sobre los comienzos de esta revista más allá de su intervención en relación con el americanismo que fue, en efecto, uno de los pilares de sus posiciones ideológicas. Hacerlo permite advertir que se trata de una revista de crítica literaria y de una puesta en primer plano minuciosa de la dinámica de mundo editorial de fines de la década del veinte: se trató de una intervención activa y específica de defensa y promoción de los editores y sus productos, de la necesidad de modernizar ese espacio mediante el desarrollo de instancias institucionales.

Bibliografía

- Delgado, V. & Espósito F. (2014) [2006]. 1920-1937. La emergencia del editor moderno. En J. L. de Diego (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lafleur, H., Provenzano, S. & Alonso, F. (1962). *Las revistas literarias argentinas 1893-1960*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Martín-Gijón, M. (2012). *La patria imaginada de Máximo José Kahn. Vida y obra de un escritor de tres exilios*. Valencia: Pre-textos/Fundación Amado Alonso.
- Martín-Gijón, M. (2014). La recepción de la literatura española en la República de Weimar a través de sus revistas culturales, entre 1924 y 1933. *RILCE*, 30(1), 177-200.
- Moroni, D. (2012). De un lado y del otro la revista *BABEL* de Samuel Glusberg. *Mapocho. Revista de Humanidades*, 71, segundo semestre.
- Mosqueda, A. (2014). Los editores como promotores culturales en la primera mitad del siglo XX. Samuel Glusberg y la Primera Exposición

³⁶ Por ejemplo, en el tercer número se refiere a cómo se malogró la intención de un editor que quiso traducir a *L'équipage* de Joseph Kessel cuando el diario *Crítica* publicó sin autorización *Los reyes ciegos*.

- Nacional del Libro de 1928. *Actas del XVIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Buenos Aires.
- Mouguelar, L. (2013). *Referentes para el arte nuevo: La Gaceta del Sur de Rosario. La Trama de la Comunicación*, 17, 59-76.
- Tarcus, H. (1997). BABEL, revista de arte y crítica (1921-1951). *Lote*, 7.
- Tarcus, H. (2004). Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la argentina de los veinte. *Revista Iberoamericana*, LXX (208-209), 749-772.
- Vignale, P. J. y Tiempo, C. (1928). *Exposición de la actual poesía argentina*. Buenos Aires: Minerva.

La Brasa: la revista como construcción simbólica de la región

Alejandra Mailhe

En la Argentina de los años treinta, la reevaluación positiva de las culturas populares de base indígena e hispano-colonial es emprendida, en general, como parte de una reivindicación regionalista del interior. En este sentido, juegan un papel importante algunos autores vinculados al folclorismo santiagueño, como los hermanos Duncan y Emile Wagner, Orestes Di Lullo, Bernardo Canal Feijóo y Carlos Abregú Virreira, ligados al grupo *La Brasa*, central en la modernización del campo intelectual regional. La formación de *La Brasa* pone en juego estrategias de legitimación propias de una agrupación periférica (del interior), y previas a la profesionalización de las ciencias sociales. La revista cultural que edita el grupo entre 1927 y 1928, también titulada *La Brasa* (de formato tabloide y difusión masiva), publica artículos sobre literatura, arqueología, medicina e historia, entre otros temas, orientando sus trabajos especialmente en torno a la construcción y consolidación de una identidad regional.

Este trabajo se propone analizar las concepciones del folclore, de la arqueología y del arte, desplegadas en esta revista, atendiendo a las diferencias internas (epistemológicas, ideológicas y estéticas) de esta formación intelectual. Además, apunta a reconstruir la gravitación estratégica de la arqueología, la afiliación que *La Brasa* explicita con respecto a la figura paternal de Ricardo Rojas, y las redes de solidaridad que establece con otros centros regionales más prestigiosos (como Tucumán y Córdoba) para alcanzar cierta universalidad moderna, sin depender exclusivamente de la centralidad de Buenos Aires.

La Brasa y la fundación de un espacio cultural periférico

Desde fines del siglo XIX, la provincia de Santiago del Estero se ve progresivamente desfavorecida por el proyecto modernizador, entre otras razones porque el extendido de la red ferroviaria nacional impulsa la exclusión del área y, al mismo tiempo, se sostiene a nivel nacional en base a la explotación forestal del bosque santiagueño, provocando una creciente desertificación, junto a la ausencia de otras inversiones productivas. En ese contexto de relativa marginalidad en el escenario nacional, la asociación cultural *La Brasa* recrea en parte el estilo de las formaciones intelectuales de vanguardia en el Buenos Aires del período, aunque también responde a necesidades locales específicas, como la de alentar la producción cultural en la provincia, vinculándola a otros centros nacionales.¹ En sus nueve números, la revista *La Brasa* forja un espacio interdisciplinario de difusión cultural, en una operación que –al menos en parte– evade la mediación hegemónica de Buenos Aires. Apelando a una diversidad de géneros, la revista difunde tanto textos literarios como investigaciones arqueológicas, al tiempo que la fundación *La Brasa* organiza exposiciones o conferencias de viajeros ilustres.

Tal como señala Martínez (2003),² los miembros de esta asociación, situados entre las figuras del intelectual y el notable, producen obras literarias e historiográficas, ensayos de interpretación nacional, recopilaciones folcloristas y/o de carácter arqueológico y publicaciones con sello editorial propio, incluida la mencionada revista. Aunque a la multiplicidad genérica se suma una relativa heterogeneidad de perspectivas teóricas e ideológicas, el grupo coincide en abocarse a preservar y difundir las tradiciones populares del área, y al menos en algunos casos, aspira a alcanzar una cierta legitimidad científica.³

¹ Recordemos que, para la década del veinte, Santiago del Estero es una ciudad pequeña en una provincia extremadamente pobre, con 86 % de población rural y 63,2 % de analfabetismo.

² El excelente trabajo de Martínez (2003) resulta insoslayable para el estudio de la asociación *La Brasa* y de su revista. Del mismo modo, la compilación general de Martínez, Taboada y Auat (2003) constituye un aporte fundamental para el estudio de la obra de los hermanos Wagner en el seno de esta formación intelectual.

³ Los hermanos Wagner obtienen reconocimiento internacional, pero no en el ámbito académico argentino, pues aquí la escuela histórico-cultural les cierra sus puertas, desestimando la validez científica de su investigación (Martínez, Taboada y Auat, 2003).

Dentro del grupo, los textos de figuras tales como Di Lullo, los hermanos Wagner o Canal Feijóo presentan puntos de contacto y divergencias significativas desde el punto de vista ideológico, formal, estético e incluso generacional. Por ejemplo, el tradicionalismo católico e hispanizante de Di Lullo, o la mitificación de un remoto pasado indígena idealizado por los Wagner contrasta –al menos en principio– con el perfil modernizador de Canal Feijóo, quien no sólo introduce el psicoanálisis en la antropología para analizar el significado inconsciente del folclore, sino que además sostiene una concepción dinámica y anti-esencialista de la cultura popular, y atiende a la gravitación de las relaciones de dominación social que intervienen –de manera mediada– en el orden de la cultura, subrayando incluso –al menos para la cultura popular argentina y/o el NOA– la presencia solapada de un sustrato indígena reprimido, residual pero aún activo en la psicología popular.⁴

Actuando como mediadora con respecto a la vida cultural porteña (y al mismo tiempo, reflexionando sobre su propia realidad regional), la agrupación promueve –entre otras actividades– la realización de conferencias de escritores e intelectuales del país y del exterior,⁵ exposiciones de plástica vanguardista (de Antonio Berni, Lino E. Spilimbergo y Emilio Petorutti, entre otros) y audiciones de música moderna (Martínez, Auat y Taboada, 2003).⁶

A la heterogeneidad profesional e ideológica del grupo se suma, a partir del golpe de 1930, una ruptura política entre sectores enfrentados, que irá volviendo inviable la unidad previa de los años veinte.⁷ La heterogeneidad

⁴ Otros brasistas producen textos que manifiestan estas preocupaciones del grupo, aunque con menor repercusión. Por ejemplo, Emilio Christensen edita *El quichua santiagueño* (1970) y Horacio Rava publica *Los sobrenombres santiagueños* (1972). Por su parte, Mariano Paz traduce, junto a Canal Feijóo, *La civilización chaco-santiagueña...* de los hermanos Wagner (1934).

⁵ Como Alfonsina Storni, Enrique de Gandía, Victoria Ocampo, Oliverio Gironde, Ernesto Sábato, Homero Manzi, Waldo Frank, el Conde Keyserling, Roger Callois, Rafael Alberti, Drieu de la Rochelle y Jiménez de Azúa entre otros.

⁶ Canal Feijóo auspicia el contacto de la agrupación con el movimiento vanguardista porteño, a partir de su relación asidua con grupos como el de la revista *Sur*.

⁷ Por ejemplo, a partir del golpe, Di Lullo se ubica entre los anti-yirigoyenistas, al igual que

del grupo asume un cariz específico en la revista, dada la convergencia de todo un haz de discursos espiritualistas; gracias a la tolerancia con que se tramitan las contradicciones internas, al menos por algunos años se sostiene la unidad –periférica y precaria– de ese espacio cultural, clave para procesar la construcción de una identidad regional.

Si bien el grupo carece de comisión directiva, el papel de Canal Feijóo como director es evidente: ensayista, poeta, dramaturgo, abogado, crítico literario, historiador y etnólogo, es la figura del grupo con mayor reconocimiento a nivel nacional; además percibe los problemas nacionales, asumiendo un punto de vista crítico de la centralización de la capital, pero también manteniendo una relación estrecha con las vanguardias porteñas.⁸

En octubre de 1927, el grupo lanza el primer número de *La Brasa. Periódico mensual de letras y artes*. En la última página del número 1, la nota “Motivos de arranque” (figura 1) opera como un manifiesto inaugural (que se suma al manifiesto que el grupo lanza como volante en 1925),⁹ presentando la publicación como el “primer periódico santiagueño de letras y artes”, concebido como “órgano inmediato de acción del grupo intelectual homónimo”, en favor del creciente interés por la cultura de parte de los jóvenes. Recortando un espacio muy amplio de intervención (ajeno al rupturismo combativo de las vanguardias, y más próximo al espiritualismo juvenilista heredado de la Reforma Universitaria), subraya la apertura ideológica de “esta brasa [que] aspira a encenderse como el fuego de todas las potencialidades espirituales que en estos momentos se animan en la existencia moral de nuestra provincia”.¹⁰

Canal Feijóo –que por tres meses se desempeña como Presidente del Consejo de Educación–, frente a Abregú Virreyra, que viene de ocupar un cargo en el gobierno yrigoyenista provincial. En un resonante caso judicial, el brasista Mariano Paz se convierte en fiscal acusador del también brasista Emilio Christensen, defendido a la vez por otro brasista. Los conflictos políticos son muy graves como para mantener la unidad estético-cultural del grupo. Para los años cuarenta, ya es más clara la separación en *La Brasa*, entre nacionalistas católicos cercanos al peronismo (como Di Lullo), y liberales y socialistas.

⁸ Ese compromiso con la reivindicación de la totalidad geográfica, social y cultural del país, se hará evidente, por ejemplo, en su tarea como organizador del PINOA en 1946.

⁹ Ver reproducción del volante en Martínez, Taboada y Auat (2003: 116-117).

¹⁰ *La Brasa. Periódico mensual de letras y artes*, n. 1, 1927, p. 7.



Figura 1. “Motivos de arranque”, *La Brasa*.
Periódico mensual de letras y artes, n. 1



Figura 2. “Noticario espiritual porteño”, *La Brasa*.
Periódico mensual de letras y artes, n. 4

Desde el primer número, la revista actúa como mediador con respecto a la vida cultural de Buenos Aires y, al mismo tiempo, busca reflexionar sobre su propia realidad regional. La vinculación del grupo con la vanguardia se lee

especialmente en las afiliaciones del periódico, pues en la sección “Noticiero espiritual porteño” (inaugurada en el número 4) se introducen brevísimas novedades de Leopoldo Marechal, Macedonio Fernández, Enrique González Tuñón, Nora Lange, Saúl Taborda, Jorge Luis Borges y Victoria Ocampo, entre otros. Estas figuras no editan en *La Brasa*, pero la revista reproduce noticias sobre sus viajes, conferencias y publicaciones, acercando así la modernidad porteña a la capital provinciana (figura 2).

En el número 6, dedicado a Rojas, el “Noticiero espiritual porteño” se metamorfosea en “Noticiero espiritual” a secas. Aunque desaparece en los números siguientes, en éste logra crear fugazmente un espacio de hibridación entre la intelectualidad porteña que visita Santiago por intermedio de *La Brasa*, y los letrados del interior (especialmente de Santiago, Córdoba y Tucumán). De este modo, integrando noticias de Saúl Taborda, Raúl Orgaz, Ilka Kupkin y Enrique Almonacid, entre otras figuras, esta sección crea una igualdad simbólica que compensa, democráticamente, la asimetría entre centro y periferia que atenaceaba a los autores en otras secciones.¹¹

De hecho, el grupo se interesa por contactar no solo a los intelectuales porteños y del exterior, sino también a los del interior: de los nueve números de *La Brasa*, uno está completamente dedicado a escritores de Tucumán y otro a escritores, pensadores y artistas plásticos cordobeses, buscando crear una red de legitimaciones recíprocas inter-provincial, con centros del interior prestigiosos y sin pasar por la mediación de Buenos Aires.

La revista (como dijimos, de formato de periódico tabloide, para fomentar así la difusión masiva más que la colección en bibliotecas) edita textos, reproducciones de óleos y grabados, fotografías de esculturas, dibujos de piezas arqueológicas recientemente exhumadas, caricaturas, notas manuscritas y hasta partituras de música especialmente dedicadas a *La Brasa*. Además, excede con creces la especificidad de “letras y artes” que declara en su subtítulo a partir del número 4, pues incluye –además de los trabajos arqueológicos de los hermanos Wagner– notas sobre medicina, historia, pedagogía, sociología y política.

El diseño de la página, en todos los números, crea dislocamientos cons-

¹¹ Esa búsqueda de una integración superadora se observa también en la sección especial titulada “Revistas y periódicos argentinos de arte y literatura”, que solo aparece en el último número, incluyendo revistas regionales como *El carcaj* del grupo Tucumán, y porteñas como *Áurea*, *Nosotros* y *Orientaciones*.

tantes de cada texto hacia otras páginas, obligando al lector a recorrer el ejemplar para recomponer una suerte de “rompecabezas”. Involuntariamente, este recurso agudiza el efecto de apertura y diálogo entre géneros, discursos, voces y saberes disciplinares heterogéneos, forzados a una convivencia marcada por la interpenetración espacial.

La tipografía moderna pero simple del título en los primeros tres números (figura 3) se modifica a partir del cuarto, en favor de un diseño más vanguardista que incorpora, en el nombre de la publicación, la sólida silueta de un trabajador en acción. Dada la energía que emana del objeto sobre el que trabaja, la imagen alude al esfuerzo del grupo por mantener encendida “la brasa del espíritu” (figura 4).¹² Tal como se explicita en ese número, el diseño proviene del pintor y grabador vanguardista Juan A. Ballester (que, con el seudónimo “Ret Sellavaj”, ha ilustrado libros de Álvaro Yunque, colaborando además en *La Campana de Palo* y en el suplemento *La Protesta*).



Figura 3. *La Brasa*, n. 3. Portada

¹² El concepto implícito en este grabado está en sintonía con una pequeña nota editorial que, en el mismo número, define a los intelectuales de Tucumán como “trabajadores espirituales”.



Figura 4. *La Brasa*, n. 4. Portada

En la revista gravitan temas estético-culturales claves, como la sutura entre vanguardias porteñas y regionales, y entre vanguardias internacionalistas y regionalismo americanista. Apelando reiteradamente al humor como gesto de irreverencia múltiple (vanguardista y crítico de las formalidades del centro),¹³ la revista busca procesar el enraizamiento en lo santiagueño, aunque sin abandonar la pretensión –moderna y cosmopolita– de universalidad.

Por un lado, la secuencia de los números expresa un movimiento de afianzamiento simbólico: el número 1 se instala a partir de la legitimación de la arqueología santiagueña; el número 2 aborda fuertemente la construcción de lo local (exaltando la figura del pintor santiagueño Ramón Gómez Cornet,

¹³ En efecto, reiteradamente *La Brasa* apela al humor, como gesto moderno afín a las vanguardias. Esto es visible, por ejemplo, en las “Dedicatorias” absurdas y agresivas que se introducen en el último número, en la nota de Canal Feijóo contra Capdevilla o en el aviso con que la revista se declara “de vacaciones” (estas dos últimas en el número 3: 1, reproducidas en la figura 3).

identificando problemas de la medicina regional, o dando a conocer avances arqueológicos de la misión Wagner); el número 3 reabre el tema santiagueño a partir de un molesto –y memorable– episodio con el poeta Arturo Capdevilla, que hiere el orgullo provincial; el número 4 se dedica a autores tucumanos; el número 5 presenta nuevamente un tono fuertemente localista, al centrarse en la “Reunión científica de patología regional del NOA” (realizada en Santiago del Estero y presidida por el Dr. Salvador Mazza);¹⁴ el número 6 explora la necesidad de construir un discurso específico sobre lo santiagueño, con la mediación de la figura local/nacional de Ricardo Rojas; el número 7/8 se dedica a autores cordobeses, y el número 9 intercala autores rosarinos y santiagueños, e incluye una entrevista a un caricaturista local (Pedro Infante) que reflexiona sobre las dificultades de consolidación del arte en un medio regional estrecho.¹⁵ Así, la revista se vuelca sobre la provincia y sobre el NOA, estableciendo puentes intelectuales con otros centros regionales próximos, o con figuras privilegiadas de mediación nacional.

Por otro lado, a cada paso las notas editadas bordean la tensión entre la indagación en torno a la identidad regional, y la indagación en torno a problemáticas trascendentes, deliberadamente despojadas de localismo, sobre todo en los campos de la filosofía y del arte.

Estrategias de legitimación regional en la revista

Quisiera centrarme en revisar brevemente algunas de las principales estrategias de legitimación regional implementadas por la revista, atendiendo especialmente a cuatro tópicos: el papel de la arqueología como legitimadora del área y del grupo; las redes de solidaridad establecidas con intelectuales de

¹⁴ El número está dedicado a conmemorar la primera reunión científica realizada en Santiago del Estero, por la Misión argentina de patología regional del Norte (creada en 1926, en la UBA, durante el rectorado de Ricardo Rojas y bajo la dirección de Salvador Mazza). El número se abre con una nota de Mazza elogiando el impulso dado por La Brasa a la cultura de la provincia (además, Mazza reclama mayor compromiso médico para curar las enfermedades de la población pobre).

¹⁵ Este esfuerzo por construir un espacio cultural local y universal reaparece en los dos números de la revista *ÑAN*, que edita Canal Feijóo, en 1932 y en 1934. Los dos números son unipersonales (aunque en el primero Canal Feijóo promete que en el siguiente aparecerán otros colaboradores). Y en 1937 surge *Vertical*, revista dirigida por el intelectual socialista Horacio Rava, también vinculado a la asociación La Brasa.

Tucumán y de Córdoba como forma de autolegitimación de Santiago; la apelación a la figura nacional de Rojas como padre simbólico de *La Brasa*, y la gravitación de discursos vanguardistas y universalistas que atentan contra las tendencias del regionalismo al interior de la revista (y que, paradójicamente, colaboran en estimular el regionalismo, desde la universalización).

Los descubrimientos de los hermanos Wagner juegan un papel clave, porque implican una fuerte legitimación de la región, ya que la riqueza arqueológica supuesta en los descubrimientos “milenarios” compensa la pobreza económica del área en el presente. La portada del primer número lleva un motivo decorativo extraído de la cerámica exhumada recientemente por los hermanos Wagner, acompañando la primicia de la memoria, elevada al gobierno provincial, escrita “por el sabio francés don Emilio Wagner” sobre los primeros resultados de la investigación arqueológica en el Chaco santiagueño, bajo el rimbombante título de “La ‘civilización chaqueña’: ¿un tipo de cultura autóctona preincásica? Notables descubrimientos arqueológicos” (figura 5). Este informe, acompañado de diseños de Duncan Wagner sobre la alfarería exhumada, ya anticipa las hipótesis osadas de su monumental libro *La civilización chaco-santiagueña...*, el extenso ensayo que editarán en 1934.¹⁶ En la revista, Emile advierte que se ha descubierto una antigua civilización pre-incásica, sin contacto posible con los conquistadores, extendida probablemente a un área mayor del territorio argentino, con un sentido estético y místico elevado y con una alfarería marcada por el alto simbolismo.

Además, el número incluye una nota biográfica muy elogiosa de los hermanos arqueólogos (firmada por “B”, es decir, por Bernardo Canal Feijóo), un largo poema de Duncan (cuatro sonetos, probablemente traducidos también por Canal Feijóo) y un poema de Horacio Rava (“Pueblo extinto que naces”) sobre el mismo tema, mostrando en qué medida la literatura procesa el descubrimiento arqueológico como experiencia estética.

¹⁶ El extenso ensayo de los Wagner sostiene, como hipótesis básica, que la población del Chaco santiagueño fue cuna de una refinada civilización imperial, caracterizada por un misticismo elevado y una homogeneidad teocrática y militar (no casualmente afín al pensamiento de los autores, arqueólogos *amateurs* de la aristocracia francesa). Atribuyéndoles erróneamente gran antigüedad a las piezas descubiertas, los Wagner reivindican el origen prestigioso de esa civilización perdida (que reconecta, desde el punto de vista simbólico, con las grandes civilizaciones mediterráneas, y especialmente con Grecia). Ver Martínez, Taboada y Auat (2003).



Figura 5. “La ‘civilización chaqueña’: ¿un tipo de cultura autóctona preincásica?”, *La Brasa*, n. 1

Es evidente entonces que la revista legitima la exploración de los Wagner por el prestigio simbólico que la misma le provee a una provincia tan relegada como Santiago, al tiempo que esta legitimación de los Wagner prestigia la propia publicación, garantizando una intervención inaugural impactante y cuya interpelación es más amplia que el acotado público interesado en “letras y artes”.¹⁷

No casualmente, la gravitación de la arqueología decaea progresivamente una vez instalada la publicación: el segundo número de *La Brasa* ya no está

¹⁷ Si *La Brasa* difunde el trabajo de los Wagner (e incluso Canal Feijóo y Mariano Paz, ambos brasistas, traducen del francés toda *La civilización chaco-santiagueña...* para su edición), los Wagner, a su vez, le rinden homenaje a Canal Feijóo en *La Brasa* (a través del soneto en francés que edita Duncan, dedicado a un “Bernard Canal Feijóo”, convertido en figura heroica). Luego, aún en plena década del cincuenta, Canal Feijóo insiste en recuperar el mito de la civilización chaco-santiagueña forjado por los Wagner, aunque parece hacerlo ya exclusivamente por los efectos simbólicos de esa legitimación regional.

centrado exclusivamente en este tema, aunque todavía cede desde las siete páginas para incluir nuevos informes y diseños arqueológicos ligados a la “misión Wagner” (en la nota “Llajta-Mauca” Emile insiste en el descubrimiento de una civilización milenaria, contemporánea o anterior a Tihuanaco, marcada por la tendencia a representar una divinidad antropo-ornitomorfa –tema central de su ensayo de 1934–). Y el número 3 incluye otro trabajo de Emile, ya muy breve, bajo el título general de “Arqueológicas” (como si se tratara de una sección estable, que sin embargo desaparece a partir del número 4).¹⁸

Otra estrategia de legitimación de la revista y del área consiste en establecer vínculos con intelectuales de Tucumán y de Córdoba (espacios que operan como centros respecto de Santiago). Por ejemplo, el número 7/8 está dedicado a escritores y artistas de Córdoba (entre otros, los pensadores Raúl y Alfredo Orgaz, Saúl Taborda y Gregorio Bermann, los escultores Héctor Valazza y Carlos Bazzini Barros y los pintores Antonio Pedone, José Malanca y Onofrio Palamara). Además de reproducir esculturas, óleos y grabados, el número agrega las firmas personales de los intelectuales cordobeses, apelando a un recurso semejante a la reproducción de un manuscrito de Rojas en el número 6, buscando así aproximar autores lejanos y lectorado local.

Esa legitimación del interior se recorta por contraste con respecto al desprecio por la periferia santiagueña, del que algunos textos dan testimonio. Tal es el caso de “Una pequeña ofuscación de Arturo Capdevilla”. En esta nota, editada en la primera página del número 3, Canal Feijóo recuerda la reciente visita a Santiago de este poeta cordobés, invitado por La Brasa para dar una conferencia en el Teatro 25 de Mayo. El evento tuvo un bajo nivel de concurrencia, probablemente por el calor sofocante de la jornada. Indignado, de regreso a Buenos Aires el poeta redacta una nota agresiva, publicada en *La Prensa*, contra el atraso cultural de Santiago, que merece la respuesta de *La Brasa*. Canal Feijóo, además de burlarse del sentimiento de frustración de Capdevilla (por no haber recibido en Santiago “su apoteosis provinciana diaria”), señala que su artículo en *La Prensa* “resulta de una incompreensión injuriosa para Santiago”. *La Brasa* transcribe un largo fragmento de la nota

¹⁸ Así, se hace evidente que este grupo se esfuerza por poner en primer plano el tema arqueológico en la opinión local. Martínez (2003) advierte que la legitimación de la misión de los Wagner resulta eficaz, logrando el subsidio de seis gobiernos provinciales distintos a lo largo de más de 20 años.

del poeta despechado, desnudando su desprecio por el interior. Allí Capdevilla, desde una perspectiva claramente eurocéntrica, rechaza las creencias y supersticiones populares, aun dominantes en la provincia, para concluir que, “contaminado de pueril barbarie en las tradiciones de la plebe, Santiago es todavía hoy una frontera, como en los tiempos de la conquista”. Para Canal Feijóo, el problema de Capdevilla no es la falta de información sobre Santiago “sino su vanidad herida, su despecho de semidios intelectual que, al descender a hablar a ‘los hombres’, comprueba que no se tiene mayor interés en escucharle aquí abajo”. Y remata con humor que, como el día de la conferencia hacía un calor agobiante, el visitante “nos ha proporcionado un adjetivo nuevo, que en adelante será empleado así: ‘hoy hace un día capdeviliano’. Ya ve el ilustre poeta cómo a la larga, algo ha dejado al espíritu santiagueño, su famosa conferencia” (n. 3, p. 2).¹⁹

Otra operación central en la autolegitimación de la revista consiste en la reivindicación de la figura de Ricardo Rojas, y en su exhibición como padre simbólico de *La Brasa*. En efecto, el número 6 se abre con una invitación a los lectores a responder qué hay en la obra de Rojas que pueda definirse como santiagueño. “Importancia de nuestra encuesta” (firmada por Canal Feijóo) defiende la trascendencia de esta pregunta para descubrir la especificidad que anida en él, junto a su dimensión universal, pues al resolver este enigma, dice, “habremos conseguido dos cosas capitales: a) demostrarnos [...] que algo nos distingue en el desesperante descolorimiento del mapa argentino, y b) comprobar que... eso mismo ya vuela por más amplias esferas”. Si Rojas ha logrado consolidarse en Buenos Aires (entre otras cosas, apelando a su condición de santiagueño), *La Brasa* busca reconocer su especificidad identitaria en el retrato (ya universalizante) de su más exitoso coterráneo.

Además de la encuesta (que en general es respondida por los propios brasistas –demostrado lo estrecho del círculo letrado, y el apremio del grupo por espejarse en Rojas para construir su propia legitimación–),²⁰ la revista edita

¹⁹ *La Brasa. Periódico mensual de letras y artes*, n. 3, 1927, p. 2. En el mismo número, se editan algunas respuestas serias a Capdevilla, pero Canal Feijóo también les responde a estas intervenciones, reinsertando el conflicto en un tono humorístico más irreverente.

²⁰ El mismo número 6 incluye siete respuestas a esa encuesta. Entre ellas, Pedro Almonacid advierte que Rojas no pertenece a ninguna provincia, por la importancia de su figura; incluso, advierte eufórico que Rojas encarna una síntesis superadora ¡de las nueve culturas a las que se refiere Spengleren *La decadencia de Occidente!* Además defiende su *amateurismo*, junto al de

dos poemas de Rojas que refuerzan su folclorismo regionalista (ubicados a ambos costados de la página, encierran literal y simbólicamente la encuesta). También se publica la carta manuscrita enviada por Rojas a *La Brasa* (figura 6), coronada luego por un enorme retrato de esta “Alta figura de las letras nacionales” (figura 7). Poemas folcloristas, carta manuscrita y retrato buscan crear un efecto de co-presencia e intimidad fraterna entre los lectores, los brasistas y Rojas, el hijo pródigo ausente, consagrado en la gran capital.

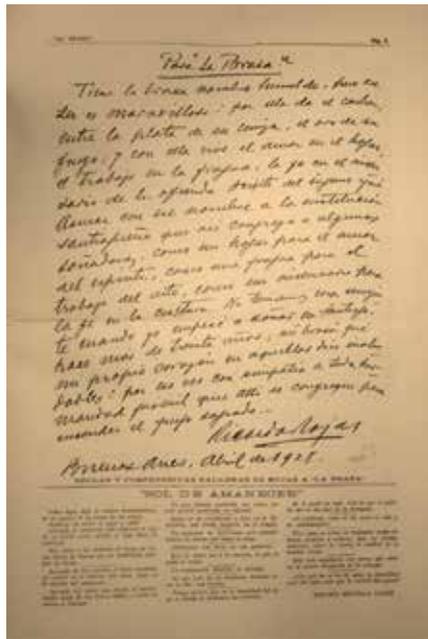


Figura 6. Carta manuscrita enviada por Rojas a *La Brasa* (número 6)

Sarmiento, Ameghino y J. V. González, quienes “no han necesitado cursar nuestras universidades fósiles para laborarse sus propias excelencias. Antes de ser *doctor*, hay que ser *docto*, se dijeron”, pues “las Universidades argentinas estaban plasmando el hombre mediocre que con tanta elocuencia ha sido descrito por el inolvidable filósofo y crítico José Ingenieros (número 6, p. 2); incluso, Amonacid recoge el elogio que el propio Rojas hace del autodidactismo de Sarmiento, para terminar de crear así una cadena de identificaciones autolegitimantes en espejo. Otros autores insisten en la santiagueñidad explícita de Rojas. Por ejemplo, F. L. Castiglione y E. V. Llugdar llegan a culparse de haber perdido al escritor en su ascensión hacia el universalismo, por no haber sabido reclamarlo a tiempo.



Figura 7. Retrato de Ricardo Rojas, editado en *La Brasa* (número 6)

Además, en una suerte de segundo bautismo, Rojas se dedica en su carta a enunciar todo el haz de connotaciones espirituales implícitas en el nombre de “La Brasa” (que encierra la fe en el incensario, y el amor al hogar y al trabajo en la fragua, entre otros sentidos trascendentes). A través de esa nueva hermenéutica del nombre, la carta refuerza el papel de Rojas como padre simbólico. También confirma la paternidad que lo integra al grupo bajo el mismo objetivo trascendente (a pesar de la distancia generacional), pues advierte que “no teníamos cosa semejante cuando yo empecé a soñar en Santiago, hace más de treinta años; mi ‘brasa’ fue mi propio corazón en aquellos días inolvidables; por eso veo con simpatía a toda hermandad juvenil que allí se congregue para encender el fuego sagrado”.²¹

Por otro lado, como vimos, la revista está plagada de notas que ponen en acto la tensión entre vanguardismo universalista y regionalismo. Así por ejemplo, en el número 4 Juan B. Terán publica el ensayo “Arte americano”

²¹ Y en el pie de imagen, agrega: “Bellas y comprensivas palabras de Rojas a *La Brasa*”.

(ilustrado con un cuadro de Gramajo Gutiérrez). Allí postula la importancia de desplegar el americanismo de matriz romántica, pero advirtiendo los riesgos de un nacionalismo cerrado. Citando *La traison des clerics* de Julien Benda (en clara sintonía con la ideología de *Sur*), reclama el reconocimiento del valor universal de “lo bello”, por lo que niega la existencia de un arte específicamente “americano”, e insiste en la imposibilidad de prescindir del conocimiento del arte europeo, pues “quienes quieran servir a los ideales filosóficos y estéticos del nuevo americanismo no han de ilustrarse en lenguas indias, sino adiestrarse en las viejas culturas clásicas [...]. La originalidad de América no estará en el repudio a Europa, sino en llegar a ser el discípulo que supere al maestro”.²² Esta nota crea una fuerte tensión al interior de la revista, traccionando el americanismo hacia el universalismo internacionalista del Occidente europeo, como el horizonte de consagración.

En contraste, en el mismo número 4, la nota de la portada (“El quichua de Santiago” de M. Lizondo Borda) se aboca a un tema clave para la identidad cultural local, subrayando la importancia ineludible del sustrato cultural indígena,²³ del mismo modo que el cuadro de Fernando Fader, reproducido en la página 5 del mismo número, insiste en el telurismo centrado en el paisaje (esto es: en el *genius loqui* que embanderan tanto Rojas en *Eurindia* como los artistas del grupo *Nexus* a los que Fader se encuentra vinculado).

En el n° 7/8, varias intervenciones de los intelectuales cordobeses se

²² *La Brasa. Periódico mensual de letras y artes*, n. 4, 1927, p. 3. Algo semejante ocurre en la intervención filosófica de Mariano Paz (“La concepción de la obra de arte y su realización”) en el número 1. Ese texto instaura un debate teórico de carácter francamente universalista, centrado en el problema del genio en la creación estética romántica. En el número 3 también se edita una nota de filosofía estética: “Pequeño ensayo no magisterial de la realidad y del símbolo en el arte”, donde Marcos Fingerit valora la importancia del símbolo como creación humana. Implícitamente este ensayo establece un punto de contacto con el discurso arqueológico de los Wagner: el símbolo se convierte en la más alta elaboración intelectual, que separa al hombre de otros seres; a partir de allí, postula la superioridad del arte simbólico contra el mero reflejo del realismo, haciendo sistema con las estilizaciones arqueológicas de los Wagner.

²³ Toda la nota de Borda se presenta como respuesta ante la pregunta de Ricardo Rojas sobre las causas que vuelven a Santiago del Estero un reservorio excepcional del quichua, perdido en las demás provincias del NOA. Borda responde planteando que el quichua ingresa junto con la conquista y colonización desde Perú; la Iglesia lo difunde, y el aislamiento de Santiago del Estero lo preserva de la pérdida. En un típico gesto folclorista, Borda reclama su urgente estudio, antes de que ese acervo desaparezca.

instalan en un plano universal, plenamente despojado de marcas regionales (aunque, resignificada en este contexto enunciativo, esa universalidad no deje de implicar la asunción de un espacio regional de enunciación).²⁴

En algunos casos, la revista explora la construcción de una identidad regional, pero a partir de recursos formales vanguardistas. Tal es el caso del artista plástico Gómez Cornet, asiduo colaborador de la revista, que (en una carta editada en el número 4: 8) defiende la autonomía del arte, al tiempo que los dibujos que allí se publican evidencian una búsqueda expresiva despojada, de tinte primitivista, pero ligada fuertemente al enraizamiento regional (figura 8), al tiempo que Leonardo Staricco, en “El pintor santiagueño Ramón Gómez Cornet”, subraya tanto el lazo formal y temático de su obra con el pueblo, como el modo en que la sencillez y expresividad de sus trazos lo acercan al arte “de los grandes maestros japoneses”. Así, la plástica de Gómez Cornet es inserta, según los dispositivos interpretativos de propia la revista, en la articulación –siempre tensa e inestable– entre el realismo y la abstracción conceptual, y entre el regionalismo y la vanguardia.

Un papel semejante (arcaico/moderno) juega la arqueología en la revista, en la medida en que las notas sobre este tema son excedidas por la circulación de guardas, sellos, diseños abstractos, e incluso por la reproducción de piezas enteras... independizadas respecto de la mera ilustración arqueológica, para devenir bienes estéticos primitivistas con autonomía, en diálogo y contrapunto con respecto a otros detalles gráficos (figura 9). En este sentido, *La Brasa* pone en práctica los mismos principios que muy poco después, en 1930, sistematizará Ricardo Rojas (1930/1953) en su *Silabario de la decoración americana* (al postular un indigenismo plástico que debería sesgar desde la vestimenta hasta los diseños arquitectónicos y las ediciones de libros, provocando una adhesión empática, en la población argentina, a la nueva “sensibilidad americanista”).

²⁴ En la primera página del número 7/8 se reproduce un artículo de Raúl Orgaz marcado por la erudición filosófica y la universalización (titulado “El genio de Dante y los intérpretes de *La Comedia*”). En la página siguiente, Gregorio Bermann aborda el problema de la “Asistencia de menores anormales” (en un largo trabajo, claramente heredero del análisis positivista de su maestro José Ingenieros), al tiempo que Saúl Taborda (desde una perspectiva espiritualista contrastante con la anterior) considera el tema de “El niño y la familia en la literatura contemporánea” (apelando a diversos ejemplos tomados de la literatura europea, este autor defiende la importancia de estimular la libertad entre los niños, por ejemplo por la vía del arte, condenando cualquier disciplinamiento rígido).



Figura 8. Ilustraciones de Ramón Gómez Cornet en *La Brasa*

Es probable que el lazo entre arte de vanguardia y arqueología, así como el indigenismo que deja entrever en fragmentos la revista, impliquen cierto acercamiento de esta modesta empresa local a otras mayores como la de José Carlos Mariátegui en *Amauta*, que circula por entonces –al menos parcialmente– en Argentina, en el marco de un más amplio “corredor” de ideas y de vínculos entre intelectuales peruanos y argentinos, en auge en la década del veinte.

La revista es también una suerte de laboratorio de tendencias estéticas antagónicas, que conviven democráticamente, gracias –entre otras cosas– a la condición periférica del grupo y a la fragilidad del lectorado local. Así por ejemplo, mientras Horacio Rava elogia el crudo realismo de los *Versos de una...* (1926) de Clara Beter (y sin sospechar la identidad del verdadero autor –César Tiempo–, celebra el arte comprometido de esta joven, transido “del dolor y la protesta de una clase subyugada y envilecida por la sociedad

entera”),²⁵ en el número 9 el grupo edita el poemario futurista *Los motivos del grafófono* de Enrique Almonacid (primer libro editado por el sello de *La Brasa*): allí, poniendo en evidencia un cuidadoso diseño de página (figura 9), los tres poemas y los dos testimonios sobre el autor rodean la imagen del centro de la página, en donde a la portada cubista del libro se le agrega, en un montaje vanguardista, una fotografía del poeta que, por la torsión del busto, emula las esculturas –también cubistas– del artista cordobés Héctor Valazza, editadas en el número dedicado a Córdoba (Figura 10). Como detalle, obsérvese que aun en este caso, el trabajo de diagramación disloca el discurso poético y el crítico, desestabilizando los límites entre ambos.



Figura 9. Página dedicada a *Los motivos del grafófono* de Enrique C. Almonacid *La Brasa*, n. 9

²⁵ *La Brasa. Periódico mensual de letras y artes*, n. 4, 1928, p. 8.



Figura 10. Fotografías de obras de Héctor Valazza, difundidas en *La Brasa*, n. 7/8

Precisamente la tensión entre vanguardia y regionalismo se despliega también en las obras de arte incorporadas al número 7/8 en el que intervienen varios artistas cordobeses: mientras Malanca introduce una inflexión nostálgica centrada en un paisajismo impresionista convencional, y el joven Palamara agudiza esta tendencia, exhibiendo un cuadro realista de la Catedral de Córdoba, Pedone edita un grabado africanista influido por el cubismo. Las expresiones de Malanca y de Pedone conviven en la misma página (figura 11), al tiempo que las cabezas y sobre todo el torso de un Valazza recién llegado de Europa –gracias a una beca provincial²⁶ evidencian la exploración rupturista del cubismo, inspirado en el vanguardista ucraniano Alexander Archipenko.

²⁶ El tema de los artistas becados en el exterior por parte de los gobiernos provinciales parece generar malestar especial entre los brasistas, que frente a las mayores posibilidades de Córdoba, se quejan de la mezquindad de su propio medio.



Figura 11. Ilustraciones de Pedone y de Malanca

En conclusión, la difusión de los prestigiosos hallazgos arqueológicos de los Wagner, el fortalecimiento de redes con artistas e intelectuales de otros centros del interior, el homenaje a Rojas —erigido en padre simbólico e ícono de una paradójica “santiagueñidad universal”—, y la convivencia tensa de discursos (estética, ideológica y disciplinarmente muy diversos, y en algunos casos francamente antagónicos) constituyen algunas de las estrategias de legitimación montadas por este grupo periférico que busca evadir —al menos parcialmente— la mediación hegemónica de Buenos Aires.

Bibliografía

- Martínez, A. T. (2003). Introducción y Primera Parte. En A. T. Martínez, C. Taboada & A. Auat, *Los hermanos Wagner: entre ciencia, mito y poesía* (pp. 19-125). Santiago del Estero: Universidad Católica de Santiago del Estero.
- Martínez, A. T., Taboada, C. & Auat, A. (2003). *Los hermanos Wagner: entre*

- ciencia, mito y poesía* (pp. 19-125). Santiago del Estero: Universidad Católica de Santiago del Estero.
- Rojas, R. (1930/1953). *Silabario de la decoración americana*. Buenos Aires: Losada.
- Wagner, E. y Wagner, D. (1934). *La civilización chaco-santiagueña y sus correlaciones con las del nuevo y viejo mundo*. Buenos Aires: Compañía Impresora.

Articulaciones en la frontera: *Azul. Revista de Ciencias y Letras* (1930-1931)

Geraldine Rogers

De Azul se exportó el primer ganado en 1871
el primer cereal sale al año siguiente.
Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa* (1933)

Este capítulo aborda una revista publicada a comienzos de la década de 1930 en una localidad del centro de la provincia de Buenos Aires, en un sitio que había sido frontera Sur de la expansión cultural y territorial durante el siglo XIX. *Azul. Revista de Ciencias y Letras* propuso formas de articulación letrada entre el campo y la ciudad, la tradición y la modernidad, lo culto y lo popular, en una etapa de intensa reflexión sobre esos opuestos.¹

Un libro de Raúl González Tuñón está en el inicio de esta investigación. *Todos Bailan. Los poemas de Juancito caminador* (1935), con pie de imprenta en la localidad bonaerense de Azul, en una editorial ligada a una revista

¹ El referente más perdurable de esa indagación fue *Radiografía de la pampa* (1933). Desde comienzos de la década de 1930 se dieron transformaciones en el territorio nacional, tanto en su organización material como en las representaciones culturales con que se lo interpretó. Se buscó clausurar el contraste entre la ciudad y el campo, el mundo urbano del litoral y el mundo rural del interior, polarizaciones con una densa historia en la Argentina, y las paradojas fueron notables: la elite instalada en el poder para restaurar la sociedad oligárquica y el orden agroexportador impulsó una notable modernización urbana e industrial. Las notas dominantes del período incluyen planteos contradictorios: restauración agropecuaria o impulso industrializador; liberalismo doctrinario o novedosa injerencia estatal; conservadurismo o modernización; defensa de los intereses británicos o nacionalismo (Ballent y Gorelik, 2001).

del mismo nombre en la que unos años antes Tuñón había colaborado, junto a otras firmas de la zona más moderna del campo literario que a comienzos de la década hicieron importantes contribuciones a la revista: Jorge Luis Borges, Nicolás Olivari, Xul Solar, Roberto Arlt, un fragmento de la novela inédita *Los lanzallamas*, además de Pablo Rojas Paz, Norah Lange, Sixto Pondal Ríos, Ulyses Petit de Murat, entre otros.²

Iniciada y dirigida por un activo gestor local en un período de auge de las revistas del interior,³ *Azul* sumó en su segundo año a un codirector del ámbito porteño, quien trajo cierta innovación incorporando firmas vinculadas con el movimiento martinfierrista de Buenos Aires.

A primera vista, estos datos podrían hacer pensar en una continuadora de las revistas vanguardistas de la década previa. Una observación menos apresurada permite descartar por completo esa idea, y abre las preguntas que orientan este trabajo: ¿qué clase de publicación fue *Azul*? ¿Cómo se ligó la zona más dinámica del ámbito periodístico-literario porteño con un proyecto cultural ruralista y conservador del interior?; ¿cómo leer la presencia de los escritores modernos en una publicación bonaerense donde el concepto de tradición era un referente fundamental?

A continuación presento una aproximación inicial a esta revista tan rica como poco conocida, y algunos ejes para pensar su emergencia a comienzos de la década de 1930.

Una avanzada cultural

Los 11 números de *Azul* salieron entre febrero de 1930 y agosto de

² Raúl González Tuñón, “Blues de Limehouse” (número 10); Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector” y “La postulación de la realidad” (números 8 y 10); Nicolás Olivari, “A la memoria de un gran poeta sin homenaje. Estanislao del Campo” (número 8); Xul Solar, “Apuntes de neocriollo” (número 11); Pablo Rojas Paz, “La greguería y su estética” (número 11); Norah Lange, “Los cantos de los Eddas” (número 10); Sixto Pondal Ríos, “Canto argentino” (número 10), Ulyses Petit de Murat, “La danza” (número 9); Enrique González Tuñón, “El hombre contradictorio” (número 11), Roberto Arlt, “Un alma al desnudo” (número 11).

³ Según Lafleur, Provenzano y Alonso, a partir de 1928 se observa un despertar, y no sólo en los clásicos centros de cultura del interior como La Plata o Córdoba: “en todas partes se aprecia la eclosión -tímida en los comienzos- de una inquietud intelectual que se irá expandiendo” (1968:137).

1931. Dirigida por el abogado y bibliófilo azuleño Bartolomé Ronco,⁴ se imprimió en la Imprenta Placente & Dupuy y en los talleres del periódico *El Ciudadano*.



Figura 1. Fachada de la imprenta Placente y Dupuy
(Archivo Digital de Azul, Hemeroteca “Juan Miguel Oyhanarte”).
Gentileza de Enrique Rodríguez)

⁴ Bartolomé José Ronco nació en Buenos Aires en 1881; egresó de la Universidad de Buenos Aires y se instaló en Azul, donde ejerció su profesión de abogado y realizó una muy activa tarea de gestor cultural: dirigió la revista *Biblos* entre 1924 y 1926, presidió la Biblioteca Popular, dirigió el suplemento cultural del diario *El Tiempo* y promovió la creación de la Asociación Cultural de la ciudad. Además, fue miembro de la Junta de Historia y Numismática Americana y de la Academia Nacional de la Historia. Como bibliófilo, se destacan sus valiosas colecciones de ejemplares de *Martín Fierro* y *Don Quijote*. La información es consignada por Enrique C. Rodríguez (Parada, 2012). Una publicidad del Boletín de la Biblioteca Popular (Nº 4, octubre de 1933) anuncia el estudio jurídico de Bartolomé J. Ronco y socios en Azul, Olavarría y Juárez como abogados del Banco de la Nación Argentina, el Banco de Olavarría, el Banco Comercial de Azul, la Bolsa de Comercio y la Unión Industrial Argentina.



Figura 2. Datos de impresión en la revista *Azul*

Tanto los temas abordados como sus características materiales de “revista-libro” –formato mediano, entre 150 y 250 páginas, diseño sin columnas ni anuncios intercalados, pocas imágenes– muestran los rasgos típicos de una publicación para ser encuadernada y formar parte de una biblioteca culta.

Sus avisos y su sección de reseñas da cuenta de la recepción de libros y de otras revistas contemporáneas locales, nacionales e internacionales como *Boletín oficial de la asociación de cultura y fomento* de Bolívar, *Claridad*, *Nosotros*, *Sur*, *Letras*, *Revista Americana de Buenos Aires*, *Revista de Filosofía*, *Criterio*, *Megáfono* de Buenos Aires, *Revista de Occidente*, *Revista de Filología Española* y *La Gaceta Literaria* de Madrid, *Monde* (dir. Henri Barbusse), *La Revue de l’Amérique Latine*, *Revista internacional del trabajo*, *Europe*, *Revue française de cultura internationale* de París, *Revista de La Habana*, *Revista bimestre cubana* (dir: Fernando Ortiz), *Social* de La Habana, *Revista de Avance* de La Habana, *Eurindia*, *Revista de Ciencias políticas, sociales y económicas* de México, *Revista internacional de cinema educativo* de Roma, *Revista Chilena*, *Atenea* y *Letras* de Chile, *Nosotras* y *Cultura Venezolana* de Caracas, entre otras.

En su primer número, *Azul* declaró el propósito de contribuir al progreso cultural de la ciudad, buscando “colaboración ajena a su medio”, aunque sin excluir los aportes locales.⁵

⁵ “Esta publicación no aspira a otro significado que el de un esfuerzo que quiere traer

Tomaba su título de la localidad cuyo “progreso espiritual” buscaba estimular, proponiéndose como un suplemento cultural de la riqueza material de la ciudad, fundada en 1832 en el límite de la frontera Sur para expandir el territorio de la República Argentina. Próxima a su centenario, cuando ya se destacaba “como uno de los más excelentes mercados ganaderos y más afamados centros de la producción rural”,⁶ afirma la necesidad de ocuparse de “otras solicitaciones que las del bienestar material” y se propone mejorar “el nivel de su cultura”. La ciudad aparece entonces duplicada en una publicación que, identificándose con ella, se propone como avanzada cultural para acortar “la desproporción que existe entre sus valores económicos y sus aspectos espirituales. Servir ese anhelo [...] es el programa de esta Revista, que toma, para designarse, el nombre de AZUL en su acepción toponímica”, para hacerlo expresivo “de un sentimiento de amor a la ciudad misma”. La asimetría entre capital económico y cultural aparecía condensada en la historia de vida del propio fundador, Pedro Burgos,⁷ conocedor experto de las faenas rurales que se había transformado en rico propietario sin dejar de ser un rudo hombre de campo, analfabeto en el desierto de la cultura: “Burgos no sabía escribir y –a diferencia de muchos criollos que, sin saber escribir, consiguen firmar con letras y signos aprendidos a fuerza de constancia y trazados a la manera del dibujo de una marca de ganado– Burgos tampoco sabía firmar”.

arrimos al progreso espiritual de nuestro ambiente. Para cumplir este propósito [...], buscará en el valioso contingente de la colaboración ajena a su medio lo que este aún no podría darle, pero acogiendo del mismo, con solícito cariño y creyendo en la agena indulgencia, todo lo que refleje preocupación intelectual y cuanto sus estudiosos puedan aportar a la noble intención de estas páginas” (“Azul”, *Azul* n. 1, febrero de 1930).

⁶ “Hasta hace poco ella tenía la única ponderación de su riqueza económica y del enorme valor de su zona tributaria, destacaba en la República como uno de los más excelentes mercados ganaderos y más afamados centros de la producción rural”; “Hoy [...] sin descuidar aquel patrimonio, acrecentándolo, por el contrario, al darle radio más extenso y someterlo a explotaciones más inteligentes, siente otras solicitaciones que las del bienestar material y la preocupa en grado auspicioso el nivel de su cultura” (*Ibidem*). En 1841 un censo leatribuye 8.000 cabezas vacunas, 600 lanares, 100 yeguarizos, y 6 leguas cuadradas de campo, bienes que se acrecentaron mucho después de esa fecha.

⁷ Ronco, B., “El fundador de Azul. Coronel Pedro Burgos”, *Azul*, n. 1, febrero de 1930.

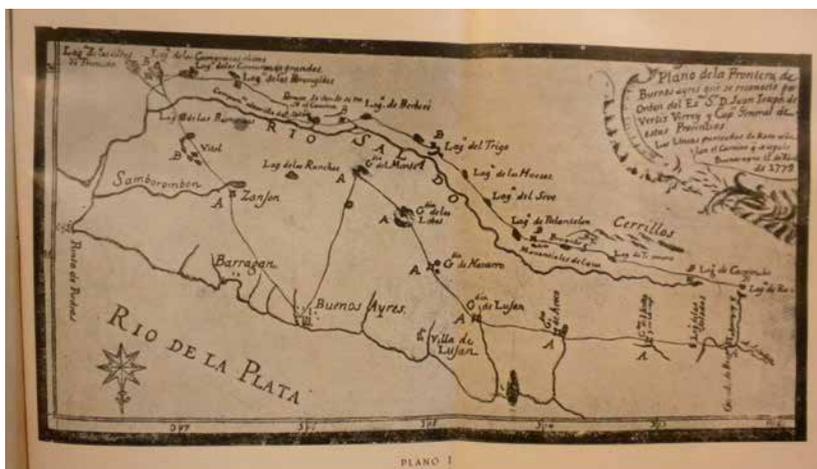


Figura 3. “Plano de la frontera de Buenos Aires...”
en 1779. *Azul*, n. 11, agosto de 1931

Desde su primer número publicó, en su sección “Documentos”, manuscritos pertenecientes a distintos archivos oficiales sobre la colonia americana (como “La plata del cerro de Potosí”) y sobre la zona azuleña en el siglo XIX (como “Instrucción de Juan Manuel de Rosas relativas a un trato de paz con el cacique Painé”, cartas entre el fundador y Rosas, cartas enviadas desde el Fuerte Azul). Tanto los documentos como los artículos de historia y los textos reseñados en la sección Bibliografía (artículos, libros, conferencias provenientes del archivo histórico de la provincia de Buenos Aires, del Círculo Militar, de los *Anales de la Sociedad Rural*) contribuyeron a sostener una tradición selectiva del pasado que presentaba la expansión territorial como un avance del progreso sobre la barbarie. En esa perspectiva, la revista reproducía un fragmento del prominente viajero Estanislao Zeballos tras su paso por la zona en 1879:

El nervio económico de Azul proviene de tres influencias principales. La primera fue la concentración de una múltiple actividad ocasionada por la guerra contra los indios; esta plaza era el cuartel general de la civilización. En seguida, la subdivisión de la propiedad [...]. En fin, el ferrocarril del Sud ha hecho del Azul su cabecera sudoeste

centralizando allí el movimiento de una dilatada comarca poblada y ganadera.⁸

Hacia 1880, el trazado ferroviario –que comunicaba los pueblos del interior con la capital de la provincia y los conectaba a su vez con el puerto de Buenos Aires– así como las líneas telegráficas (una de ellas, siguiendo el recorrido del tren, la otra orientada a los territorios por conquistar y una tercera abierta al mundo) permitían dar cuenta de una red de circulación mayor en que se insertaba la ciudad. Medio siglo después, *Azul* se propone como cabecera menor de una red de circulación cultural para activar contactos locales con centros de diversa jerarquía y distinto poder de irradiación.

Centros y periferias

Yo no sueño utopías cuando hablo
de la conquista de la República por la pampa.
Bartolomé Ronco, *El ciudadano*,
20 de julio 1931.

Al comienzo la revista se propuso, al menos en parte, sostener una perspectiva local, tanto en los materiales como en los colaboradores que escribían los textos. En sus primeros cinco números contó con una sección de “Notas azuleñas” sobre el pasado y el presente de la zona:

Aunque por anticipado sabemos que será muy poca la curiosidad intelectual que, fuera de nuestro ambiente, lograremos despertar sobre nuestra pobres cosas, hemos determinado crear esta sección, destinada a tratar temas de carácter exclusivamente local o vinculados a la vida azuleña, y a recoger los comentarios que nos merezcan los frutos, todavía escasos, de nuestras obras e inquietudes.⁹

Poco a poco, a medida que aumenta la participación de colaboradores de afuera, la sección azuleña desaparece, mostrando la preponderancia de

⁸ Estanislao Zeballos, “El arroyo azul”, *Azul*, n. 2, marzo de 1930.

⁹ S/f, “Notas azuleñas”, *Azul*, n. 1, febrero de 1930.

centros de mayor prestigio para guiar, ordenar, interpretar e incluso *escribir* los saberes locales recogidos en las “cabeceras” menores.

Desde los primeros meses de 1931 la prensa azuleña empieza a registrar quejas por ese predominio, que contradecía los enunciados del director de la revista sobre el rol que correspondía a la pampa.¹⁰ Al salir el segundo número de la revista, una reseña anota tras los elogios:

Advertimos sin embargo la falta de colaboraciones locales en la revista azuleña, deficiencia que podría subsanarse con facilidad porque es de creer que lo bueno no existe sólo fuera de nuestra sociedad.¹¹

Otra nota, al salir el décimo número apunta:

No hay motivo para que la metrópoli sea fuente única para las ideas argentinas y demuestra, además, que la prosperidad de estas depende en gran parte de la medida en que el interior sea capaz de emanciparse mentalmente de la tutela porteña.¹²

Además, las páginas de *Azul* muestran un intercambio con figuras eminentes de instituciones argentinas legitimadas por su prestigio internacional, como el español Amado Alonso a cargo del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires; el alemán Robert Lehmann-Nitsche, radicado en Berlín en 1930 tras dirigir durante años la sección Antropología del Museo de La Plata; el suizo Alfred Métraux, director del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán; los franceses Emilio y Duncan Wagner vinculados al Museo Arcaico de Santiago del Estero.

¹⁰ “El doctor Ronco se ha empeñado en otra conquista trascendental: la de la cultura de la capital por la del interior del país. El arma [...] ha sido su gran revista científico literaria de lo más mediterráneo de nuestra pampa, la de nuestra ciudad Azul. Poco a poco a su lado vinieron los colaboradores porteños, junto a los de esta ciudad y así por la excelencia de su labor va abriéndose paso en el difícil camino de conquistar los centros culturales porteños” (S/f, “La Pampa que conquista a la República”, *El Ciudadano*, Azul, 22 de julio de 1931).

¹¹ S/f, “La Revista Azul”, *La Revista*, Azul, 14 de marzo de 1931.

¹² S/f, “El décimo número de *Azul*”, *Diario del Pueblo*, Azul, 21 de julio de 1931. Cfr. también: S/f, “La Pampa que conquista a la República”, *El Ciudadano*, Azul, 22 de julio de 1931.



Figuras 4, 5 y 6. Hallazgos arqueológicos del Chaco Santiaguense en acuarelas de Duncan Ladislao Wagner (*Azul*, n. 11, agosto de 1931)

Los estudios de todos ellos, publicados o reseñados en *Azul*, modelaban procedimientos de recolección y selección de materiales locales (históricos, toponímicos, filológicos, narrativos) y orientaban su interpretación. El trabajo de elaboración culta de lo popular, iniciado antes por otras figuras e instituciones argentinas e internacionales,¹³ se articuló en *Azul* con una perspectiva nacionalista de sesgo territorial y rural.

A partir de los últimos dos números, una figura conocida del ámbito literario y periodístico porteño, Pablo Rojas Paz, reorientó la revista. En su discurso inaugural el nuevo codirector señaló la continuidad del “programa inicial, que continúa siendo el de llevar a la cosmópolis inmensa, desde una ciudad pampeana, la sensación de realidad de que la República no concluye en los márgenes del Riachuelo”.¹⁴ Sin embargo, presentó un mapa del país centrado en Buenos Aires:

Somos una gran ciudad, el resto del país es solamente arrabal de esa gran ciudad. La Pampa constituye los yuyales y el norte y la Patagonia son sus grandes parques. Los conflictos argentinos se han originado en la rivalidad entre la metrópoli y la campaña.

¹³ Desde comienzos de siglo Ricardo Rojas había comenzado a propiciar la recolección de elementos de las culturas populares en clave nacionalista: *Cosmópolis* (1908), *La Restauración Nacionalista* (1909) y *Eurindia* (1924).

¹⁴ “Dirección de *Azul*”, *Azul* n.10, junio de 1931.

El argumento, incluido en el décimo número de junio de 1931, apuntaba a reordenar tareas para la etapa que comenzaba: la publicación seguiría imprimiéndose en Azul pero a partir de entonces pasaría a escribirse sobre todo en Buenos Aires, ampliando también el círculo de su distribución, como muestran los impresos en cuya parte inferior aparecen numerosos puntos de venta¹⁵ en la capital del país.



Figuras 7, 8 y 9. Impresos publicitarios (Archivo de Casa Ronco)

Conferencias porteñas

La propiedad de Virgilio –una estancia, como diríamos nosotros– era un vergel donde crecían excelentes pastos.
 Juan Rómulo Fernández, *Azul*, n. 7 (1930)

El segundo número, de abril de 1930, dio cuenta de la creación de la *Asociación cultural de Azul*, mediante asamblea celebrada en la Biblioteca Popular, para promover la realización de conferencias, recitales, conciertos, exposiciones, publicaciones, que contribuyeran al progreso cultural de la ciudad. La renovación de la comisión directiva con Bartolomé Ronco como presidente dio impulso a una serie de visitas que llegaron de Buenos Aires a exponer sus miradas sobre el campo, lo popular, lo nacional, la literatura y la cultura desde una perspectiva metropolitana.

¹⁵ Harrods, Palacio del libro, librería La Facultad, librería García Santos, librería Sarmiento, Librería de los estudiantes, Librería Jurídica, La cotizadora económica, El libro barato, Librerías Anaconda, El Ateneo, El Amateur, Librería Jacobo Peuser, librería Atilio Moro, Librería del Colegio, Librería de Tomás Pardo, Librería Rodríguez.

Uno de los primeros conferencistas fue el futuro codirector, Pablo Rojas Paz, quien habló de la importancia de “El arte popular” para un proyecto nacionalista.¹⁶ Otro fue González Carbalho, quien describió el armónico estado del alma que se expresaba en el canto de los peones rurales: “los que pretendemos alegrar las ciudades con nuestra vocación de cantar, saliendo al campo y oyendo esa canción agreste del labriego, nos avergonzamos de nuestra vanidad e ignorancia”.¹⁷ Juan Rómulo Fernández, por su parte, se ocupó de recordar la importante función política de la literatura de tema rural en el imperio de romano, haciendo “amable y atrayente la vida campestre, de modo que cada hombre supiese que mientras abría el surco y segaba las espigas era obra de arte lo que ejecutaba, obra digna de la apología de los poetas”.¹⁸ Según el expositor, el género pastoril y los poemas didácticos de economía rural eran un camino a retomar: “Para nosotros, gente moderna, para nosotros, gente de ciudad [...] resulta necesario y bueno ir a refrescar el espíritu en los campos donde brilla el sol, murmuran las fuentes, cantan los pájaros, pacen los ganados y todos los rumores del aire entonan la más clara sonata”.

Con la intervención de los escritores letrados, y más allá de la diversidad de temas, la rusticofilia (De Certeau, 1999: 49) de estas perspec-

¹⁶ “El afán del nacionalismo es crear dentro de un país un tipo humano inconfundible en el cual estén sintetizadas las virtudes de la raza. El arte popular colabora en esa empresa de siglos con extraordinaria eficacia. Exalta la realidad, y tomando modestos personajes de la historia los transforma en héroes, a quienes adjudica las altas condiciones que ese pueblo tiene por mejores. Y es así como el arte hace patria sin quererlo [...]. La poesía extraerá del seno de los siglos el héroe necesario, creará de esta manera con un sugestivo ambiente del pasado la certeza del futuro entrevisto”. Rojas Paz, “El arte popular”, *Azul*, n. 4, mayo de 1930.

¹⁷ “En nuestras andanzas campesinas, tanto como la naturaleza mis manos ha impresionado el modo de cantar de la gentenativa. El hombre de campo siente la canción como un elemento vegetal. El trabajo lo induce a cantar, el trabajo es útil y él siente en sus tareas la justificación de existir. Su canción es triste o alegre según el signo del tiempo el pronóstico de su cosecha”. González Carbalho, “Naturaleza y poesía”, *Azul*, n. 7, noviembre-diciembre de 1930.

¹⁸ “La vitalidad del imperio estaba en los campos. Hacer amable y atrayente la vida campestre, de modo que cada hombre supiese que mientras abría el surco y segaba las espigas será obra de arte lo que ejecutaba, obra digna de la apología de los poetas: he ahí el fin de ese pensamiento político”. Fernández, Juan Rómulo, “La inmortalidad de Virgilio”, *Azul*, n. 7, noviembre-diciembre de 1930.

tivas metropolitanas contribuía a otorgar sentido a lo local rural¹⁹ desde una perspectiva nacional. Estas conferencias que ligaban centro e interior, ciudad y campo, resultan significativas en el inicio de una década²⁰ que se caracterizará por la presencia creciente de figuraciones rurales en los debates sobre el país y en la producción de imaginarios sociales, y cuando la política conservadora dará protagonismo a los sectores agroexportadores más tradicionales.

Primitivos en la frontera local

Surgió un característico barrio de extramuros
con fisonomía propia e inconfundible.

B. J. Ronco. *El general Manuel Escalada
y la fundación de Villa Fidelidad*

Azul destinó numerosos artículos y notas bibliográficas al lenguaje rural, la toponimia y etimología rioplatense, los cancioneros y leyendas tradicionales, relatos sobre la expansión de la frontera y sobre la población indígena.

En el primer número reseñó la segunda edición de *Leyendas guaraníes*, “bella obra consagrada a organizar las creaciones poéticas del pueblo guaraní”²¹ publicada en Buenos Aires el año anterior por el “notable escritor folklorista” Ernesto Morales. En los números siguientes aparecerán más colaboraciones de este exitoso autor, que reelaboraba leyendas, tradiciones y fábulas recogidas en las regiones quichua y calchaquí: “El cielo y el infierno entre los aborígenes”, “Elatoc”, “Leyendas del zorro”. “La muerte de

¹⁹ Estos datos matizan la idea de que “ya casi no quedaban en la Argentina de los años treinta quienes creyeran que el perfil económico y social nacional podía tener en su centro al campo” (Ballent y Gorelik, 2001).

²⁰ “El fuerte impulso estatal de esa década, con su búsqueda de homogeneización urbana de los primeros años o con su reversión ruralista de los finales, impuso una figuración sobre ‘lo propio’ que involucró, por primera vez, al país en su conjunto. La igualación de ‘país’ con ‘interior’, alumbrada por la ocupación territorial del Estado, había comenzado a producir el diseño de un nuevo mapa nacional” (Ballent y Gorelik, 2001).

²¹ “Bibliografía”, *Azul*, n. 1, febrero de 1930.

la Salamanca” de Rafael Barrios es otro de los muchos textos en esa línea publicados en la revista.

Por su parte, los trabajos del Director del Instituto de Etnología de la Universidad de Tucumán, Alfred Métraux, como “El concepto de la muerte entre los pueblos primitivos” o “La mujer en las sociedades primitivas” y las notas sobre chiriguano, guaraní y otros pueblos sudamericanos estudiados por el investigador suizo, aportaban una mirada científica que permitía encuadrar experiencias, textos e imágenes que involucraban a “primitivos” más cercanos.

En su tercer número, *Azul* incluyó un breve texto en la sección de asuntos locales. La nota se refería al barrio situado a la vera izquierda del arroyo Azul, en los márgenes del trazado urbano:

Aún quedan en los alrededores de nuestra ciudad, en el barrio Villa Fidelidad, que fundara el general Escalada, los últimos restos de las tribus que dominaron esta región de la provincia y que tuvieron como caciques al viejo Catriel y a sus hijos Cipriano y Juan José Catriel. Algunos individuos, los más viejos, son de una gran pureza de raza, tienen todos los rasgos físicos característicos del indio pampa. Entre ellos hablan el araucano que hablaron en su niñez y que, generalmente, fingen ignorar en presencia de extraños. Lo designan llamándole la “lengua paisana” y ellos se llaman a sí mismos “paisanos”, mostrándose sumamente ofendidos si se les dice “pampas” o “indios”.²²

Acompañaban la nota cinco imágenes fotográficas con epígrafes: “Poncho tejido en Villa Fidelidad (Azul) por los indios pampas—Año 1878”; “India pampa, casi centenaria. Vive en Villa Fidelidad (Azul). Formó parte de la tribu de Catriel”; “Rancho de indios pampas en Villa Fidelidad (Azul)—Año 1928”; “Poncho tejido por indios pampas en Villa Fidelidad (Azul)—Año 1925”; “India tejedora. Villa Fidelidad (Azul)—Año 1928”.

En un libro publicado diez años más tarde, Ronco relatará la antigua historia de este lugar establecido en 1856 por el general Manuel de Esca-

²² “Villa Fidelidad” (Notas azuleñas), *Azul*, n. 5, julio-agosto de 1930.

lada: “Surgió un característico barrio de extramuros con fisonomía propia e inconfundible al que se dio [...] el nombre de Villa Fidelidad, como significativo de concordia y del sometimiento del cacique, caciquillos y gentes favorecidos por la generosidad del jefe de frontera”.²³ El relato avanza en el tiempo para testimoniar la experiencia del observador a comienzos de siglo, subrayando el contraste entre un pasado dominado por “fuerzas regresivas” y un presente moderno desde el cual se piensa el sitio instalado a la vera del arroyo:

Nosotros lo conocimos el año 1902. En esa fecha los toldos habían sido reemplazados por construcciones rústicas, en su mayoría con aspectos de taperas o inclinaciones de derrumbe. Se contaban unos pocos ancianos, casi centenarios, de recia raza pampa, y dos o tres centenares de individuos en cuyos rasgos fisionómicos se advertía, con evidente preponderancia, mucho de la misma raza y algo de sangre extraña. Había viejas que transcurrieron su infancia en épocas de Catriel el Viejo, de su hijo Cipriano y de Maicá, y otras que eran descendientes directas y sin mezcla alguna de antiguos capitanejos de nombradía. Lo más nutrido de la población, hoy extremadamente reducida en unidades y tipo étnico, estaba formado por mujeres, en razón de circunstancias naturales y, en gran medida, porque los hombres se habían dispersado en busca de trabajo. Nos asombró entonces el crecido número de chicuelos y la extrema miseria en que vivían, casi desnudos, flacos y mugrientos. Se veían muchas madres jovenzuelas, y no era singular el caso de la adolescente que dejaba ver la inminente proximidad de serlo.

Hoy Villa Fidelidad es una expresión pretérita. En el lugar donde se alzó la vivienda de un capitanejo, se levantan las construcciones de una fábrica de productos lácteos. El humo de las altas chimeneas ha reemplazado al de los fogones pampas, y al alarido del indio la estridencia de las sirenas que anuncia la hora del trabajo (Ronco, 1940).

²³ Bartolomé J. Ronco, *El general Manuel Escalada y la fundación de Villa Fidelidad* (1940).



India pampa, casi centenaria. Vive en Villa Fidelidad (Azul). Formó parte de la tribu de Catriel.

Figura 10. *Azul*, n. 5, julio-agosto de 1930

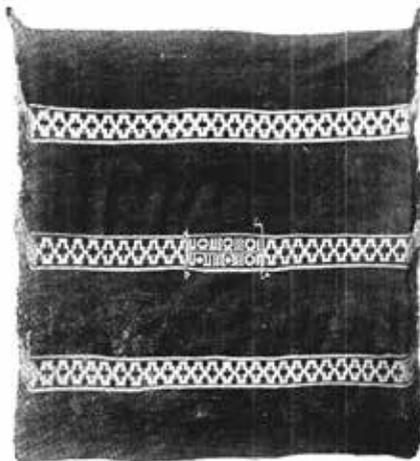


Rancho de indios pampas en Villa Fidelidad (Azul). — Año 1928.

Figura 11. *Azul*, n. 5, julio-agosto de 1930



India tejedora. Villa Fidelidad (Azul) — Año 1926.



Doado: tejido por Indios pampas en Villa Fidelidad (Azul) — Año 1927.

Figuras 12 y 13. Habitante y tejidos pampas en Villa Fidelidad *Azul*,
n. 5, julio-agosto de 1930

Breves notas locales, anécdotas intercaladas y documentos menores muestran en la revista los restos de la violencia operada por la expansión²⁴ territorial y cultural: en la lengua materna denegada u ocultada por los indios en presencia de extraños, en la fidelidad obligada de sujetos dóciles productores de artesanías, o en un preso reacio a abandonar su territorio, a cuyos muchos “crímenes se agrega el que decía que jamás haría las paces con los cristianos, pues que él había nacido en el campo y en él había de morir”.²⁵ El nutrido conjunto de documentos, notas históricas, filológicas, folklóricas y literarias que los especialistas de afuera y los colaboradores locales ofrecían en cada número de *Azul* aportaban elementos para leer la presencia de los

²⁴ “[...] las relaciones entre los ‘indios amigos’ de Azul y Tapalqué con las autoridades civiles y militares de la jurisdicción fueron atravesadas por numerosos conflictos políticos. Además, debe recordarse el interés central que esta zona de la frontera sur representaba para la elite dirigente y propietaria, en contraste con el norte o el oeste provincial. Recién en el año 1872 se otorgaron en propiedad 20 leguas cuadradas ‘ubicado en las suertes de estancias del partido de Azul ocupadas por la tribu y en las que no hubiesen sido ubicadas a favor de los particulares’” (Ratto, 2015).

²⁵ “Prisión del caciquillo Necul” (Documentos), *Azul*, n. 5, julio-agosto de 1930.

“primitivos” locales, relegados a los márgenes de la ciudad por el avance de la cultura.

Recolectores y orientadores

El segundo número de la revista da cuenta del viaje a Azul del director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. En “Sobre el estudio del léxico gauchesco” Amado Alonso agradece la hospitalidad de B. Ronco durante su visita de varias semanas para recoger materiales destinados a un “estudio filológico del habla actual”. La rica variedad que encuentra en el campo lo lleva a reflexionar sobre el habitual lamento por el “empobrecimiento léxico del habla argentina”:

Pero ese lamento no podía recaer más que sobre el habla de la capital, única observada por el forastero. Y no son estas las solas ocasiones en que se han tomado por argentinos defectos y virtudes de Buenos Aires, desconociendo con ello la existencia de una rica variedad vital en la nación entera. Unas semanas por las estancias de Azul y Tapalqué me han convencido plenamente de que la riqueza lexical que el paisano tiene hoy en circulación y vida, es extraordinaria. Verdad que nuestros vocabularios [...] no han conseguido hasta ahora recoger debidamente esa abundancia. Pero empleando en la búsqueda procedimientos de rigor técnico, la cosecha ha de ser muy otra.²⁶

Bajo el amparo de estas ideas, Bartolomé Ronco emprende la recolección de materiales para un vocabulario de la ganadería gauchesca “según los planes de trabajo que le hemos ofrecido desde la dirección del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires”. Aunque Ronco no era un especialista profesional, podía hacer confluír “el amor de su propia tierra” con la disciplina rigurosa de una institución prestigiosa de Buenos Aires:

En suma, hemos iniciado [...] el primer ensayo de ganar para la ciencia filológica, mediante una orientación técnica permanente, el talento de un amador de las cosas de su idioma. Los primeros trabajos del Dr. Ronco no hacen ahora más que aumentar considerablemente nuestras previas esperanzas.

²⁶ Alonso, Amado, “Sobre el estudio del léxico gauchesco”, *Azul*, n. 2, marzo de 1930.

Con estas palabras, el ilustre filólogo apadrinó la recolección de datos locales por parte de un colaborador local autorizado. El caso es un indicio del rol de figuras e instituciones del saber que directa o indirectamente orientaron el abordaje y la reelaboración culta de elementos populares y locales, a través de procedimientos de recolección e interpretación diseñadas en centros del saber científico.

La vuelta de *Martín Fierro*

Para la formación de un arquetipo nacional
el arte puede más que la historia.
Rojas Paz, “El arte popular”, *Azul*, n. 4 (1930)

En su número inaugural *Azul* incluyó la primera tirada de *Martín Fierro* de José Hernández como “Reproducción facsimilar del ejemplar de la edición príncipe que perteneció al doctor Estanislao S. Zeballos”, protagonista de la avanzada territorial y ex presidente de la Sociedad Rural. Al año siguiente, en junio de 1931, la Biblioteca Popular de Azul organizó una exposición integral de la obra de José Hernández, bajo el cuidado de su director Bartolomé Ronco, a partir de una tesis que orientaba la muestra: Azul era el pueblo al que habían llegado Martín Fierro y la cautiva huyendo de la tribu de Calfucurá.²⁷

La reedición iba precedida por un estudio elaborado en el Instituto de Filología dirigido por A. Alonso. En él, Eleuterio Tiscornia sostenía el carácter popular del *Martín Fierro*, a pesar de no ser una obra anónima sino de un autor letrado. El principal argumento era que José Hernández, siendo letrado, había sabido “interpreta[r] fielmente” el espíritu del pueblo y éste lo había acogido como propio:

... amasado el poema con la levadura de la vida gauchesca, cuyos ideales y sentimientos interpreta fielmente, el pueblo lo recibe con emoción y lo difunde y auspicia con fervor colectivo, desde la primera hora, en todas las esferas sociales se cita, luego, o se recita o se canta lo que en sí expresa

²⁷ Exposición Martín Fierro y Azul. El bicentenario de las pampas. Azul, Casa Ronco, 2010, p. 68.

más viva evocación de los elementos tradicionales, en todas partes puja la memoria por recordar las vicisitudes y el valor del gaucho, muchos olvidan ya el nombre de José Hernández pero nadie de *Martín Fierro*, todos repiten los cantos de la gloria colectiva, con la misma conciencia del sentimiento, aunque no igual puntualidad de la letra (fuente de las variantes orales), y el poema, después de medio siglo, entra paulatinamente en el tránsito de lo popular a lo tradicional.²⁸

Como se observa en la cita, Tiscornia destinaba un papel indispensable a los letrados en la elaboración de un arte popular. Unos meses después, Pablo Rojas Paz sostendrá algo parecido en su conferencia presentada en la Asociación cultural de Azul, donde afirmará la mayor eficacia del arte, por sobre la ciencia histórica, para el diseño y fortalecimiento de lo nacional:

El arte tiende a interpretar la vida, pero no solamente la vida vivida, sino la soñada, la pensada, la que bien hubiera podido ser. La verdad científica es una y la artística es otra bien diferente. La verdad por sí sola, la verdad que se sabe, no alcanza a satisfacer todas las incitaciones del espíritu. A ciertas regiones de la sensibilidad y el conocimiento, la verdad llega debilitada; su luz apenas puede iluminar los umbrales del alma. Y es aquí donde el arte comienza a realizar su misión. En donde este fenómeno aparece más claro es en el espíritu del pueblo. Mirad sino lo que acontece con la historia a la cual él magnifica. La verdad real no ha sido suficiente para mostrar con toda intensidad lo que el espíritu aguardaba. Esperábamos grandes cosas y no es aceptable que la realidad nos diga lo contrario. Ya sea por su desconocimiento o por su inclinación a la fantasía, al pueblo no le basta con el espectáculo que la historia le ha preparado.

Hay necesidades artísticas en él. Necesita de personajes o héroes en los cuales simboliza condiciones que le son caras. Toma para ello de la realidad, un personaje mediocre y lo transforma en héroe y en el arquetipo de la nacionalidad. Para la formación de un arquetipo nacional el arte puede más que la historia. El Cid Campeador ha pasado a ser un personaje simbólico más por la creación de los poetas que por el valor demostrado

²⁸ Tiscornia, Eleuterio. “Un discurso, un cancionero y Martín Fierro”, *Azul*, n. 1, febrero de 1930.

en los campos de batalla. El gaucho, personificación de la raza sufrida y trabajada, creación artística más que realidad histórica, individuo que vivía alzado y orillando el diálogo, es el símbolo del valor y la libertad, dos condiciones que el alma argentina ama por encima de todo.²⁹

Los resultados de ese argumento, que privilegiaba el papel de los artistas por sobre el de los científicos e historiadores, se evidenció al año siguiente cuando, al asumir como codirector, Rojas Paz promovió una cantidad significativamente mayor de colaboraciones literarias en la revista.

En el séptimo número de *Azul*, Rojas Paz postulará, sin problematizarlo, un vínculo directo entre literatura y territorio. Su artículo “Geografía literaria argentina” recorre el mapa del país con el objeto de detectar en las diversas regiones la posible existencia de literaturas “auténticas” capaces de contrarrestar las “tendencias ultramarinas”. A excepción del *Martín Fierro*, escrito en un hotel porteño, y de las novelas del platense Benito Lynch – dos casos de literatura de tema rural elaborada por letrados –, no encuentra resultados satisfactorios a su inquietud (“¿cuáles el futuro de nuestro nacionalismo literario?”), lo que confirma la necesidad de la política cultural que auspicia: “Se debe propender en nuestro país a una vasta e intensa acción de nacionalismo”.

Su prédica, centrada en el poder modelador de la literatura, se nutría de ideas que habían empezado a circular intensamente a partir del Centenario, y que habían tenido su versión moderna y renovada en la vanguardia martinfierrista.³⁰ Ese es uno de los marcos necesarios para comprender la inclusión de colaboraciones de ese ámbito en los últimos números de la revista.

Incursiones vanguardistas

El arte hace patria sin quererlo.

Rojas Paz, “El arte popular”, *Azul*, n. 4 (1930)

²⁹ Rojas Paz, Pablo, “El arte popular”, *Azul*, n. 4, mayo de 1930.

³⁰ “Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país, y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen. Ese es el tamaño de mi esperanza, que a todos nos invita a ser dioses y a trabajar en su encarnación” (Borges, 1926: 14).

Una coyuntura particular parece haber precipitado la inclusión en *Azul* de colaboraciones de escritores vinculados con la vanguardia martinfierrista y con el diario *Crítica*.³¹ La clausura del periódico por el gobierno de facto de José F. Uriburu, con la detención de su director Natalio Botana en mayo de 1931, es inmediatamente anterior a la salida del décimo número de *Azul*, que al mes siguiente anunció la incorporación de un escritor del ámbito porteño en la dirección.

Pablo Rojas Paz era una firma conocida de Buenos Aires, como redactor del diario *Crítica* y como escritor ligado a los más importantes emprendimientos de la vanguardia artística porteña, desde que en 1924 había cofundado y codirigido, junto a Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes y Brandán Caraffa, la revista *Proa*. Como codirector de *Azul* Rojas Paz propuso dos cambios importantes. En primer lugar, a partir de entonces la revista se escribiría sobre todo en Buenos Aires: “Se asombra alguien que se imprima en la ciudad de Azul lo que se escribe en Buenos Aires. Al contrario, ello es un signo cabal de los tiempos, hay dos clases de trabajo que deben atenderse y compenetrarse”.³² En segundo lugar, aunque prometía no descuidar “la parte historiográfica y filológica”, se orientaría sobre todo hacia la literatura, incorporando una cantidad creciente de firmas provenientes de la zona más imaginativa y renovadora del ámbito cultural: Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Ulises Petit de Murat, González Carbalho, Norah Lange, Ricardo Molinari. A través de ellos, Rojas Paz intentará llevar a la práctica lo que venía sosteniendo desde su conferencia del año anterior: el nacionalismo necesitaba de los escritores porque el arte hace patria sin quererlo” y “el arte puede más que la historia”:

El afán del nacionalismo es crear dentro de un país un tipo humano inconfundible en el cual estén sintetizadas las virtudes de la raza. El arte popular colabora en esa empresa de siglos con extraordinaria eficacia. Exalta la realidad, y tomando modestos personajes de la historia los transforma en héroes, a quienes adjudica las altas condiciones que ese pueblo tiene por mejores. Y es así como el arte hace patria sin quererlo. [...] La poesía

³¹ Como es sabido, desde mediados de la década de 1920 Botana incorporó a un número importante de escritores martinfierristas a la redacción del periódico.

³² “Crónica. La dirección de *Azul*”, *Azul*, n. 10, junio de 1931, pp. 175-177.

extraerá del seno de los siglos el héroe necesario, creará de esta manera con un sugestivo ambiente del pasado la certeza del futuro.³³

A su vez, los escritores más renovadores vinculados hasta poco antes con la vanguardia martinfierrista y con el diario *Crítica* disponían de espacio y reconocimiento en una revista que pagaba bien sus colaboraciones, como sugieren unos versos de ocasión redactados por Alfonsina Storni en una cena de homenaje a Rojas Paz realizada en Buenos Aires a mediados de 1931: “Esto es honor de Azul/ Reunión cordial, reunión franca/ Mas qué sería de Azul/ Si a Azul le faltara blanca”.³⁴

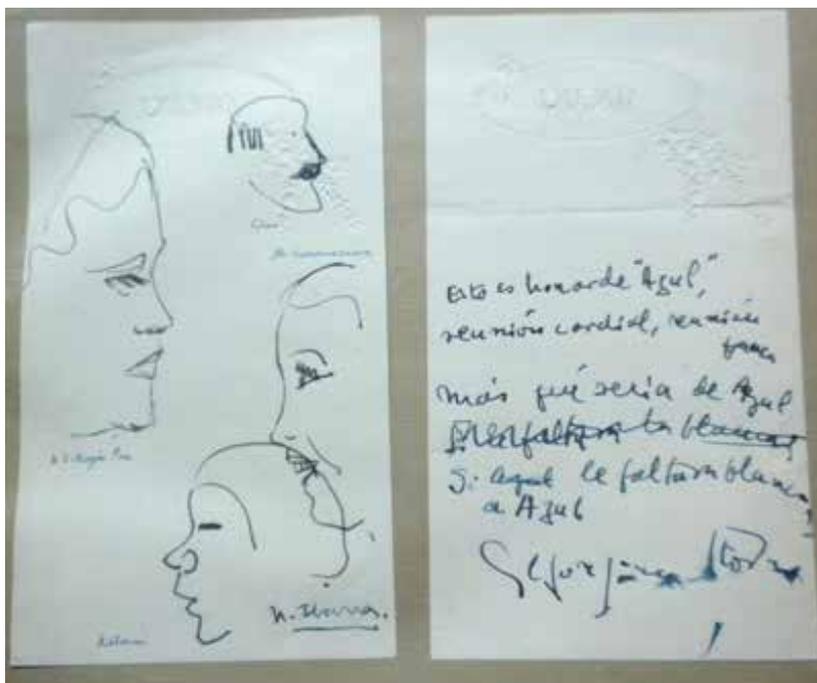


Figura 14. Texto manuscrito de Alfonsina Storni en el reverso de tarjeta de menú, 4 de julio de 1931 (Archivo de casa Ronco)

³³ Rojas Paz “El arte popular”, cit., p. 128

³⁴ El encuentro, con la presencia de Alfonsina Storni, Néstor Ibarra, Gómez de la Serna, Norah Lange y otros, fue registrado en la nota ilustrada “Momentos de un banquete a Pablo Rojas Paz”, *El Hogar*, 10 de julio de 1931.

Resta indagar en detalle los resultados de ese intento de corta duración –el último número de *Azul* salió en agosto de 1931–, pero es posible enunciar algunas hipótesis preliminares sobre el alcance de sus apuestas. Aunque el martinfierrismo hizo aportes que parecían responder bien a las expectativas nacionalistas de *Azul* –los escritos de Pablo Rojas Paz y Nicolás Olivari, sobre todo–, algunas otras colaboraciones –en particular las de Jorge Luis Borges y Raúl González Tuñón– se orientaron en un sentido divergente, desviándose del esencialismo telúrico con una interpretación radicalmente diferente de lo que entendían por “literatura argentina” y postulando un sentido alternativo para la relación entre los escritores argentinos y la tradición.

El “Blues de Limehouse”³⁵ fechado por Raúl González Tuñón en Río de Janeiro, superpuso al patrio azul de la revista bonaerense el color melancólico de una música negra y cosmopolita; no evocó imágenes de la pampa sino del Corcovado y la Avenida Beira Mar, y no invocó las figuras de José Hernández o los payadores camperos sino las de Sinclair Lewis y Darius Milhaud. Por su parte, también a contramano del discurso tradicionalista, “La postulación de la realidad”³⁶ propuso una lectura literaria de *Decline and Fall of the Roman Empire*, de un historiador inglés autor de la famosa cita que Borges usará en “El escritor argentino y la tradición”, su ensayo más contundente contra el nacionalismo literario: “Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán* bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe” (Borges, 1953: 515). Aunque esa cita es de comienzos de la década del cincuenta, sin duda Borges había comenzado a pensar la idea veinte años antes, como muestra un relato de 1933 donde a propósito de una historia de samuráis escribe: “esa buena falta de ‘orientalismo’ deja sospechar que se trata de una versión directa del japonés”.³⁷

Si para Borges la ausencia de arabismos era lo que probaba el auténtico arabismo del *Corán*, la acumulación de elementos rurales sobrecargaba de argentinismo a la elite bonaerense. Una articulación literal entre lo simbólico

³⁵ Raúl González Tuñón, “Blues de Limehouse”, *Azul*, n. 10, junio de 1931.

³⁶ J.L. Borges, “La postulación de la realidad”, *Azul*, n. 10, junio de 1931.

³⁷ “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké”, *Revista Multicolor de los Sábados*, 9 de diciembre de 1933.

y lo material fue sugerida con extraordinaria transparencia por Robert Lehmann-Nitsche en las páginas de *Azul*.³⁸ En noviembre de 1930, desde Berlín, el científico alemán mandó a la revista un Proyecto de blasón de armas para la ciudad, donde proponía tomar de la *Colección General de marcas de ganado de la provincia de Buenos Aires* de César Hipólito Bacle, el dibujo que rubricaba la propiedad en la hacienda de Pedro Burgos. Según Lehmann-Nitsche el blasón contribuiría a aumentar el cariño hacia la región local y la patria: la figura propuesta, negra en campo *azul*, era correctamente heráldica y aludía tanto al fundador de la ciudad como a la fuente de sus riquezas.

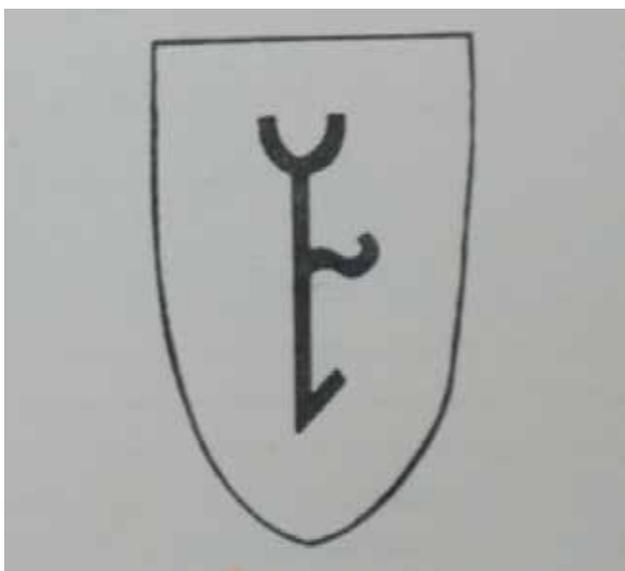


Figura 15. “Proyecto de un blasón de armas para la ciudad de Azul” por Robert Lehmann-Nitsche, *Azul*, n. 5, julio-agosto de 1930

Bibliografía

Ballent, Anahí & Gorelik, Adrián (2001). Pais urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis. En A. Cattaruzza, (dir.) *Crisis*

³⁸ “Proyecto de un blasón de armas para la ciudad de Azul” (con dibujo de blasón que lleva adentro una marca de ganado), Roberto Lehmann-Nitsche, *Azul*, n. 7, nov-dic 1930.

- económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Nueva Historia Argentina (tomo VII) (pp. 143-200). Buenos Aires: Sudamericana.
- Borges, J. L. (1926). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa.
- Borges, J. L. (1953). El escritor argentino y la tradición. *Cursos y conferencias* 250-252, pp. 515-525.
- De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lafleur, H., Provenzano, S. & Alonso, F. (1968). *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: CEAL.
- Martínez Estrada, E. (1933[1996]). *Radiografía de la pampa*. Madrid-París-México: ALLCA XX.
- Parada, A. (2012). *Martín Fierro en Azul. Catálogo de la colección martinfierrista de Bartolomé J. Ronco*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Ratto, S. (2015). *Redes políticas en la frontera bonaerense [1836-1873]: Crónica de un final anunciado*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Ronco, B. J. (1940). *El general Manuel Escalada y la fundación de Villa Fidelidad*. Azul: Cuadernos de Azul. Biblioteca Popular.
- Sin firma (2010). *Exposición Martín Fierro y Azul. El bicentenario de las pampas*. Azul: Casa Ronco.

Sol y Luna: falangismo y Syllabus en la Década Infame (1938-1943)

Marcela Croce

Aproximación

En 1938 aparece el primer número de *Sol y Luna*, que en la breve e irónica descripción que le dedican Lafleur, Provenzano y Alonso (2006) procura un retorno a la “fabla de Castilla”. Algún matiz corresponde adosarle a esta afirmación cuando se revisa la colección de diez números publicados entre 1938 y 1943, es decir en las postrimerías de la Década Infame. La revista retoma el lenguaje castizo de la Edad Media proclamando una “restauración” en la cual la lengua opera como garantía unificadora de España con sus antiguas colonias, exacerbando las características del “nacionalismo restaurador” (Zuleta Álvarez, 1974). La fascinación medievalista se expande en la reproducción de grabados que revisitan temas religiosos, en la defensa de una ciencia no amenazada por el positivismo (y que se solaza en un dudoso pitagorismo) y en la conquista de América financiada por la Corona española.

Las portadas de los sucesivos números contrastan con los excesos gráficos desplegados en el interior como una vehemente convocatoria a la exégesis. A un lado el sol, del otro lado la luna y una caligrafía fina que estampa el nombre de la revista revelan la elección austera. La misma discreción campea en las páginas escandidas a veces por ilustraciones y siempre puestas bajo el auspicio inicial y el corolario final de los grabados que representan virtudes del sol y de la luna. La coordinación del título, la adhesión a los movimientos de derecha y la vehemente hispanofilia que comprende un catolicismo acen-

drado se articulan con las citas de los evangelistas convocadas en el número inicial, donde la iluminación y la veneración de Cristo y la Virgen corren parejas, insertándose en una corriente de claridades y sombras que alternan en la literatura argentina de la década previa a la aparición de la revista. Contradictorios en sus condiciones y sus recorridos, en el mismo año 1926 se instalan dos nombres de luz y penumbra: el gaucho Segundo Sombra, a quien su designación umbría ubica sin embargo en la luz diurna de las tareas rurales, y la prostituta Clara Beter, que suma a la insinuación sobre la trata de blancas en su nombre fingido la frecuentación imprescindible de la noche porteña.¹

La redacción de la revista, dirigida inicialmente por Juan Carlos Goyeneche e Ignacio Braulio Anzoátegui² (excepto en el número 1, donde junto a Goyeneche figura Mario O. Amadeo)³ tenía su sede en la casa del primero, en la avenida Pueyrredón 1777. La presencia de José María de Estrada como secretario de redacción ya desde los antecedentes familiares perfilaba las simpatías religiosas que se volverían decididamente dogmáticas en los artículos, muchos de hecho redactados por sacerdotes como Julio

¹ Si los libros de Ricardo Güiraldes y César Tiempo proveen el contraste ideal para los juegos de luminosidad que permite *Sol y Luna*, los vínculos con la literatura contemporánea son más evidentes aunque restringidos. Así se advierte ya en el número 1, cuando Leopoldo Marechal dirige una “Carta a Eduardo Mallea” en la cual se congratula por *Historia de una pasión argentina* y, pese al proclamado liberalismo de quien fuera secretario de *La Nación* y miembro de *Sur*, encuentra una serie de coincidencias entre las que domina la concepción de la Argentina como “un país de misión”.

² Desde el comienzo de la Década Infame estuvo ligado a los gobiernos de facto, primero en la intervención a la provincia de Corrientes y luego en juzgados. Como escritor produjo *Romances y jitanjáforas* (1932), *Georgina Arheim y yo* (1933), la provocativa colección de biografías *Vidas de muertos* (1934) seguida años más tarde por otro ejercicio de la misma índole descalificatoria, *Vidas de payasos ilustres* (1948) y, en el orden del nacionalismo hispanófilo predicado por *Sol y Luna*, los *Tres ensayos españoles* (1938) y *Genio y figura de España* (1941). También fue autor de cuentos y poesías.

³ Fue uno de los fundadores de la Acción Católica Argentina en 1931. Militante del nacionalismo católico, destacó como seguidor del español Ramiro de Maeztu. Mantuvo una polémica con Ernesto Sabato en los años 50, de la cual el documento más trascendente es la carta *La otra cara del peronismo* que Sabato le dirige.

Meinvielle,⁴ Juan Ramón Sepich Lange⁵ y Octavio Nicolás Derisi⁶ para expandir un nacionalismo católico que habían comenzado a practicar diez años atrás en *Criterio*, dirigida por Atilio Dell' Oro Maini⁷ y –tras una desdichada experiencia con el jesuita Enrique P. Osés– por monseñor Gustavo J. Franceschi.⁸ En los números 5 y 6 el director es Goyeneche, volviendo a compartir el cargo desde el número 7 con Amadeo. A partir de entonces se crea un Consejo de Redacción del que participa Anzoátegui, acompañado por Alberto Espezel, Santiago de Estrada, Máximo Etchecopar, Leopoldo Marechal, Mario Mendióroz y César E. Pico.

El número 1 condensa en su texto de apertura la presentación clásica de un órgano del nacionalismo católico. El imperio religioso en el que comulgan todos los autores recupera la tendencia medieval a la alegoría. El carácter

⁴ Sacerdote, doctor en Teología y escritor, su vocación organizativa se volcó a la fundación del Ateneo Popular de Versalles y la Unión de Scouts Argentinos, antes de convertirse en los años sesenta en líder espiritual del grupo armado Tacuara. Es autor de la novela *El judío* (1936) en el marco del antisemitismo predicado en la época por Gustavo Martínez Zuviría (bajo el seudónimo literario de Hugo Wast). Entre sus obras doctrinarias figuran *Entre la Iglesia y el Reich* (1937), *Los tres pueblos bíblicos en su lucha por la dominación del mundo* (1937), *Concepción católica de la política* (1937-1941) y dos obras de discusión con el filósofo francés Jacques Maritain: *De Lammenais a Maritain* (1945) y *Crítica de la concepción de Maritain sobre la persona humana* (1948).

⁵ Profesor universitario de Teología y Filosofía antes de ocupar cargos oficiales en el plano educativo durante los gobiernos de Castillo y Ramírez. Sus obras son compendios de filosofía cristiana que van desde las previsible condenas a Descartes (*La teología de la fe en la mística cartesiana*, 1937), hasta la revisión del sistema del filósofo oficial nazi (*La filosofía del ser y el tiempo de Martin Heidegger*, 1954), pasando por la exaltación mística (*San Juan de la Cruz, místico y poeta*, 1942).

⁶ Dedicado a la filosofía y la teología, Monseñor Derisi fundó la Universidad Católica Argentina (UCA) y dirigió los Cursos de Cultura Católica de La Plata.

⁷ Como abogado especializado en Derecho Comercial inició una carrera administrativa que lo condujo a ministerios e intervenciones en la década del 30. Fundó instituciones doctrinarias como la Liga de la Juventud Católica Argentina, los Cursos de Cultura Católica y la revista *Criterio*, además de presidir el Ateneo de la Juventud.

⁸ Sacerdote nacido en Córcega, Monseñor Franceschi fue asesor eclesiástico de varias organizaciones civiles católicas. Durante dos décadas y media (1932-1957) ejerció la dirección de la revista *Criterio* y mantuvo una sonada polémica con Maritain respecto de la obligación de los católicos en los regímenes totalitarios. Entre sus obras consta un ensayo de orientación revisionista, *Las actas de la Legislatura de Catamarca y la caída de Rozas*.

restaurador de la empresa se manifiesta de manera un tanto ingenua en la ortografía conservadora que acaso confía en funcionar como conjuro ante las amenazas a los principios tradicionales enarbolados. Eso no le impedirá, posteriormente, pronunciarse a través de un redactor español contra el krausismo que postula un polígono armónico como asiento del orden, si bien la descalificación de tal tendencia reside menos en sus enunciados estrictos que en el modo en que desoye lo que para la revista será la única verdad: la filosofía tomista en tanto perfeccionamiento del aristotelismo y como intervención decisiva e inapelable de la religión en los problemas del conocimiento. El dominico Reginald Garrigou-Lagrange vocea tales convicciones en el artículo de apertura, enfrentando la seguridad del tomismo con las amenazas de “la filosofía de la vida y del devenir”, desplegando un caudal de nombres a manera de acusación de lesa herejía: Carnap, Wittgenstein, Rougier, Hume, Comte, Husserl, Gentile, Bergson...

Contra las contingencias representadas por tales exponentes, el pensamiento tomista se erige en “*philosophia perennis*” (n. 1: 11). No obstante, algunos principios de Santo Tomás son reconocibles en las obras de esos “descastados” a quienes Garrigou-Lagrange condenó en párrafos previos: la convicción del Aquinate según la cual “hay más en lo real que en todos los sistemas” (13) resuena en el postulado de Bergson “Il n’y a de réel que l’ordre”, como concede la referencia al tomista cordobés Nimio de Anquín, quien se abstiene de establecer el vínculo que conduce de Bergson a Mussolini. Lo que se verifica en este punto es el apoyo que el tomismo provee a los regímenes totalitarios a partir de la distinción entre potencia y acto, lo que representa una diferencia radical con el “eclecticismo” que se les reprocha a los otros sistemas de pensamiento.⁹

También en lo relativo al papel que corresponde a la jerarquía¹⁰ en la

⁹ Garrigou-Lagrange se enroló en la corriente de la neoescolástica, arraigada en la encíclica *Aeterni Patris* (1879) promulgada por el papa León XIII. En el orden práctico registra mayor relevancia para el catolicismo local la encíclica finisecular *Rerum Novarum* (1891), en la cual se asientan las bases del catolicismo social sobre las cuales el padre Federico Grote fundará los Círculos Católicos de Obreros en 1892.

¹⁰ El concepto es compartido por el nacionalismo local y por el totalitarismo fascismo y el por el autoritarismo falangista al que adhiere la publicación. Tanto la publicación oficial fascista fundada por Mussolini en 1922 con el nombre *Gerarchia* como la propia revista de la Falange

doctrina nacionalista Santo Tomás acude a proveer un fundamento, como si la “misión” de la revista fuera justificar la perspectiva nacionalista desde la filosofía cristiana, dando carácter dogmático a los principios ideológicos. La jerarquía tomista prueba la subordinación de todas las facultades humanas a la espiritualidad en una relación “no accidental sino esencial” (n. 1: 22). Tanto el vocabulario escogido como la profusión de bastardillas desplegada anticipan desde este primer número lo que las siguientes entregas no harán más que corroborar y enfatizar: la necesidad de restaurar un imperio sobre el principio de que la subordinación es natural y en ella reposa la esencia de un régimen que se autoriza en la “verdad” de la religión.

Intelligentzia, vínculos y financiamiento

La estrecha relación de *Sol y Luna* con el oficialismo llega a la dependencia directa, lo que se vuelve evidente en los anuncios de la revista. La fuente de financiación casi exclusiva es la publicidad gubernamental, a falta de cualquier dato sobre suscripciones, donaciones u otro sostén económico. Hay anuncios que se mantienen a lo largo de casi toda la colección; otros registran algunas variaciones, pero siguen la línea oficial; la menor proporción corresponde a los privados, y entre ellos –excluyendo los puramente religiosos como las ediciones de los Cursos de Cultura Católica o de Gladium–, se evidencian los simpatizantes nacionalistas como la librería y editorial Huemul. También se ubican en esta franja algunas instituciones cuyos representantes tienen relaciones familiares o amistosas con los miembros de *Sol y Luna*.

Del lado oficial sobresalen el Banco Nación, el Ministerio de Interior y la empresa YPF, que alterna la difusión de combustibles y lubricantes con la adhesión a las celebraciones patrias, mostrando un ejemplo de coexistencia momentánea del nacionalismo restaurador de la revista con el nacionalismo popular que modeló la compañía petrolera bajo el mando del general Enrique Mosconi durante los gobiernos de Alvear e Yrigoyen (Barbero & Devoto, 1986) que llega a la exaltación en el número 2 cuando el anuncio incorpora una poesía de Enrique Larreta y una ilustración de Alejandro Sirio. Precisamente Larreta había ofrecido un modelo de “fabla de Castilla” grato

española liderada por José Antonio Primo de Rivera llamada *Jerarquía* proclaman el principio. El anuncio de esta última se estampa copiosamente en las páginas de *Sol y Luna*.

a *Sol y Luna* en la novela *La gloria de don Ramiro* (1908), en la cual había postulado la *retrolengua* española del reinado de Felipe II.

A partir del número 8 los avisos comienzan a mermar hasta reducirse a dos en los números 9 y 10, lo que podría ofrecer una explicación sobre el cierre de la revista. No obstante, son igualmente viables otras dos hipótesis al respecto: el golpe del GOU (1943), que parece volver excesiva la prédica nacionalista restauradora, y la colección sobresaturada de enunciados y reverencias reaccionarios que acaso motivaran discrepancias internas más severas que las que ocasionalmente dejan traslucir ciertos artículos. El número final se abre con un homenaje al historiador conservador mexicano Carlos Pereyra, a quien se define como “émulo de Maurras y de Banville quien, con la lección de las cosas, nos revelara desde nuestro pasado la misma elevada ambición de un destino histórico que nos arrebatara en la inflamada oratoria de José Antonio Primo de Rivera”.¹¹

La referencia final al creador de la Falange se conjuga no ya con las simpatías explícitas de la publicación sino también con el anuncio reiterado de *Jerarquía* de Pamplona, autoproclamada “revista negra de la Falange”. Una serie oscurantista solazada en la adhesión a los rasgos más arcaizantes y represivos del medievalismo –con epicentro imaginario en la España inquisitorial– se perfila a partir de semejante presencia que se homogeneiza como revista negra / lista negra / camisa negra. Los aplausos constantes a la Falange se irán especializando en menciones auspiciosas para derivar en el apoyo a Mussolini, especialmente al cabo de los pactos de Letrán que concedieron soberanía al Vaticano a trueque del apoyo papal al Estado italiano.

En el número 3 de 1939, mientras crece la ansiedad por el resultado de la Guerra Civil Española que enfrenta a “la barbarie roja” con el “Caudillo de España por la Gracia de Dios”, la publicación falangista cede su lugar a la revista romana *Imperio* cuyo nombre, como el de la de Pamplona, es la exposición de un principio tanto como la defensa de un programa. El anuncio incluido en el número 4 (1940) deja inscriptas en el subtítulo de la entrega las huellas del acuerdo entre Mussolini y el Pontífice: “Imperio. Fe y obras” revela el reparto de dominios entre Dios y el César.

Un rasgo extraña en *Sol y Luna*, vinculada con esas revistas e inserta entre

¹¹ *Sol y Luna*, n. 10, pp. 8-9.

las publicaciones del nacionalismo argentino: su excesivo intelectualismo, su refinamiento estético, su incapacidad –y acaso su falta de voluntad, más preocupada por lo doctrinario– para la movilización. La vocación medievalista, con su idealización de un pasado al cual se procura retornar en términos de valores y de hegemonía religiosa, incide en la ineptitud en términos de acción concreta. Mientras el nacionalismo de 1919 a 1930 – período de aparición y auge de la Liga Patriótica Argentina,¹² de la Legión de Mayo¹³ y de la Liga Republicana;¹⁴ como así también de surgimiento de *La Nueva República* entre 1927 y 1929, interrumpida para preparar el golpe de Estado contra Yrigoyen para retomar la prédica maurrasiana en 1930– se caracterizó por la agitación callejera, la violencia contra objetivos liberales y la creación de espacios de contención de trabajadores y mujeres, *Sol y Luna* renunció a ese despliegue violento y se replegó en una pretendida torre de marfil. En ámbito tan recoleto alternó la devoción hacia los documentos papales y la filosofía tomista con el combate ideológico contra la Ilustración y la Revolución Francesa y dedicó sus esfuerzos a justificar los regímenes autoritarios y a instalar el predominio de una aristocracia nacional.

En el número 5 de 1940 se promocionan otras revistas locales que registran coincidencias con *Sol y Luna*, aunque en lugar de extraviarse en el programa reaccionario de la restauración de un pasado presuntamente esplendoroso prefieren la utopía asentada en la novedad y dirigida hacia el futuro. Es el caso de *Nueva Política*, dirigida por Marcelo Sánchez Sorondo, entre cuyos redactores se distinguen apellidos epónimos como Ibarguren y Llambías; a su vez, el periódico *El Restaurador* incurre en la rareza de

¹² Organización creada por Manuel Carlés en el marco de la Semana Trágica de 1919. Sobre la actuación de Carlés, cf. McGee Deutsch, 1986.

¹³ Fundada por el médico entrerriano Juan Emiliano Carulla, organizador también de publicaciones nacionalistas como *Bandera Argentina* y *La Voz Nacional*. Exaltó el golpe de Uriburu en *Valor ético de la revolución de 1930* (1931). Su autobiografía *Al filo del medio siglo* contiene multitud de datos para el estudio del nacionalismo restaurador.

¹⁴ Creada por Roberto de Laferrère en 1929, fue un resultado práctico de las ideas de los nacionalistas franceses Maurice Barrès y Charles Maurras, introducidas en la Argentina por este intelectual y su hermano Alfonso. Militante de la corriente revisionista reunida en el Instituto de Investigaciones Históricas “Juan Manuel de Rosas” que contribuyó a fundar, Roberto refutó la tesis liberal sobre la nefasta incidencia de Rosas en la historia argentina (Ibarguren (h), 1970).

presentarse como “semanario de actualidad”. En el orden del catolicismo local se inscribe *Ortodoxia*, revista de los Cursos de Cultura Católica, mientras en la zona hispanófila se difunde *Orientación española*, ofreciéndose en tanto “contribución a la Hispanidad”.

Igualmente significativos para reponer los lazos de afinidad son los anuncios de las editoriales, los que lejos de restringirse a textos locales proliferan en traducciones de autores cuya lectura representaba un escalón ineludible en la formación de los colaboradores de la revista: de Maistre, Donoso Cortés, Balmes, Maeztu con su *Defensa de la Hispanidad* citada machaconamente por los nacionalistas en un espectro que abarca desde la proclama grupal de *Sol y Luna* hasta las preferencias individuales de Manuel Gálvez (Rock, 1993). No obstante, las ediciones más significativas que se promocionan son las de la propia *Sol y Luna*. Entre ellas figuran los *Tres ensayos españoles* de Anzoátegui que recupera la estructura de los *Hombres representativos* de Emerson para desglosar a “Mendoza o el héroe”, “Góngora o el poeta” y “Calixto o el amante”, sin establecer distinciones entre sujetos reales y personajes ficticios. La exacerbación religiosa queda asegurada por el *Himno al Santísimo Sacramento* de Paul Claudel (en traducción de Osvaldo Horacio Dondo) y por las variantes de la estética tomista que visita Leopoldo Marechal en *Ascenso y descenso del alma por la belleza*. En la lista de espera para próximos lanzamientos figura ante todo *Jefes* de Henri Massis, autor que ocupa uno de los vértices de la Trinidad a la que tributa la revista, junto con Hilaire Belloc y Gilbert K. Chesterton, esa serie de autores europeos reaccionarios en cuyas obras se aplaca el llamado a la acción que habían encabezado los doctrinarios franceses de la generación previa, con la apoyatura invaluable de *Action Française*, la *opus magna* de Maurras.¹⁵

Como en el caso de los avisos comerciales, a partir del número 8 desaparecen los anuncios editoriales, prescindiendo en el número 9 incluso de la difusión de las revistas afines a *Sol y Luna*. Procurar una explicación para esa ausencia definitiva implica revisar las modificaciones producidas en los artículos, las señales de cisma dentro de la publicación y los énfasis diversos

¹⁵ En vistas de que Maurras es excomulgado por el papa a raíz de la radicalización de su prédica, *Sol y Luna* debe marcar cierta distancia respecto del doctrinario francés, contra la idolatría que le dedicaban los redactores de *La Nueva República*, especialmente Rodolfo Irazusta, cuya columna sobre política se ajustaba a la máxima maurrasiana “politique d’abord”.

y en ocasiones colisionantes que adquieren en la sucesión las alternativas hispanófila, antiliberal, restauradora, revisionista, católica y fascinada con los imperios disciplinarios que sostiene la publicación.

El culto de las esencias: irracionalismo, hidalguía, jerarquía

El número 2 desglosa los intereses de la revista, ya desde el artículo inaugural de Gino Arias –filósofo italiano defensor del fascismo– “La restauración aristotélico-tomista de la ciencia económica”. Se trata de un pronunciamiento que, aunque no proviene del bloque orgánico de *Sol y Luna*, promueve la restauración en varias connotaciones, tanto las que derivan hacia el revisionismo como las que arrastra la historia monárquica. Ese texto se articula con la condena que practica la encíclica *Syllabus Errorum* de Pío IX a todas las ideologías que dominan el siglo XIX occidental, lo que demuestra que “la línea de división entre la derecha y la izquierda se convirtió en gran parte en la que existía entre lo clerical y lo anticlerical” (Hobsbawm, 1998: 116-117).

Las consignas antiliberales se perfeccionan en “Absurdos del especialismo”, donde César Pico postula una proporcionalidad según la cual el vínculo entre nacionalismo y comunidad equivale al que existe entre subjetividad e individuo. Los “Absurdos del especialismo” se anotan como un capítulo más en la ofensiva constante que mantiene *Sol y Luna* con la Ilustración y su consecuencia revolucionaria que acarrea todos los “males” que conspiran contra el “bien” religioso: en el orden político, la democracia liberal; en el plano religioso, el ateísmo; en la dimensión filosófica, la especialización; en el espacio científico, el progreso que fomenta teorías escandalosas y que por su propia naturaleza liquida la perspectiva de una restauración.

Las notas de Pico en la revista rematan en la imagen del apostolado nacionalista como fuerza de choque para desbaratar la convicción marxista de la Internacional comunista: “En definitiva, toda política de misión es una política religiosa [...] ningún bien terreno, tanto en el orden material como en el de la cultura, legitimaría una política universal”.

El mejor desarrollo del esencialismo corresponde a la instalación del concepto de “mito” contra el de leyenda, en tanto construcción ideológica y deslumbramiento folklórico respectivamente, concentrando toda la negatividad en el primer término. Resulta sorpresiva esta descalificación del mito

en función del papel que cumplió en el surgimiento de la ideología fascista a partir de los postulados de Georges Sorel (Sternhell, 1978). Quien le depara los mayores desdenes es Hilaire Belloc en “Acerca de la leyenda” cuando interroga las narraciones fundamentales del nacionalismo. El mito es condenado como “una falsedad que pretende aparecer como verdad histórica” mientras la leyenda es la historia “de alguna virtud verdadera o de alguna verdadera experiencia espiritual”.¹⁶ La prevención que merece el vínculo entre ambas formas responde al riesgo que corre la leyenda de convertirse en mito, en analogía con “la degradación de las imágenes por su uso falso”.¹⁷ El catálogo tentativo de mitos que enuncia Belloc degenera en un recuento desarticulado de “males” europeos indiscriminados en los que se alinean Galileo y Dreyfus. No obstante, la mayor depreciación del mito no radica en la confrontación con ejemplos históricos sino en el desafío a la religión. En consonancia con el recorrido cumplido en *Europa y la fe*, Belloc califica al principio darwinista de selección natural como “mito monstruoso” que no podría haber prosperado sino en la secta de “los Sin-Dios” que componen los positivistas.

La preferencia de *Sol y Luna* por la leyenda como discurso en el cual se reconoce una comunidad no solamente se complementa con las formas breves que convienen al dogma, sino también con una forma compleja como la alegoría (Lewis, 1969), que además de estamparse en la serie de grabados que ilustran la revista es el trasfondo desde el cual se ataca la ausencia de gracia del mito que llega a su estigmatización total en las páginas iniciales del número 9: “El mito de América comenzó a prosperar cuando la realidad de América empezó a decaer. Mito feo y vulgar, mito sin poesía, mito que no posee ni siquiera la gracia artificial del siglo que le vio nacer”.

La elección por la leyenda en contra del mito retorna en “La recuperación de las cosas” de José María de Estrada (número 7), donde dictamina que los mitos son “absurdos paraísos” frente a la expresión de una tradición que se registra en la leyenda. El mito de la huelga general que sostenía Sorel a principios de siglo en sus *Reflexiones sobre la violencia* no es ajeno al mito de la revolución que tanto inquieta a los nacionalistas, más enconados hacia

¹⁶ Hilaire Belloc, “Acerca de la leyenda”, *Sol y Luna*, n. 2, p. 141.

¹⁷ *Ibid.*, p. 143.

la forma burguesa de la Revolución Francesa que a la comunista de la Revolución Rusa, sobre la cual existe un silencio sintomático en la revista. El racionalismo liberal trasunta gérmenes disolventes que amenazan las “jerarquías humanas” y se solaza en idealismos como “esa libertad creada por los hombres [que] es una falacia”.¹⁸

La Cruz y la Espada: acción política y Acción Católica

Sol y Luna respalda al Eje, en congruencia con su prédica jerárquica y autoritaria, si bien con ciertas reservas: en función de que la “latinidad” –en tanto expansión de la hispanofilia– promete restaurar el dominio del Imperio Romano, las diferencias con Alemania se convierten en tema obligado de la revista. Desde *Criterio* monseñor Franceschi admitía que la proximidad con Mussolini respondía al tronco latino al que tributaban Italia y España. No obstante, esa comunidad le despertaba ciertos recaudos. Primero, porque Franceschi pensaba en un modelo puramente ibérico en el cual reconocía la proximidad ideológica de Franco y Oliveira Salazar, en tanto la cercanía con Mussolini no pasaba de ser “una coincidencia accidental” (*apud* Monserrat 1999: 163). Luego, porque le resultaba condenable el culto laico del Estado que define al fascismo, lo que “implica una tiranía sin límites que se iguala a la bolchevique” (169). Finalmente porque advertía la peligrosa consustanciación de las mitologías fascista y nazi, la primera recalando en el “paganismo clásico”, la otra arrastrando “un fuerte sabor a Walhalla bárbaro” (173).

En un contexto de convulsión bélica, *Sol y Luna* procura avanzar con una guerra santa en que la cruz y la espada se contraigan en Cruzada. El modo en que esta unión queda asentada en la revista admite varias formulaciones. La primera que entona Anzoátegui es poética, cuando en el número 2 de 1939 se congratula del triunfo franquista y defiende en “El Emperador vuelve del destierro” el fundamentalismo de una contienda religiosa, reforzada por el grabado ecuestre de un monarca medieval.

Podría especularse que los grabados inicial y final de cada número de la revista, con los respectivos simbolismos del sol y la luna y cuyas representaciones transitan la tradición cortesana, las empresas imperiales y las imágenes religiosas, actúan a modo de escudo de armas de la publicación,

¹⁸ José María Estrada, “La recuperación de las cosas”, *Sol y Luna*, n. 7, p. 68.

preconizando la unidad de la Cruz y la Espada que se postula en las entregas sucesivas. Abusando del lenguaje medieval y buscando un tono de oración que reaparece en varios artículos, el cierre poético de los volúmenes opera como réplica del envío en la literatura cortés. La cruz y la espada sintetizan los enunciados papales que Meinvielle recupera en “Pastor Angelicus”, que bajo los auspicios de las insignias pontificales revisan el recorrido de las encíclicas desde *Syllabus errorum* de Pío IX, pasando por *Rerum novarum* de León XIII hasta recalar en los Píos del siglo XX.

La relación entre política y religión que en el número 1 empalmaba al imperio con el misticismo (“De Granada a Rocroy” de Eugenio Montes), en el número 2 se expande por lo poético, lo doctrinario y lo militante para volverse programática en el número 3 en que el programa restaurador se estudia desde la educación, en la línea abierta por Ricardo Rojas con *La restauración nacionalista* (1909). En el número 9 Samuel Medrano vuelve al tópico de la cruz y la espada, recortándolo al período colonial y definiendo la conquista como una obra misional: “la fundación fue obra de la Espada y de la Cruz. Con el conquistador llegó el misionero [...] La Cruz y la Espada son sus símbolos esenciales, perdurables” (94).

La defensa más extravagante del Imperio es la que corre por cuenta de Sánchez Sorondo, quien incorpora un término ajeno a los desvelos nacionalistas: el de dialéctica. La “Dialéctica del Imperio” recorre episodios de la historia antigua para llegar al eje del análisis: la restauración de la España imperial favorecida por la “médula romana” y la “tentación teológica” (111). La mayor expectativa no está depositada en la recuperación de los dominios de ultramar perdidos sino en el aplastamiento de los enemigos internos por obra de la Inquisición y la Guerra Civil.

En tal sentido se imponen los pronunciamientos profranquistas inscriptos en los números 2 y 3. El número 4 de 1940 incluye la primera oportunidad en que la restauración imperial deja de fijar la mirada exclusivamente en Europa para dirigirla hacia América. El reparto de dominios entre la ciencia y la fe establecido en los respectivos grabados del sol y la luna se elevan como escudos protectores de una Santísima Trinidad en la que confluyen tres países en uno con una sola lengua verdadera: España, México y la Argentina. Es la antesala de la reivindicación del caudillo nacional en la sucesión heroica de la Edad Media europea.

El caudillo nacional: Rosas y el revisionismo histórico

El revisionismo histórico se inserta en la línea de la revelación de la verdad que sostiene la fe de la revista. No obstante, presenta un par de matices locales: en primer lugar, la verdad no es trascendental sino histórica; en segundo término, su reivindicación se enuncia contra el falseamiento protagonizado por los historiadores liberales. Sobre fines de los 30, cuando se funda el Instituto de Investigaciones Históricas “Juan Manuel de Rosas” –emprendimiento que convoca entre otros a Ernesto Palacio y Roberto de Laferrère, ambos funcionarios de Uriburu en las intervenciones provinciales–, se abre un terreno fértil para el tradicionalismo, expandido en discursos nostálgicos por la pérdida de la Edad Dorada que significó para esta tendencia la hegemonía rosista en el país.

Es entonces cuando la militancia tradicionalista de la revista cae en excesos que los revisionistas eluden y que tienden a la transhistoricidad quietista en lugar de emprender el análisis de los hechos concretos en el contexto correspondiente. Eso ocurre, por ejemplo, en la reposición de ciudades utópicas, en el trazado de una alegórica “torre del conocimiento” (número 2) o en la proliferación del tópico que promueve la unión de la utopía y la santidad. Desde *Sol y Luna* se rescata incluso a Leopoldo Lugones, quien en los *Romances del Río Seco* dedicados a la Córdoba natal se había solazado en nostalgias de la vida provinciana que replicaban la tradición aldeana española, además de entregarse al “hogar hidalgo” en el capítulo 2 de su biografía del general Julio A. Roca.

La militancia revisionista comienza en la sección de las reseñas para ir ingresando luego en el cuerpo principal de la revista con la interpretación de *Martín Fierro* por Roberto de Laferrère en el número 6. Todavía en el plano de las bibliográficas se mantiene el comentario a un texto clave de la corriente como *El revisionismo argentino* de Horacio Zorraquín Becú, en el cual Sánchez Sorondo ensaya una ironía de raigambre marechaliana ya en el comienzo: “Ascenso y descenso del federalismo pudo haberlo llamado su autor, si para su desventura hubiese adolecido de veleidad literaria”.¹⁹

Si el federalismo es rescatado pese a sus limitaciones, es fundamentalmente porque oficia como apoyo local para el combate contra el liberalis-

¹⁹ *Sol y Luna*, n. 4, p. 202.

mo, siempre más presente como enemigo que el marxismo, sobre el cual el desconocimiento parece ser mayor que el encono. Extendiéndose hacia Latinoamérica –que raramente es objeto de atención de *Sol y Luna* en tanto entidad política–, el revisionismo nacionalista arremete contra los movimientos liberales y no vacila en trazar analogías abusivas. Es lo que hace Estrada al comentar el *Breviario imperial* de Pablo Antonio Cuadra. El movimiento fundado en México en 1924 por el exiliado peruano Víctor Raúl Haya de la Torre, el APRA, recibe la condena del nicaragüense a la que se pliega el argentino entendiendo que en esa tentativa radica uno de los declives a los que se encuentra expuesta la historia:

El indigenismo, o aprismo como lo llaman en el Perú, es una consecuencia de esa caída vertical [del hombre hacia las cosas “inferiores”]. Responde a aquella tendencia hacia la barbarie que hay en todo hombre. El indigenismo convierte en ideología una tentación; da apariencias formales a una disminución de la realidad humana; subvierte los órdenes tronizando a la bestia. Por eso no debe sorprendernos que el órgano oficial de los indigenistas brasileños se llame *Antropofagia*. El indigenismo abjura de la civilización cristiana, de la verdadera cultura, de aquella que viene del Oriente, de Judá y de Grecia y Roma (241).

La mezcla indiscriminada de los aspectos políticos y los culturales es pavorosa. El aprismo y el indigenismo se presentan como una unidad en Perú –ignorando por completo la polémica entre Haya de la Torre y Mariátegui desde el editorial “Aniversario y balance” de la revista *Amauta* (1928) en que se difundía un indigenismo social que no perdía de vista el carácter impuesto de una tendencia que no era producida por indígenas ni los tenía como destinatarios finales. A su vez, la Antropofagia brasileña –cuyo indigenismo recurre a una postura provocativa que condensa el slogan vanguardista en la frase “Tupí ornot tupí”– queda recortada al orden del manifiesto artístico, sin considerar el movimiento que, desprendido del Modernismo, se organizó en torno a Plínio Salgado con toda la parafernalia de la derecha católica profascista: la Acción Integralista Brasileña (AIB), portadora de camisas verdes y brazaletes con la letra sigma como emulación tropical de las camisas negras mussolinianas y la runa inscripta en los brazaletes nazis.

Pero donde el revisionismo que se practica en *Sol y Luna* alcanza la di-

mención que registran las obras mayores de Iburguren, Irazusta o Palacio es en el texto de Laferrère sobre el *Martín Fierro* (número 6) que se abre con un grabado de Héctor Basaldúa y se cierra con el lugar común del “color local”: una paisanita con trenzas portadora de un mate. La defensa que encara Laferrère de la proclamada épica nacional se resiste a la versión liberal de la historia argentina, reivindicando al “hijo de la pampa” contra el extranjerizante que mira hacia el puerto y evita el paisaje y los tipos del interior.

No obstante, el revisionismo no se resuelve únicamente en reconfiguración de la historia nacional, sino también en un proyecto de futuro –dimensión bastante velada en *Sol y Luna*, opacada por la imaginería restauradora y casi reducida al número 10 en que la revista se clausura. Nunca se enuncia con claridad, como si le resultara más afín la entonación activista de los pequeños grupos políticos de agitadores en que se cultivó, aunque se la puede reconstruir en función de textos afiliados a la publicación incluidos en el volumen final. Por un lado, “La compra de la república” de Giovanni Papini (con el seudónimo GOG), que produce un traslado de las utopías medievales a la patología republicana fomentada por un previsible “agente americano”. Por el otro, *La Ville* de Claudel, drama prologado por el padre Leonardo Castellani y sobre el cual es posible trazar un parangón con la farsa política de Gálvez *Calibán*, publicada en ese mismo año de 1934 en que se clausura la revista y en que ocurre el golpe del GOU reproducido en la obra. La utopía de una ciudad medieval, regida por un caudillo escogido por la Gracia de Dios y apuntalada por los grupos católicos impartidores de doctrina desde la Cruz y la Espada es la postulación final y frustrada de esta aventura extremista que procuró hacer de la política una ortodoxia de intelectuales sin pueblo, sin contradicciones, sin conflicto, como corresponde a la perspectiva conservadora de buscar en el pasado las formas del futuro.

Bibliografía

- Barbero, M. I. & Devoto, F. (1986). *Los nacionalistas*. Buenos Aires: CEAL.
- Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Iburguren (h), C. (1970). *Roberto de Laferrère: periodismo, política, historia*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lafleur, H. R., Provenzano, S. D. & Alonso, F. R. (2006). *Las revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: El Octavo Loco.

- McGee Deutsch, S. (1986). *Counter-revolution in Argentina 1900-1932. The Argentine Patriotic League*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Montserrat, M. (1999). El orden y la libertad. Una historia intelectual de *Criterio* 1928-1968. En N. Girbal-Blacha & D. Quattrocchi-Woison. *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX* (pp. 151-192). Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.
- Rock, D. (1993). *La Argentina autoritaria. Los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*. Buenos Aires: Ariel.
- Zuleta Álvarez, E. (1974). *El nacionalismo argentino* (2 tomos). Buenos Aires: La Bastilla.

Imágenes y palabras entre dos tierras: *De Mar a Mar y Correo Literario*

Silvia Dolinko

Una revista que sale a luz en estos momentos, tiene, de un modo más imperativo que si naciese en otros apacibles, la obligación de reflejar de alguna manera el tiempo a que pertenece. Quienes hacemos DE MAR A MAR creemos que la obra creadora es siempre el mejor espejo que los escritores o artistas pueden brindar de cada tiempo; pero hoy tienen las horas una categoría tal de fecha decisiva que requieren del literato o del investigador o del artista una contribución moral tan apremiante que no siempre puede conciliarse con el ritmo de su obra específica. De ahí que sintamos la necesidad de anticipar nuestra actitud ante el presente con pocas palabras; palabras que no pretenden representar tal o cual grupo o tendencia y que no tienen tras de sí más que la angustia natural de quienes las dicen, aunque con ello signifiquemos claramente nuestra posición frente a la guerra actual. Pues creemos que a nadie puede darle lo mismo el resultado de la actual contienda mundial, porque eso sería tanto como despreocuparse por la existencia misma del hombre y del pensamiento. A nosotros desde luego no nos es igual éste o el otro resultado de la batalla. Estamos decididamente con los pueblos libres y deseamos su rápida victoria sobre el nazismo, el falangismo y el fascismo.

DE MAR A MAR se inicia al calor fraternal de unos cuantos amigos, europeos y americanos, unos en Buenos Aires, otros dispersos por el continente. No tenemos otro propósito que el de recorrer juntos una eta-

pa de labor modesta que habrá de tener cauce en estas páginas, sin que nos una otra cosa que no sea la lealtad de todos a la libertad de espíritu.¹

‘CORREO LITERARIO’ aspira a ser un periódico de mayoría, al servicio de la cultura hispanoamericana, difundiendo sus valores en cuanto esté al alcance de sus posibilidades.

Sus páginas irán reflejando las inquietudes más candentes a lo largo de América, tanto las propias y características del continente, como las de los diferentes grupos de desterrados acogidos a la generosidad de estas tierras.

A pesar de que ‘CORREO LITERARIO’ no será un periódico político, en sus números estará siempre presente la convicción democrática de quienes lo alientan y colaboran en él, la fe activa en el porvenir triunfante de la libertad.

‘CORREO LITERARIO’ será un periódico abierto a todas las tendencias intelectuales, –no es necesario añadir: siempre que sean dignas– proponiéndose no limitar su plano de acción a un solo círculo por muy correcta que pudiera ser esta posición.²

De Mar a Mar (1942-1943) y *Correo Literario* (1943-1945) fueron publicaciones sostenidas por un grupo de escritores y artistas gallegos exiliados en la Argentina a partir del estallido de la Guerra Civil Española; en los tiempos en que se llevaron a cabo estos proyectos, mientras que el falangismo ya había consolidado su régimen en la península ibérica, el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial imponía en la intelectualidad mundial una coyuntura de urgencia y una decidida toma de posición. En este sentido, estas publicaciones tuvieron un rol protagónico en la difusión de discursos e imágenes que sostenían posiciones de denuncia ante el horror fascista y el riesgo de pérdida del legado –material y también intangible– de una cultura universal entonces en peligro.

En este trabajo se analizarán algunos contenidos y selecciones de textos

¹ Anónimo [Lorenzo Varela?], “Editorial”, *De Mar a Mar*, a. 1, n. 1, diciembre de 1942, pp. 5-6.

² “Al lector”, *Correo Literario*, a. 1, n. 1, 15 de noviembre de 1943, p. 1.

y, sobre todo, de imágenes propuestas desde estas revistas. En efecto, sin poner en cuestión la relevancia y centralidad de los aspectos literarios y de mercado editorial planteados en estas publicaciones,³ considero que sus selecciones plásticas y gráficas también constituyeron uno de los aspectos clave que permiten dar cuenta de los lineamientos sostenidos por sus editores. En este sentido, al abordar la cuestión de lo visual en su cruce con el discurso ideológico, estético y ético allí desplegado, planteo que estas revistas fueron fundamentales dentro del proyecto intelectual y cultural sostenido durante esos años por parte de un grupo destacado de exiliados gallegos en Buenos Aires –Lorenzo Varela, Arturo Serrano Plaja, Arturo Cuadrado, Luis Seoane, entre los más destacados– en su diálogo con la intelectualidad argentina y latinoamericana, y que en ellas se encuentran presentes algunos de los ejes que, en un sentido amplio, atravesaron su producción: en ese sentido, cabe destacar su puesta en imágenes de las tensiones y relaciones dinámicas entre modernidad y tradición.

Aunque desde formatos, materialidades y duraciones diversas (*De Mar a Mar* tuvo formato libro, una materialidad de gran calidad y una duración de siete números; *Correo Literario* tuvo un formato sábana, impreso en papel barato y una duración de cuarenta números quincenales), son muchos los nombres, imágenes e ideas que vinculan ambos proyectos que sostuvieron –o construyeron– una red de intercambios intelectuales y artísticos entre América y Europa. La premisa (o, más bien, la voluntad) de la comunicación, del contacto y del fluir cultural –pero también, o sobre todo, de la acción desde la distancia– atraviesa ambos emprendimientos ya desde sus respectivos títulos: *De Mar a Mar/Correo Literario*.

Justamente, en relación con la noción de la distancia, resulta pertinente considerar las imágenes que Luis Seoane publicó en 1943 en el libro *Seenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*. Este compendio editado por Oscar Pécora y Ulises Barranco fue altamente significativo dentro del proceso de progresiva validación en la Argentina de la xilografía como modalidad artística, autonomizada respecto de su histórica función de ilustración de textos literarios (Dolinko, 2009). La angustiada situación bélica de esos tiempos se filtraba en el breve discurso de presentación

³ Véase en este mismo volumen el trabajo de Federico Gerhardt sobre el tema.

de los editores, cuando sostenían que la xilografía, primera técnica que había logrado la multiejemplaridad, aún mantenía su vigencia durante esa primera mitad del siglo XX, “siglo anunciado de guerras” (Pécora & Barranco, 1943: 6). Las dos obras de Seoane allí incluida se stán protagonizadas por mujeres desnudas, de cuerpo macizo, relajadas en el marco de un espacio abierto. En *Desnudo y mar* (figura 1) la mujer de cabellos al viento divisa desde la costa un poblado lejano; la resolución formal e iconografía recuerda claramente a la imagen de Seoane incluida en la portada interna del primer número de la revista *De Mar a Mar*, de diciembre de 1942 (figura 2).



Figura 1. Luis Seoane, *Desnudo y mar*, ca. 1942.
Incluido en Pécora & Barranco, 1943

De Mar a Mar

El primer número de *De Mar a Mar* tuvo en su tapa un dibujo de Attilio Rossi, un artista italiano exiliado en la Argentina cuya labor en la editorial Losada constituyó un hito en la historia del diseño gráfico en nuestro país; la portada interna de la revista incluyó, como recién se mencionó, un dibujo

de Seoane. Ambas imágenes están dominadas por mujeres desnudas, con actitud de iniciar un movimiento con las manos. Las dos se encuentran en un paisaje costero: en el caso del dibujo de Rossi, dos gaviotas sobrevuelan un velero, en el de Seoane, la mujer de cabellos al viento divisa un poblado al otro lado del agua. Situadas una de frente y la otra de espaldas, las dos con sus brazos extendidos, parece que ambas imágenes representaran dos caras de una misma escena o, más bien, señalaran cada uno de los bordes de un espacio –geográfico y simbólico– delineado de mar a mar (figura 3).⁴

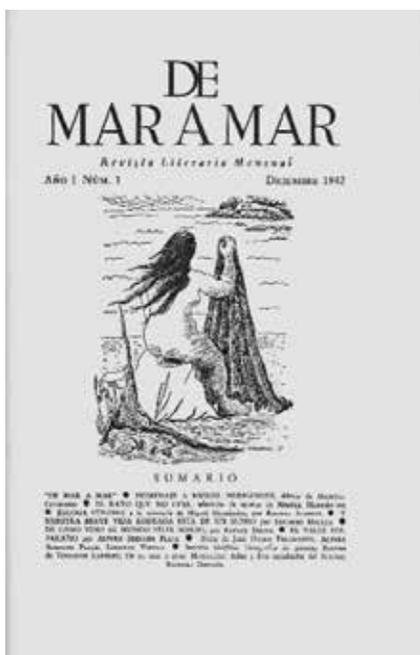


Figura 2. *De Mar a Mar*, n. 1, diciembre de 1942.
Portada interna. Dibujo de Luis Seoane

⁴ En este primer número de *De Mar a Mar* se incluyó un tributo a Miguel Hernández, con la reproducción de algunos sonetos de “El rayo que no cesa”, acompañado por el dibujo de Manuel Colmeiro *Homenaje a Miguel Hernández*. Colmeiro, al igual que Seoane, era un artista de origen gallego exiliado por entonces en la Argentina.

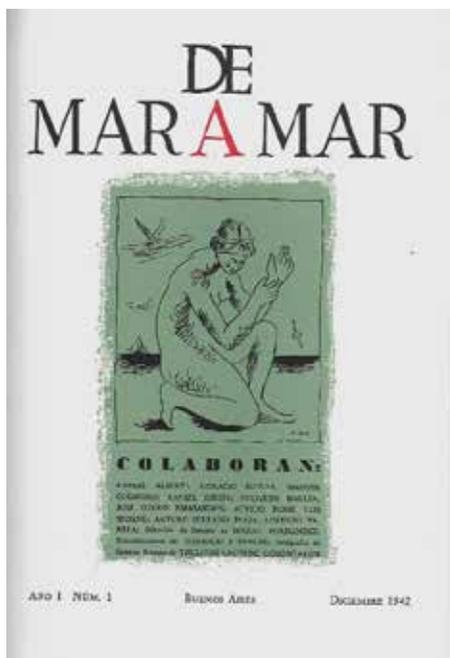


Figura 3. *De Mar a Mar*, n. 1, diciembre de 1942. Tapa.

Dibujo de Attilio Rossi

Presentada como una *revista literaria mensual*, *De Mar a Mar* inició una secuencia de publicaciones culturales de los exiliados gallegos en territorio argentino, que se prolongó con *Correo Literario* y *Cabalgata*. Es bien sabido que, como consecuencia de la Guerra Civil en España, la instalación de un grupo de editores y libreros españoles desencadenó un notable crecimiento de la industria editorial argentina (De Sagastizábal, 1995; Schwarzstein, 2001; De Diego, 2006). Aunque la edición de libros constituyó una actividad destacada para estos exiliados –tanto a nivel cultural como económico–, la publicación de revistas también conformó otro eje de su labor editorial. En particular, el núcleo de editores gallegos sostuvo un proyecto que se delineó entre el antifranquismo militante, la revisión de la tradición cultural y la apertura al intercambio con muchos de los protagonistas de la producción intelectual y artística local.

La revista *De Mar a Mar* estuvo dirigida por Arturo Serrano Plaja y Lorenzo Varela, quienes habían participado del proceso de desarrollo de la prensa cultural ibérica sostenido a lo largo de la década del treinta participando, por ejemplo, en *Hora de España*, revista publicada en Valencia en 1937 y en Barcelona en 1938. Ya arribados a territorio americano, Varela y Serrano Plaja también incursionaron en el terreno de las revistas de exiliados editadas en México: en 1940-1941 participaron en *Romance* –Varela integró el comité de redacción y Serrano Plaja fue un colaborador frecuente– publicación que presenta semejanzas visuales y de diseño con la posterior *Correo Literario* editada en Argentina.

Las portadas de *De Mar a Mar* resultan un buen punto de partida para indagar acerca del discurso allí sostenido. De la tapa de cada número, cuyo diseño gráfico he atribuido a Attilio Rossi (Dolinko, 2010), sólo cambia el centro del conjunto, con dibujos de Attilio Rossi, Luis Seoane, Horacio Butler y Manuel Colmeiro, también autores de algunas de las ilustraciones internas de la revista (figura 4). A pesar de que los dibujos de las tapas fueron realizados por estos distintos artistas, existe entre ellas cierta homogeneidad visual, tanto en lo que refiere a los aspectos iconográficos como a su resolución gráfica: todas se encuentran realizadas con un dibujo sutil, de raigambre clasicista. Las embarcaciones, pescadores y mujeres desnudas sentadas frente al mar ponen en imagen el título de la publicación y, paralelamente, simbolizan algunos tópicos respecto del exilio, como la mirada nostálgica y la distancia melancólica del desarraigo. A la vez, la presencia de centauros, sirenas y otros seres míticos remite al imaginario de la cultura clásica occidental que, de forma amplia, atraviesa las selecciones visuales de esta revista. Los dibujos de las tapas aparecen destacados por un fondo gris verdoso que contrasta con la nota cromática dada por el rojo de la A central del nombre de la publicación, *De Mar a Mar*. Esta letra constituye el eje de la composición del título y, paralelamente, enfatiza la vinculación entre un continente y otro, aludiendo a los flujos culturales, a los lazos de comunicación y al contemporáneo tránsito transatlántico de personas.

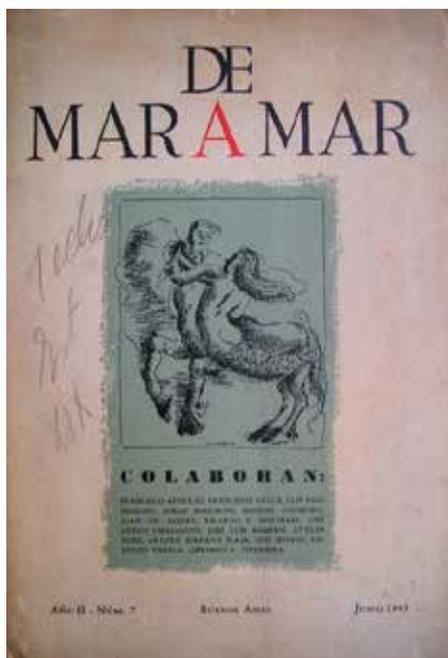


Figura 4. *De Mar a Mar*, n. 7, junio de 1943. Tapa.
Dibujo de Manuel Colmeiro

De Mar a Mar constó de siete números; aunque las fechas consignadas en las portadas se extienden desde diciembre de 1942 a junio de 1943 (presentando a la revista como una publicación de aparición mensual en forma correlativa), un recorrido atento de algunos datos incluidos en sus páginas interiores permite sostener que esta continuidad se trató de un plan de edición potencial más que de una realidad. Por ejemplo, en el número 3, con fecha de febrero de 1943, hay una publicidad del libro *Alfredo Guttero*, de Julio Payró, que en realidad se terminó de imprimir el 27 de abril de ese año. En el número 5, de abril de 1943, José Otero Espasandín reseña una muestra de Attilio Rossi, señalando que ésta se realizó “entre el 29 de junio y el 19 de julio”. Y la nota que hace alusión a la caída de Benito Mussolini, el 25 de julio de 1943, aparece incluida en el número 6, del mes de mayo. A la vez, entre diciembre de 1943 y abril de 1944 se publicaron ocho anuncios de *De Mar a Mar* en las páginas de *Correo Literario*: estas fechas pueden dar una pauta más precisa de la época real de aparición de la revista.

En sus páginas, el conflicto bélico mundial contemporáneo aparece como marco para el análisis de producciones y políticas culturales; la resolución de esta situación crítica no sólo es presentada como determinante para la victoria sobre el franquismo, sino también para el destino de la humanidad y la cultura occidental. La revista aparece atravesada así por el tono incierto de aquellos tiempos en los que la definición de la guerra aún distaba de esclarecerse. Es la reflexión, la melancolía o la tragedia el registro que predomina. Esto se evidencia en los homenajes a Antonio Machado y Miguel Hernández, quienes representan la lucha del intelectual contra el fascismo, una lucha que ya en esos momentos aparece definida (perdida) en territorio español, y aun incierta en el plano mundial. En este sentido, la revista no sólo se ubica en el bando antifascista, sino que también apela a la toma de posición de los latinoamericanos en una causa universal.

En comparación con la activa vinculación latinoamericanista que se evidenciaría en *Correo Literario*, es notoria en el caso de *De Mar a Mar* la mirada amplia hacia lo “español” y lo “universal”. Sin embargo, también puede señalarse que, a pesar de ese interés en torno a la problemática española, hubo una progresiva incorporación de temáticas y de firmas asociadas al campo cultural argentino y americano, confluyendo con intervenciones de exiliados españoles, italianos y alemanes: Rafael Alberti, Rafael Dieste, Francisco Ayala, Arturo Cuadrado, Juvenal Ortiz Saralegui, José Otero Espasandín, Antonio Sánchez Barbudo, Bernardo Clariana, Guillermo de Torre, Newton Freitas, José Luis Romero, González Carbalho, Pedro Henríquez Ureña, Pablo Rojas Paz, Eduardo Sacriste, Vicente Salas Viu, Jules Supervielle, Ricardo Baeza, Antonio Baltar, Alejandro Casona, Javier Farías, Julio Caillet Bois, Roger Callois, Renata Donghi Halperín, Octavio Paz, Luis Baudizzone y Ricardo E. Molinari. Como lo expresara Lorenzo Varela, se trató de un proyecto “en el que se encarnaban los ritmos que podían expresar algo que por entonces fue bautizado risueñamente como una civilización Afroeurogalaicoamericana”.⁵

La importancia de la crítica bibliográfica se evidencia en la sección “Mirador”, donde predominan los comentarios sobre publicaciones de las editoriales del medio hispano-argentino. Junto a la reseña de títulos como *Tratado del pai-*

⁵ Lorenzo Varela, “De Mar a Mar”, prólogo a la edición facsimilar de *De Mar a Mar*, Liechtenstein, Topos Verlag AG, 1979, p. V.

saje de André Lothe, *Maruja Mallo*, de Arturo Cuadrado o *Tintoretto*, de Julio E. Payró, entre otros, se incluyó una nota de Lorenzo Varela sobre *Eh! los toros*, con siete xilografías de Luis Seoane y poesías de Rafael Alberti (figuras 5 y 6). La simbología de la tauromaquia en relación con el “espíritu español” era un *topos* ampliamente conocido; su vinculación con los tiempos trágicos que se vivían en la península ibérica es aludida en el texto de Varela: “estos grabados acuñan ese vago retorno que se viene notando en muchos artistas y escritores actuales al camino del romanticismo. Vago retorno que busca tanto las espinas hirientes de la realidad más desesperada, como los aires más alados de los sueños felices”.⁶ Precisamente, el acento en el rescate y preservación de la tradición y el patrimonio cultural occidental en paralelo a la mirada sobre el “retorno” a las fuentes que signó parte de la *tradición moderna* fueron las líneas remarcadas a través de las selecciones y discursos visuales propuestos por *De Mar a Mar*.



Figura 5. Rafael Alberti, *¡Eh, los toros!*. Buenos Aires: Emecé.

⁶ *De Mar a Mar*, a. 1, n. 1, diciembre de 1942, p. 46.



Figura 6. Luis Seoane, sin título. Xilografía original para *¡Eh, los toros!*

Así, en la selección de imágenes alternan obras “clásicas” y de la modernidad, de autores europeos y argentinos. En el caso de las obras de artistas locales, se propone un conjunto de imágenes figurativas vinculadas a la *tradición moderna* en la Argentina, con obras de Norah Borges, Demetrio Urruchúa o Aquiles Badi (figura 7). Fue en las páginas de la revista donde se publicó por primera vez el (en la actualidad) célebre autorretrato fotográfico de Grete Stern (Tell, 2006). En muchos casos, los aportes gráficos proporcionan un límite para las notas extensas o secciones; también se encuentran algunas “secciones gráficas”, como “Genio y figura” (con retratos de personalidades) o “Del linaje que no muere” (donde se incluyen reproducciones de obras de arte). La dureza de la sección “Testimonios” repone imágenes de la guerra: fotografías de niños llorando frente a un paredón de fusilamientos en España, casas destruidas por bombardeos, un barco torpedeado (figura 8), los cadáveres masacrados a lo largo de una escalinata en China, o Hitler y sus generales sobre una fotografía de cadáveres en una trinchera, titulado *Los cerebros y los resultados*. Llamados de atención de una retórica explícita, estas imágenes remiten de manera inconfundible, y en esa coyuntura, a la universalidad del dolor y la muerte.



Figura 7. Aquiles Badi, *Fiesta escolar*



Figura 8. Barco torpedeado, fotografía. *De Mar a Mar*,
n. 2, enero de 1943

La tragedia contemporánea también es aludida en “Del linaje que no muere” con, por ejemplo, *La degollación de los inocentes* de Lucas Cranach. Sin embargo, el criterio general de esta sección es más amplio a nivel temático, aunque en todos los casos apunta a repasar algunos hitos de la tradición artística: allí aparecen obras de pintores españoles canónicos como Goya y Murillo, junto a las de otros artistas europeos. En el primer número de la revista confluyen un sereno desnudo de Renoir y un detalle de los rostros de Adán y Eva expulsados del paraíso en la dramática versión de Masaccio, sita en la Capilla Brancacci de la Iglesia del Carmine (Florenia); esta conjunción no sólo contrasta dos posturas expresivas sino también dos momentos del desarrollo artístico europeo, en un arco que va del Renacimiento al impresionismo. A la vez, se trata del patrimonio artístico de Italia y Francia, países que en esos momentos se encontraban bajo el dominio nazi-fascista: es decir, un patrimonio artístico en peligro. Con la reproducción de otras obras consagradas por la historia del arte, se remitió a las bases de la tradición artística occidental, a ese *linaje que no muere* como patrimonio a preservar frente a la barbarie bélica. Recordar desde el lejano campo argentino un imaginario sobre el que se fundaba y sostenía la cultura universal pareció ser entonces uno de los ejes centrales de este proyecto. La conjunción en *De Mar a Mar* de un repertorio visual que abarcó desde dibujos de reminiscencias clasicistas a la nueva figuración argentina de aquellos años, pasando por imágenes de la España dorada o el impresionismo francés, postuló en las páginas de esta revista un mapeo de algunas producciones destacadas de una civilización en peligro. Este planteo fue prolongado en otra publicación que apareció en noviembre de 1943 cuando, de hecho, *De Mar a Mar* todavía se seguía publicando: *Correo Literario*.

Correo Literario

Dirigida por Lorenzo Varela (editor de *De Mar a Mar*), Luis Seoane y el escritor y periodista Arturo Cuadrado, *Correo Literario* tuvo una continuidad sostenida a lo largo de casi dos años, con cuarenta números editados hasta el 1 de setiembre de 1945. El diálogo con una parte destacada de la intelectualidad latinoamericana constituyó en *Correo Literario* un factor aún más pronunciado de lo que había sucedido en *De Mar a Mar* para la definición de su perfil y sus posicionamientos. En *Correo Literario*, la sucesión de comentarios sobre el campo intelectual local y noticias internacionales —enfaticando lecturas sobre la relación

entre lo local, lo regional y lo universal— refiere a una cultura plural que involucra distintas producciones de Argentina, Brasil, España y Uruguay y, en menor medida, de Chile, Perú, México o Cuba. Estos países aparecen como puntos de referencia geográfica para la conformación de un imaginario iberoamericanista extendido y múltiple. En la versión de Seoane: “Varela, Cuadrado y yo procedíamos, militando en partidos distintos, del autonomismo gallego y creíamos, y seguimos creyendo, en las diferencias regionales creadas por herencias culturales e históricas distintas. Queríamos afirmar la situación cultural de cada uno de los países americanos y su aporte diferencial a la cultura universal”.⁷

La extensa nómina de colaboradores de la revista —Rafael Alberti, Mário de Andrade, Francisco Ayala, Cayetano Córdova Iturburu, Newton Freitas, Norberto Frontini, Alberto Girri, Ulyses Petit de Murat, María Rosa Oliver, José Luis Romero, Jorge Romero Brest, Ernesto Sábato, entre muchos otros— evidencia que en ella se brindó espacio a diversos intelectuales afines con los lineamientos ideológicos del nuevo humanismo y antifascismo que sostenía esta publicación que, no casualmente, se imprimía en los talleres de la Editora La Vanguardia, de filiación socialista.

Enunciado ya desde el propio título de la publicación, el interés por la producción literaria es evidente, tanto por el amplio espacio otorgado en sus páginas a reseñas, cuentos, ensayos, poesías y cartas, como por los autores que difundieron sus trabajos en sus páginas. La sucesión de escritores argentinos, latinoamericanos y europeos da cuenta de la amplitud de criterio de los editores y de los niveles de calidad literaria que sostuvieron. La publicación de textos poco conocidos o inéditos —como el caso de *Bruja*, cuento del joven Julio Cortázar—⁸ y la reproducción de escritos de Louis Aragon, Mário de Andrade, Rafael Dieste, Eduardo Mallea, Rainer Maria Rilke, María Teresa León, Arturo Serrano Plaja, Miguel de Unamuno y Lionello Venturi, entre otros, apuntó a que un público amplio accediera a la lectura de escritos de autores de primera línea.

Tal como había sucedido en *De Mar a Mar*, los comentarios sobre las publicaciones de editoriales del medio hispano-argentino tuvieron un espacio significativo; entre ellos, se incluyeron comentarios sobre algunos libros de arte, como *Jules Pascin*, *María Pita e tres relatos medioevales* y el emble-

⁷ Carta del artista, 21 de noviembre de 1978 (Zuleta, 1999: 62).

⁸ Se publica en *Correo Literario*, a. 2, n. 19, 15 de agosto de 1944, p. 3.

mático *Veintidós pintores. Facetas del arte argentino*, de Julio E. Payró, este último suscripto por Seoane.⁹ Otra sección relacionada con la temática de los libros de arte fue “El arte en la edición” en donde, al comentar cuestiones vinculadas al diseño gráfico, se otorgó un reconocimiento a una disciplina que, a nivel local, renovaba por esos años sus premisas visuales y de realización gracias a los aportes del propio Seoane y de Attilio Rossi.

A la vez, en forma mucho más marcada que en *De Mar a Mar*, el espacio otorgado en *Correo Literario* a la producción plástica fue profuso, con numerosas reseñas y comentarios de exposiciones, noticias del campo artístico local e internacional, notas sobre personalidades de la historia del arte occidental y de la actualidad, como así también artículos sobre variadas orientaciones estéticas: desde un fragmento del texto de Piet Mondrian sobre el arte abstracto hasta la extensa reflexión de Mário de Andrade sobre “El dibujo”. Esta apertura de criterios también se constata por los distintos autores que participaron con notas sobre arte, con Romualdo Brughetti o Ernesto B. Rodríguez como críticos de arte especializados y también las colaboraciones de Cayetano Córdova Iturburu, Leónidas Barletta y Antonio Berni. Un nombre relevante fue el de Jorge Romero Brest, quien venía sosteniendo una activa intervención en el campo de la crítica de arte desde sus notas en otras publicaciones comprometidas y antifascistas como *La Vanguardia Argentina Libre* (Giunta, et. al., 2007). Seoane también fue autor de varios textos, publicados con seudónimo cuando refieren al arte político histórico, y con su nombre cuando son comentarios sobre edición de libros o críticas bibliográficas. Asimismo, se incluyen corresponsalías latinoamericanas, como la de la uruguaya Giselda Zani y el brasileño Sergio Milliet. Un caso destacado es el de Newton Freitas, exiliado en esos años en Buenos Aires, con su columna “Colaboración en portugués”.

La imagen diagramada en la parte central de la primera página fue una pieza destacada en *Correo Literario*. Al ocupar un lugar discursivo tan connotado, las xilografías, litografías y dibujos allí incluidos ponían en relieve el importante papel asignado en la revista a los discursos visuales, y también operaban desde ese espacio simbólico como “puerta de acceso” al imaginario sostenido por la publicación en materia estético-ideológica. El eje para la elección de estas *imágenes-presentación* estaba puesto en la producción artís-

⁹ “Libros y autores”, *Correo Literario*, a. 3, n. 28, 1 de enero de 1945, p. 6.

tica de Francia, “la Francia nuestra, que ya no es la triste Francia nacionalista, sino la otra, la universal, la que pone sus sueños de libertad más allá de sus fronteras”.¹⁰ Es evidente el predominio de imágenes de artistas franceses o asociados a la Escuela de París, como los dibujos de fina resolución lineal de Foujita, Dufy, Lhote o Pascin, entre otros. Los artistas cuyas obras aparecen en la primera página eran destacados por su afinidad con el discurso sostenido por la revista: la proyección de un universalismo estético que, representado a través de estas imágenes, difundía un discurso asociado en forma implícita a la libertad y a la expresión individual al que apuntaban los editores. Es sintomático que en este espacio apareciera destacada la producción de Honoré Daumier, artista francés canónico dentro del género de la sátira política. Sus litografías se incluyeron en tres oportunidades en la portada de *Correo Literario*, por ejemplo, con su imagen de la retirada de Francia del ejército austriaco en 1859, incluida en el número que celebra la liberación de París (figura 9).



Figura 9. *Correo Literario*, a. 2, n. 20, 1 de septiembre de 1944.
Imágenes de Joaquín Torres-García y Honoré Daumier

¹⁰ Anónimo, “Carta abierta”, a. 2, n. 21, 15 de septiembre de 1944, p. 2.

A pesar del lugar relevante que se le otorgó a estas imágenes de artistas europeos, en *Correo Literario* también tuvo gran protagonismo la producción de los artistas argentinos, latinoamericanos y españoles que se encontraban en el exilio, como Manuel Ángeles Ortiz y Manuel Colmeiro: se remarcaba que el primero era uno de los “nuevos constructores de la pintura moderna”,¹¹ mientras que se destacaba a Colmeiro como uno de los más importantes integrantes del “movimiento que bien se pudiera llamar una recuperación del pulso ibérico” (figura 10).¹²



Figura 10. José Otero Espasandin, “Manuel Colmeiro”.
Correo Literario, a. 3, n. 33, 1 de abril de 1945

La selección de artistas argentinos fue amplia: se analizaron las obras de consagrados como Raquel Forner, Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spi-

¹¹ Javier Farías, “Manuel Ángeles Ortiz”, *Correo Literario*, a. 1, n. 2, 1 de diciembre de 1943, p. 5.

¹² José Otero Espasandin, “Manuel Colmeiro”, *Correo Literario*, a. 3, n. 33, 1 de abril de 1945, p. 5.

limbergo, Gustavo Cochet, Antonio Berni o Norah Borges y también se dedicaron comentarios sobre plásticos de las generaciones más recientes. A pesar de las distintas orientaciones de estos artistas, todos se vinculaban con el amplio universo de la figuración moderna consolidada en el medio local, y que ya aparecía destacada en *De Mar a Mar*. Un dato relevante dentro de la información que se difundió en *Correo Literario* fue la inclusión de la publicidad y la reproducción de la circular del recientemente fundado *Taller de Arte Mural* integrado por Berni, Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Colmeiro, célebre por su trabajo en las Galerías Pacífico (Rabossi & Rossi, 2008).

En la publicación también se dedicó un importante espacio a textos que repasaban la obra de algunos artistas consagrados por la historia del arte; la selección de nombres e imágenes (que muchas veces aparecen diseñados como contigüidad en las páginas de la revista) proponía una lectura dinámica entre la producción cultural europea y americana. Artistas contemporáneos e históricos de ambos continentes conviven en *Correo Literario*: por ejemplo, una nota sobre Hans Memling, artista alemán del siglo XV, tenía correspondencia en la página siguiente con un extenso texto sobre el uruguayo Joaquín Torres-García, cuya obra contemporánea también ocupó otros números de la publicación. Otro caso fue la relación que se estableció entre la obra del francés Gavarni, el peruano Pancho Fierro y el mexicano José Guadalupe Posada a partir de su común preocupación por la problemática social y la mirada sobre el arte popular.

Las elecciones de *Correo Literario* también apuntan a una puesta en imagen del diálogo entre tradición y arte moderno, que en la revista aparece condensada en la obra y la figura de Pablo Picasso, destacado por su militancia política, por su rol fundacional en la vanguardia del siglo XX y por su obra de carácter universal. La impronta picassiana y la tensión entre tradición y modernidad también se proyecta en la propia producción artística de Seoane de estos años, donde se destaca el libro *Homenaje a la Torre de Hércules*: cuarenta y nueve dibujos de un grafismo sutil de raigambre clasicista y modernista a la vez, que proponen –nuevamente– un conjunto de imágenes de mujeres esperando con la vista puesta en un horizonte lejano, campesinas, marineros, barcas, caracolas y figuras míticas evocadas desde la mirada nostálgica del exilio. En *Correo Literario* se otorgó gran trascendencia a esta

publicación de Seoane: se reprodujo la introducción de Rafael Dieste al libro y Jorge Romero Brest suscribió un texto especialmente significativo: se trató de la única reseña sobre artes plásticas publicada en la primera página de *Correo Literario* (figura 11).



Figura 11. Rafael Dieste, “Homenaje a la Torre de Hércules”.
Dibujo de Luis Seoane. *Correo Literario*, 15 de mayo de 1944

Para concluir, quiero referir a la nota de Norberto Frontini, de principios de 1944, sobre Lasar Segall y la descripción de sus “caminantes” (figura 12). Frontini decía sobre estas imágenes: “No son peregrinos ni turistas. Son perseguidos, expulsados. Son los injustamente *perseguidos* y *expulsados*. Caminan con *dignidad* y esperan con dignidad. La *esperanza* que les alienta tiene en ellos un místico sentido revelador. Son perseguidos, hombres y mujeres sin tierra y sin reposo, pero seguros del destino final de la vida”.¹³ No es casual que el primer comentario aparecido en la prensa porteña sobre la obra de este artista emigrante (lituano, radicado en Brasil) fuera incluido en las páginas de *Correo Literario*: publicación dirigida por un grupo de exiliados, *expulsados* del lugar de su formación cultural, *perseguidos* en su tierra pero

¹³ Norberto Frontini, “Lasar Segall”, *Correo Literario*, a. 2, n. 4, 1 de enero de 1944, p. 5. El destacado es mío.

que, en el destino de su exilio, desarrollaban con *esperanza* una tarea intelectual comprometida con la “defensa de la cultura”.



Figura 12. Norberto Frontini, “Lasar Segall”.
Correo Literario, a. 2, n. 4, 1 de enero de 1944

Bibliografía

- De Sagastizábal, L. (1995). *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba.
- De Diego, J. L. (Dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dolinko, S. (2009). Grabados originales multiplicados en libros y revistas. En L. Malosetti Costa y M. Gené (Comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 165-194). Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. (2010). Guerra, exilio e imágenes transatlánticas. Un análisis de la revista *De mar a mar*. *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura-Journal of literary criticism and culture*. New York, 23, 1-20.

- Giunta, A., et. al. (Comp.) (2010). *Jorge Romero Brest. Escritos II (1940)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”-FFyL, UBA.
- Pécora, O. & Barranco, U. (Eds.) (1943). *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Plástica.
- Rabossi, C. & Rossi, C. (2008). *Los muralistas en las Galerías Pacífico*. Buenos Aires, Centro Cultural Borges.
- Schwarzstein, D. (2001). *Entre Franco y Perón. Memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina*. Barcelona: Crítica.
- Tell, V. (2006). *Latitud-Sur: coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina*. En D. B. Wechsler, et. al. *Territorios de diálogo, entre los realismos y lo surreal. España, México y Argentina 1930-1945* (pp. 195-201). Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.
- Zuleta, E. de (1999). *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Ediciones Atril.

Independencia crítica y compromiso de empresa: *Correo Literario* (1943-1945) y el mercado editorial

Federico Gerhardt

En su número 110, de diciembre de 1943, la sección “Revistas” de *Sur* saluda la aparición de una nueva publicación periódica en Buenos Aires: “Siempre se sintió la necesidad, en los países de habla española, de un periódico semejante a *Les Nouvelles Littéraires*. *Correo Literario* tiene el propósito de llenar ese vacío; su presentación y su material son excelentes” (p. 113).

Precisamente el 15 de noviembre de 1943 comienza su andadura *Correo Literario*, que en el subtítulo se anuncia como “Periódico quincenal”. En lo que respecta a su aspecto material, sus números se imprimían en los talleres de *La Vanguardia*, según consta en cada última página, en papel común y gran formato, con un tamaño de 56,5 x 38 cm. Como característica distintiva, presentaba en la parte superior de la portada una franja horizontal en colores que variaban de una entrega a la siguiente (figura 1).

A la cabeza de *Correo Literario* se encontraba un grupo de exiliados de la Guerra Civil española, de ascendencia gallega, que venía de participar en otra publicación que presentaba aspectos programáticos similares, aunque en una presentación material muy diferente, *De Mar a Mar. Revista literaria mensual*,¹ cuyo

¹ Encabezaban la revista, como secretarios, dos exiliados de la Guerra Civil española, Lorenzo Varela y Arturo Serrano-Plaja. A lo largo de sus siete números, *De Mar a Mar* mantuvo un formato de 23,5 x 16 cm, con tapas de cartulina blanca con la reproducción de un dibujo en el centro y con la inclusión de hojas de papel satinado para fotografías e ilustraciones interiores. Cada número contaba con alrededor de 50 páginas. Esta diferencia en la presentación se refleja también en los respectivos precios: mientras *De Mar a Mar* costaba \$ 1.50, el precio de venta de *Correo Literario* era de \$ 0.30.

último número está fechado en junio de ese mismo año (ver figura 2).² Los directores de *Correo Literario* eran el escritor Lorenzo Varela, quien había formado parte en México de las revistas *Taller* y *Romance*, el poeta Arturo Cuadrado, y el artista plástico y escritor Luis Seoane. A ellos se sumaba, como secretario, Javier Farías y, como un miembro más del grupo fundador, el escritor Rafael Dieste.



Figura 1. *Correo Literario*, n. 24, 1 de noviembre de 1944. Portada

El número inaugural incluye una declaración de principios con el título de “Al lector”, en que la publicación presenta de modo resumido sus intenciones:

² No obstante, no se trataría estrictamente de un relevo de la publicación anterior, ya que hasta el número 10 (1 de abril de 1944), seguía apareciendo en las páginas de *Correo Literario* la publicidad que invitaba a los lectores a suscribirse a *De Mar a Mar*. A esto cabe agregar que, tal como señala Dolinko (2010), “aunque los datos registrados en las tapas y portadas permiten pensar en un lanzamiento mensual continuo, las referencias que aparecen en las páginas interiores a distintos acontecimientos plantean un desfase entre la fecha de publicación sostenida desde el plan de edición y la fecha real”.

Correo Literario aspira a ser un periódico de mayoría, al servicio de la cultura hispanoamericana, difundiendo sus valores en cuanto esté al alcance de sus posibilidades.

Sus páginas irán reflejando las inquietudes más candentes a lo largo de América, tanto las propias y características del continente, como las de los diferentes grupos de desterrados acogidos a la generosidad de estas tierras.

A pesar de que *Correo Literario* no será un periódico político, en sus números estará siempre presente la convicción democrática de quienes lo alientan y colaboran en él, la fe activa en el porvenir triunfante de la libertad. [...] *Correo Literario*, nace sin compromiso de empresa, siendo en sí mismo una empresa independiente, sin fines comerciales a no ser los necesarios para su existencia. Lo cual garantiza –salvo nuestra capacidad de acierto–, nuestra independencia crítica y nuestra imparcialidad informativa.³

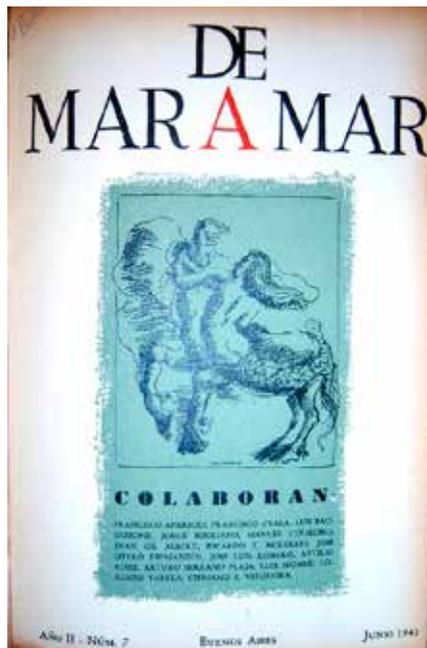


Figura 2. *De Mar a Mar*, n. 7, junio de 1943. Portada

³ “Al lector”, *Correo Literario*, n. 1, 15 de noviembre de 1943, p. 1.

Junto con un posicionamiento antifascista en el contexto de la Segunda Guerra Mundial –considerada como continuidad de la Guerra Civil española–,⁴ estas líneas manifiestan la voluntad de convertir a la publicación en un espacio de integración con el campo cultural argentino –con proyecciones en otros países de América latina– y en instrumento de religación con intelectuales exiliados en otros puntos del continente. Esta pretensión es observable, por un lado, en las respectivas nóminas de colaboradores, que incluyen tanto a exiliados españoles como a escritores argentinos, junto a otras firmas latinoamericanas. Por otro lado, se hace patente en la atención a la actividad cultural desarrollada en la Argentina y, en menor medida, en otros países como México, Uruguay, Brasil y Chile.

El *staff* directivo y la nómina de colaboradores: el exilio español y el campo cultural argentino

Entre los colaboradores de *Correo Literario* pueden mencionarse, por un lado, exiliados españoles como Rafael Dieste, Francisco Ayala, Clemente Cimorra, Arturo Serrano Plaja, Rafael Alberti y María Teresa León, además de los integrantes del grupo directivo. Por otro lado, la publicación recibe el importante aporte de escritores argentinos entre los que se destacan, por su asiduidad en la firma de reseñas, Pedro Larralde y Alberto Girri, éste último también autor de piezas poéticas y ensayísticas en varios números. Otras firmas argentinas en las páginas de *Correo Literario* son Cayetano Córdova Iturburu y Ulises Petit de Murat, en forma recurrente, y, esporádicamente o en una sola oportunidad, Nicolás Olivari, Homero Manzi, Leónidas Barletta, Elías Castelnuovo, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver, León Benarós, Juan L. Ortiz, Juan José Manauta, Vicente Barbieri, Enrique Molina, Horacio J. Becco, Ernesto Sábato y Julio Cortázar.

Con respecto a los demás países, el acento latinoamericanista de la pu-

⁴ Esta preocupación se reiterará a través de un gran número de los editoriales que constituyen la sección titulada “Carta abierta”, en los que se presta atención al avance del conflicto bélico, previendo, como hipotética consecuencia de la inminente victoria de los aliados, la caída de la dictadura instalada tras la Guerra Civil española y la posterior apertura para el retorno de los exiliados, que se resume en las líneas dirigidas “Al lector” como “la fe activa en el provenir triunfante de la libertad”. Sobre este tema, que no cabe desarrollar en este trabajo, véase Gerhardt (2014).

blicación reside sobre todo en sus vínculos con Uruguay y con Brasil, aunque ocasionalmente recibe también las contribuciones de otros notables literatos como, por ejemplo, el mexicano Octavio Paz, la chilena Gabriela Mistral y el ecuatoriano Jorge Icaza. La relación con Uruguay abarcó tanto las noticias acerca de la marcha de las letras y las artes en ese país, como la colaboración de varios de sus escritores, entre los que se cuentan: Juvenal Ortiz Saralegui, Juana de Ibarbourou, Carlos Sabat Ercasty, Enrique Amorim, Alberto Zum Felde, Sara de Ibáñez y Esther de Cáceres. En el caso de Brasil, la figura más destacada fue la de Newton Freitas, quien estaba íntimamente vinculado con Varela y con Seoane.⁵ Freitas contaba con una sección fija titulada “Colaboración en portugués” que se ubicaba en la página siete de cada número, dedicada a temas literarios y culturales. Además, *Correo Literario* recibió colaboraciones de otros autores como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Kantor y Vinicius de Moraes, y de Mário de Andrade, escritor a cuya figura, con ocasión de su muerte, es dedicado un homenaje en el número 36 del 15 de mayo de 1945.⁶

En relación con la atención prestada a la actividad cultural de la Argentina –y, en menor medida, de otras naciones latinoamericanas–, las páginas de *Correo Literario* otorgan un lugar preponderante a la crítica literaria y a las noticias bibliográficas, lo que puede explicarse en virtud de la labor editorial desarrollada por los directivos y otros miembros del grupo fundador, paralelamente a esta publicación periódica.

Nombres como los de Luis Seoane, Arturo Cuadrado, Rafael Dieste y Lorenzo Varela habían desempeñado un papel destacado en el mercado de la edición argentino, incursionando en un momento particularmente propicio de la actividad en la Argentina, dentro del periodo del “auge de la industria cultural” (Rivera, 1998: 94) y, más específicamente, en los inicios de la conocida como “época de oro de la industria editorial” (De Diego, 2006: 91), que se suele ubicar entre los años 1938 y 1955, aproximadamente. Apenas un breve repaso de algunos puntos de su actividad profesional en la Argentina

⁵ Sobre la relación de Freitas con Varela y Seoane, y su incidencia en las empresas editoriales de los exiliados gallegos, véase Pérez Rodríguez, 2009 y Navas Sánchez-Élez, 2009.

⁶ La relación de Mário de Andrade con la Argentina a comienzos de los años 40, como contexto amplio de esta conmemoración es analizado en Artundo, 2004.

da cuenta de algunos vínculos de los promotores de *Correo Literario* con el mercado editorial argentino.

Al entrar Seoane y Cuadrado en Emecé, en 1940, comenzaron a publicar para la editorial dos colecciones dedicadas a la literatura gallega: “Hórreo” y “Dorna”, cuyos volúmenes incluían las más de las veces, láminas e ilustraciones del propio Seoane. Además, en la misma editorial, Seoane creó la colección “Buen Aire”, en colaboración con Cuadrado y Luis María Baudizzone,⁷ fundador y director, a su vez, de Editorial Argos.

En 1942, habiéndose retirado de Emecé, Seoane y Cuadrado fundaron, la editorial Nova, en sociedad con la Imprenta López, en cuyos talleres se imprimían por entonces los volúmenes de, entre otros sellos, Losada, así como de las antes mencionadas colecciones de Emecé. En el seno de la Editorial Nova, Cuadrado dirigió las colecciones Pomba y, junto con Luis Seoane, Camino de Santiago.⁸ En ellas tuvieron lugar obras de, por ejemplo, el propio Varela, además de autores como Rafael Dieste, que por entonces también se desempeñaba como Director del Departamento Editorial de Atlántida, sello en el que además dirigió la “Colección Oro”, donde vieron la luz títulos de, entre muchos otros, José Otero Espasandín, Javier Farías, Francisco Ayala, Lorenzo Varela y el propio Dieste.

Estos tres últimos, Dieste, Varela y Ayala, fundaron, en aquel mismo año de 1942, la editorial Nuevo Romance, cuyo concesionario exclusivo para la venta fue Losada. Y a propósito de esta mención, a esta serie de conexiones que se tejen en torno a la revista cabe agregar además que los mencionados así como otros de los colaboradores se hallaban vinculados, ya desde fines de los '30, a editoriales como Losada y Sudamericana, tales los casos de Seoane y Dieste, respectivamente,⁹y, desde su mismo inicio, a Poseidón, fundada en

⁷ Y con José Luis Lanuza, según Pochat, 1991.

⁸ Más tarde llegarían las Ediciones “Botella al mar”, dirigidas por ambos y luego sólo por Arturo Cuadrado, cuyo concesionario exclusivo para la venta fue la Editorial Nova.

⁹ Considérese, por ejemplo, el proyecto inédito de Luis Seoane para un convenio entre la Editorial Losada y el Centro Gallego de Buenos Aires, para la creación de una “Biblioteca de Escritores Gallegos”, fechable en 1939, recuperado en: Gerhardt (2015a). En cuanto a Dieste, ya en 1939 ve la luz su traducción de *Terre des hommes* de Antoine de Saint-Exupéry. Cabe presumir que el temprano vínculo con Sudamericana habría estado dado por la relación de Dieste con escritores ligados a la revista *Sur*, y en particular con Oliverio Girondo, miembro del grupo

1942 por el catalán Joan Merli, en la que Varela se desempeñó como autor y traductor de libros, y Seoane como maquetador e ilustrador.¹⁰

Este estrecho vínculo del grupo directivo de *Correo Literario* con la actividad editorial¹¹ podría explicar el lugar preponderante otorgado a la crítica literaria y a las noticias bibliográficas en las páginas de la publicación.

La sección “Libros y autores”, y editores e impresores

La sección más extensa y regular de *Correo Literario* fue la denominada “Libros y autores” que ocupaba dos páginas completas de las ocho que en total componían cada número (figura 3).¹² Dicha sección incluía: una nota bibliográfica extensa y firmada, generalmente a cargo de Varela o Cuadrado; de seis a doce reseñas, también firmadas; noticias breves sobre libros recientemente publicados o de próxima aparición, sin firma, acompañadas por una reproducción en miniatura de la cubierta; y demás novedades relacionadas con la actividad como apertura de librerías o instalaciones de editoriales o imprentas.

Con respecto al lugar destinado a la crítica literaria, el mismo resulta consecuente con la importancia que *Correo Literario* atribuía desde un principio a la crítica y a las revistas literarias en los circuitos de edición, circulación y difusión de los libros, de acuerdo con la siguiente nota de la redacción,¹³ publicada bajo el encabezado “Premáticas y desahogos”:

El estruendoso éxito de una obra depende: un diez por ciento de la editorial, un veinte por ciento de la publicidad, un veinte por ciento

fundador de aquella editorial, quien organiza una recepción para el escritor gallego a escasos días de su llegada a la Argentina, según anota el propio Rafael Dieste en carta a su hermano Enrique del 21 de julio de 1939 (1995: 152).

¹⁰ Posteriormente, cuando *Correo Literario* ya había cesado su publicación, Luis Seoane y Lorenzo Varela estarán a la cabeza, como director literario y como director artístico, respectivamente, de otra revista, en este caso financiada por Joan Merli: *Cabalgata* (1946-1948).

¹¹ Un abordaje más extenso de estos proyectos editoriales puede encontrarse en Gerhardt, 2015b.

¹² A excepción del primer número, en el que sólo ocupa la página 6.

¹³ Según afirma Seoane años después (Varela, 1979: 12), gran parte de los editoriales de “Carta abierta” y de la sección miscelánea “Premáticas y desahogos” fueron escritas por Lorenzo Varela.

de la crítica literaria de la gran prensa seria, un cinco por ciento de las revistas literarias de minoría,¹⁴ un treinta por ciento del distribuidor y de los librerías, un cinco por ciento de la crítica honesta. El restante diez por ciento depende, a partes iguales, del acierto del título y del valor verdadero del libro.¹⁵



Figura 3. Sección “Libros y autores”.
Correo Literario, n. 10, 1 de abril de 1944

En esa misma línea, cabe señalar el editorial del número 17 (15 de julio de 1944), en el que a propósito de la creación del Club *El libro del mes*, se propone “crear los medios adecuados que permitan asegurar una amplia y eficaz orientación del público” y, más específicamente,

¹⁴ Recuérdese que, según el texto de presentación antes citado, “*Correo Literario* aspira a ser un periódico de mayoría”.

¹⁵ “Premáticas y desahogos”, *Correo Literario*, n.3, 15 de diciembre de 1943, p. 2.

la creación de una sección permanente en los periódicos diarios, dedicada al comentario firmado de libros. El volumen adquirido por la producción editorial y su enorme importancia en toda la vida de la nación, tanto en la escala espiritual como en la comercial, merece que aparte de las secciones semanales –que todavía no tienen todos los periódicos, o la tienen muy reducida– hubiese diariamente colaboraciones a cargo de escritores competentes sobre las novedades editoriales, [...] [las cuales] podrían contribuir al mejoramiento de la crítica literaria general, decaída en extremo por la escasa importancia que se le da en la prensa [...] Estamos firmemente convencidos que hay posibilidades materiales suficientes para colaborar con los periódicos en la creación de esas secciones. Creemos que los editores –no digamos los autores y el público– son los primeros interesados en poner claridad y orientación en esta actividad.¹⁶

Volviendo a la sección “Libros y autores”, en las reseñas firmadas se destaca la presencia de dos de los directores del *Correo Literario*, Varela y Cuadrado, a los que ocasionalmente se suman Luis Seoane y el secretario Javier Farías. No obstante, también en esta sección se observa la presencia de colaboradores hispanoamericanos. Junto a españoles exiliados como los ya mencionados Ayala y Otero Espasandín, se encuentran argentinos como Pedro Larralde, Alberto Girri y Gregorio Weinberg, y uruguayos como Juvenal Ortiz Saralegui y Gastón Figueira.

En el conjunto de estas reseñas, que suman más de trescientas cincuenta, aproximadamente la mitad corresponden a libros traducidos, dato que pone en evidencia la importancia de este aspecto de la producción editorial argentina de la época (De Diego, 2006: 112), en la que los exiliados españoles realizaron un aporte sustancial (Loedel Rois, 2012). En la mitad restante de los libros reseñados se trata, en cifras relativamente cercanas, de obras de autores argentinos, hispanoamericanos y españoles (en ese orden, descendente). No obstante esta distribución de autores, en el conjunto de reseñas predominan ampliamente los libros editados en Buenos Aires,¹⁷ y, muy especialmente, los

¹⁶ *Correo Literario*, n. 17, 15 de julio de 1944, p. 2.

¹⁷ En el caso particular de los autores hispanoamericanos, si bien se mantiene la amplia mayoría de ediciones argentinas, se destacan en menor proporción las ediciones mexicanas.

publicados por editoriales a las que se hallaba ligada la dirección y redacción de la revista, en dos sentidos no excluyentes sino, más bien, con varias coincidencias: por un lado, aquellos sellos en los que desarrollaban tareas paralelamente a la publicación de *Correo Literario*, según se ha señalado anteriormente; por otro lado, las editoriales cuyos anuncios publicitarios podían hallarse en las mismas páginas del quincenario. Entre ellas, tienen una presencia destacada: Nova, Poseidón, Losada, El Ateneo y Sudamericana, a las que se sumaba la Imprenta López.

En este sentido, en las páginas de *Correo Literario* puede rastrearse la presencia de libros publicitados luego reseñados en la sección “Libros y autores”, o viceversa, de un número a otro o incluso dentro de un mismo número, en una práctica recurrente en toda la trayectoria del periódico. Sólo por señalar algunos ejemplos de los más flagrantes –pero no por eso menos frecuentes– y extremos –en lo que respecta a las fechas de publicación– podría hacerse referencia, en principio, al primer número, en el cual Luis Seoane firma con sus iniciales la reseña de la traducción de la *Historia de los impresionistas* de Theodore Duret, publicada por Poseidón, editorial en la que, como se ha dicho, trabajaba por entonces. Dicha reseña concluye destacando: “La *Historia de los Impresionistas* está bien traducida por M. Mir y su buena presentación es del gusto que caracteriza a la Editorial Poseidón”. En la página siguiente y, además, enfrentada, la 7, en la que se encuentran textos breves sobre artes plásticas y visuales, se encuentra un anuncio publicitario del mismo libro, que incluye una reproducción en miniatura de la sobrecubierta, en el que se pondera su edición con detalles que completan aspectos destacados en la reseña: “un magnífico volumen, encuadernado en tela, ilustrado con 114 reproducciones en negro y 11 de color” (figura 4).

Similar operación aunque con otro sello puede observarse en el número 3 (15 de diciembre de 1943), en cuya página 6 se inserta una noticia breve acerca de la reciente aparición de la novela corta *El lunar de Mme. Pompadour* de Musset, en la Serie Romántica de la Editorial Nova. La noticia, acompañada por la reproducción en miniatura de la cubierta, se cierra con el elogio de la colección, dirigida por Lorenzo Varela: “Como todo lo publicado en esta ya nutrida Serie Romántica, el encantador relato de Musset aparece presentado con la finura, el cuidado, la gracia que tienen todos los libros de Nova”. Nuevamente, en la página siguiente, y enfrentada, se presenta una visible

publicidad en que “Editorial Nova ofrece una cuidada y seleccionada Serie Romántica”, con el detalle de los tomos publicados, el último de los cuales es precisamente el citado de Alfred de Musset (figuras 5 y 6).

En las páginas ricas en datos y en esbozos de ambientes, de la

Historia de los Pintores Impresionistas

de TEODORE DURET

se van perfilando las figuras representativas, vivientes, espíritus, de esta escuela; al principio juzgada obra de locos, de monstros y alucinados, luego admirada, y utilizada como arma de combate contra los movimientos de vanguardia que la siguieron.

Un magnífico volumen, encuadernado en tela. Ilustrado con 114 reproducciones en negro y 21 de color, de cuadros de Manet, Mary Cassatt, Pissarro, Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. \$ 15.-

PIDALO A SU LIBRERO O A LA EDITORIAL POSEIDON Buenos Aires

Figura 4. Anuncio publicitario de *Historia de los pintores impresionistas*

Correctamente traducida en la "Serie Romántica", de la Editorial Nova, acaba de aparecer la famosa novela corta, "El lunar de Mme. de Pompadour", del gran romántico francés, Alfredo de Musset. Pocas obras del romanticismo amable habrá tan graciosas, sensibles, delicadas, y llenas de suave humor, de dulce ironía, como esta de Musset, el gran poeta del amor tal como se lo entendía en su época, y como se lo entiende, a pesar de todo, en todas las épocas.

Como todo lo publicado en esta ya nutrida "Serie Romántica", el encantador relato de Musset aparece presentado con la finura, el cuidado, la gracia que tienen todos los libros de "Nova".

Figura 5. Noticia sobre *El lunar de Mme. Pompadour* de A. de Musset



Figura 6. Anuncio publicitario de la Serie Romántica de Editorial Nova

En el otro extremo de la publicación, ya cerca del final de *Correo Literario*, se puede seguir encontrando una similar solidaridad entre publicidad y crítica. Es así que en el número 38 (1 de julio de 1945), ahora en la página 6, se presenta una gran publicidad de Losada en que promociona, debajo del Gran Premio de Honor de la SADE –*Ficciones*, de Jorge Luis Borges–, los libros elegidos por el Club *El libro del mes* en su selección de mayo: *Los escépticos griegos* de Víctor Brochard y *Arquitectos de ideas* de Ernest Trattner. En la misma sección y, en este caso, en la misma página, a una columna de distancia, sendas reseñas firmadas dan cuenta de los dos títulos, comenzando sus elogios con referencias a los directores de las colecciones a cuyo catálogo se suman uno y otro volumen, a saber: la Biblioteca Filosófica, dirigida por Francisco Romero, y Panoramas, bajo la dirección de Guillermo de Torre (figura 7).



Figura 7. Anuncio publicitario de la editorial Losada

Un último ejemplo, entre los muchos existentes, se da en el número siguiente y penúltimo del periódico. Abriendo la sección “Libros y autores”, en el espacio generalmente ocupado por el texto crítico más extenso, siempre firmado, se presenta “Versos de guerra y paz” de Lorenzo Varela, que no es sino el prólogo escrito para el homónimo libro de poemas de Arturo Serrano Plaja, editado por Nova en su colección Paloma, y promocionado por la publicidad de la página siguiente (p. 7).

Esta relación de reciprocidad entre las diferentes contribuciones que componen *Correo Literario* y la publicidad editorial que la sustenta,¹⁸ podría rastrearse incluso en otras secciones o textos diversos, no incluidos en la citada sección “Libros y autores”. De modo semejante a lo antes referido a propósito del texto de Varela sobre el libro de Serrano Plaja, en el número 13

¹⁸ Se trata de la práctica que podría caracterizarse, en palabras de Emilia de Zuleta, como “crítica de *soutien*” (1999: 58).

(15 de mayo de 1944), en la página 3, usualmente ocupada por narrativa,¹⁹ poesía y, eventualmente, ensayo, se publica, a modo de adelanto, el prólogo de Rafael Dieste y dos dibujos, extraídos del libro *Homenaje a la Torre de Hércules* de Luis Seoane, impreso en los talleres de la Imprenta López el día 23 de ese mismo mes y publicado fuera de colección por Nova, en edición al cuidado de artista gráfico italiano Attilio Rossi, de destacada labor en la industria editorial argentina de la época (figura 8).²⁰



Figura 8. Rafael Dieste, “Homenaje a la torre de Hércules”,
Correo Literario, n. 13, 15 de mayo de 1944

¹⁹ El mismo emplazamiento tendrá, en el número 19 (15 de agosto de 1944), el cuento “Bruja” del joven Julio F. Cortázar, incluido, a su vez, en un original que el escritor había entregado a Arturo Cuadrado ese mismo año para su edición en libro en la editorial Nova (Fernández Naval, 2007: 48).

²⁰ En la entrega siguiente (n° 14, 1 de junio de 1944, p. 7), Newton Freitas dedica gran parte de su colaboración en portugués al comentario del libro de Seoane.



Figura 9. *Correo Literario*, 10, 1º de abril de 1944, p. 5

Otros casos los constituyen los ensayos aparecidos en el número 10 de *Correo Literario*, del 1º de abril de 1944 en el espacio dedicado a la crítica de arte,²¹ la página 5, sobre el grabador mexicano José Guadalupe Posada, acerca del cual Nova acababa de publicar una monografía en su colección *Mar Dulce (La calavera y otros grabados, 1943)*,²² y sobre el pintor peruano Pancho Fierro, acerca del cual se publicaría un libro en la misma colección al año siguiente (*Pancho Fierro, 1945*) (figura 9). O la publicación en la primera página del número 37 (1 de octubre de 1945) de “Concierto de amor de Esther de Cáceres”, un ensayo de Gabriela Mistral sobre la poesía de la escritora uruguaya, en momentos en que, según se desprende de su intercambio

²¹ Sobre la crítica de arte en *Correo Literario*, véase el trabajo de Silvia Dolinko (2008).

²² La noticia de su aparición había sido publicada, junto a la reproducción de su cubierta, en el número 9 (15 de marzo de 1944, p. 7), aunque ya había sido incluido en la publicidad editorial de Nova en el número anterior (n. 8, 1 de marzo de 1944, p. 6).

epistolar con Luis Seoane, ya se encontraba en preparación su libro *Antología (1929-1945)* que vería la luz en diciembre de ese año. Este volumen es el único efectivamente publicado por el sello Ediciones Correo Literario,²³ y estaba ilustrado por Luis Seoane y prologado por un poema de Rafael Dieste, y su distribución estaba a cargo de la Editorial Nova (figura 10).

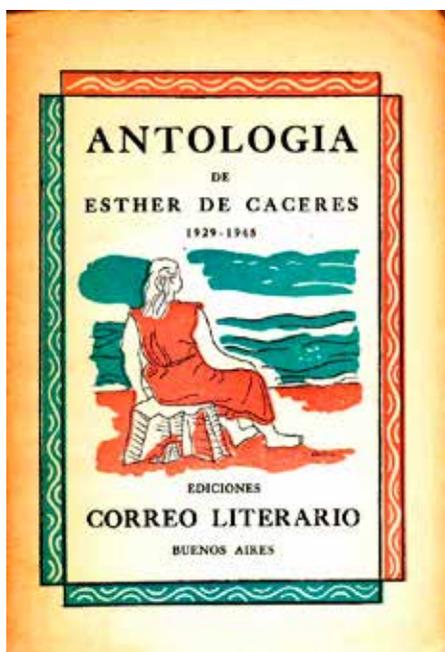


Figura 10. Portada de *Antología 1929-1945*, de Esther de Cáceres (Buenos Aires, Ediciones Correo Literario, 1945)

Incluso, este tipo de relaciones proporcionarían una explicación posible para la presencia de un material que en principio resulta extraño en el contexto de la revista, como es la columna sobre zoología y comportamiento animal a cargo de José Otero Espasandín, una contribución fija, ubicada siempre en

²³ Aunque previamente, en el número 29 del 15 de enero de 1945, una publicidad anuncia, en las páginas mismas del quincenario, la aparición de *Llanto meditado* de Alberto Girri como “el primer libro de poesía con el cual inicia la serie de publicaciones *Correo Literario*”.

la segunda página –a excepción de la primera entrega–, presente, con muy contadas excepciones, del primero al último número, la cual se nutre de fragmentos provenientes de libros de divulgación científica del autor, publicados o de próxima aparición en la ya citada Colección Oro de Editorial Atlántida.

La observación de casos como los antes referidos, y otros acaso menos evidentes, podría suministrar una clave de lectura –una entre otras posibles– con respecto a la constitución misma de *Correo Literario* y a la selección del diverso material que compone cada número, estableciendo cruces entre sus índices y los catálogos de las editoriales que la sostienen. Por otra parte, los vínculos entre *Correo Literario* y otros agentes del campo editorial de la época, se vuelven, por momentos, aún más explícitos, como sucede en el balance del primer año de la publicación, donde además se reafirma la intención de integrarla en el ámbito local, argentino y americano, a través de una amplia distribución, más deseada que efectiva.²⁴ La “Carta abierta” del número 24, del 1 de noviembre de 1944, destaca:

Nos ha llegado colaboración y aliento desde los más alejados países de América, en los que nuestro periódico alcanza cada vez mayor distribución. El carácter continental que queríamos darle desde un principio va cumpliéndose así poco a poco a pesar de las enormes dificultades de comunicación que hay en los momentos actuales.

Las casas editoras, imprentas y librerías argentinas prestaron también su

²⁴ La publicación contaba con distribución en Uruguay, según la información para la suscripción. Fuera de ello, la circulación se habría limitado al contacto personal de los grupos de exiliados republicanos en ciudades como Rio de Janeiro, La Habana, México D.F. o New York (Pérez Rodríguez, 2005: 84). A propósito, es ilustrativa la carta de Juan Ramón Jiménez a Lorenzo Varela, que pone al descubierto, además, otras conexiones: “[Julián Amo] me ha prestado un paquete de números atrasados de *Correo Literario*. Me gusta mucho este periódico que hacen ustedes en Buenos Aires. Yo no había visto más que dos o tres números sueltos que me habían dado en la oficina del Coordinador. En las librerías de aquí [Washington D.C.] es difícil encontrar estas cosas. Por estos números que ahora tengo me doy cuenta de la hermosa labor literaria que hacen ustedes en esa revista y sus editoriales. Precisamente en estos días he recibido bellos libros de Montevideo editados por ustedes. No sé si recibió mi carta (la envié a *Sur*) dándole las gracias [...] Escribí a Arturo Serrano Plaja hará un mes, a la Editorial Losada, diciéndole lo mucho que me gustaba *Correo Literario* y pidiéndole que me enviaran por su precio, toda la colección. ¿Recibió mi carta? Iba dirigida (*sic*) al propio Gonzalo Losada. Le decía también que el año pasado envié a la administración de la revista el importe de una suscripción anual, pero que nunca supe nada de ello” (Jiménez, 1977: 99-100).

ayuda al empeño de sostener un periódico íntegramente literario. Para que quede constancia de nuestro agradecimiento, citaremos especialmente algunas firmas: Imprenta López, la Editorial Poseidón, la Editorial Losada, la Editorial Nova, la librería El Ateneo, que nos apoyaron lealmente desde nuestra aparición.²⁵

Si bien la redacción se encarga de señalar su independencia crítica e incluso dedica el editorial, precisamente, del número siguiente (n. 25, 15 de noviembre de 1944, p. 2) a denunciar la presencia de lo que denomina “la enfermedad del elogio” en el mundo literario, los mencionados vínculos editoriales y su relación con las lecturas críticas publicadas en *Correo Literario* despiertan en sus lectores no pocas suspicacias, a juzgar por la nota en la que, bajo el título “Premáticas y desahogos”, se acusa recibo de sus reclamos: “Si nos gustara el escándalo podríamos hacer en *Correo Literario* una sección de verdadero éxito, publicando con pelos y señales las quejas que verbalmente llegan por nuestra ‘falta de agresividad’ en los comentarios de libros” (n. 9, 15 de marzo de 1944, p. 2).

Cierre: “El mercado de los libros” y el mercado de los diarios

Esta solidaridad no sólo no se limita a la sección “Libros y autores”, como se ha visto anteriormente, sino que además daría lugar a la aparición de otra sección que es también indicio del creciente interés de *Correo Literario* por la industria editorial, ya que de la marcha de dicha industria dependía no poco la suerte del periódico. A partir del número 31 (1 de marzo de 1945) se incluyó una nueva sección titulada “El mercado de los libros”, de irregular frecuencia, firmada con seudónimos y dedicada a registrar el curso de la actividad y a explorar las causas de las alzas y las bajas. Ya en el panorama de esta primera entrega, firmada con el significativo seudónimo *Best Seller* se advierten las referidas relaciones del grupo que lleva adelante la publicación periódica con determinadas editoriales. En ella puede leerse:

Es digno de destacar la importancia que tiene la actual venta de Libros de Arte. Principal factor para ello ha sido indiscutiblemente la producción en la Argentina de este tipo de libros, especialmente la labor desenvuelta

²⁵ *Correo Literario*, n. 24, 1 de noviembre de 1944, p. 2.

por la Editorial Poseidón, dedicada con inteligente pasión a esta actividad. También ‘El Ateneo’ y ‘Losada’ se destacan en la constante publicación de este tipo de libros.²⁶

En una entrega posterior puede encontrarse otro ejemplo, en el que se destaca una de las colecciones de la editorial que por entonces llevaban adelante Luis Seoane y Arturo Cuadrado, con la participación accionaria de la también ya mencionada Imprenta López:

Capítulo aparte merece [en] nuestro comentario esta espléndida colección de la Editorial Nova, que bajo el título “La marcha del progreso” realiza una labor de divulgación técnica y científica de primer orden. Originariamente, esta colección apareció en inglés, auspiciada por la Universidad de Oxford. Con la publicación del volumen titulado “La Química al día”, habrán aparecido seis títulos en castellano. Los títulos anteriores han sido dedicados al cine, a la fotografía, a la armada de guerra, a la aviación y a la astronomía. De contenido de fuente irreprochable y presentación prolija y elegante, los tomos de “La marcha del progreso” son adquiridos por el público uno después de otro con creciente interés.²⁷

La última entrega de “El mercado de los libros”, también firmada por *Tournebroche* aparece en el n° 37 (1 de junio de 1945) y da cuenta de lo que califica como un “verdadero colapso” de la venta de libros que atribuye al avance de la Segunda Guerra Mundial (la relevancia de la cita disculpa su extensión):

La disputa entre el libro y el diario tiene sus alternativas. Lectores de diarios somos casi todos, pero los lectores de libros forman una selección. En tiempos relativamente normales, precisamente por serlo, el radio de acción del libro y del diario no tiene variaciones bruscas, pero todo ocurre de otra manera cuando se producen acontecimientos capaces de influir fuertemente sobre la opinión pública. Entonces, el gran círculo de

²⁶ “El mercado de los libros”, *Correo Literario*, n. 31, 1 de marzo de 1945, p. 7.

²⁷ *Correo Literario*, n. 33, 1 de abril de 1945, p. 7. La primera entrega de la colección *La Marcha del Progreso*, *El cine al día* de Douglas Spencer y Hubert Walley (traducido por el exiliado español Francisco Madrid), venía siendo publicitada desde el número 10 (1 de abril de 1944) y había sido objeto de una extensa reseña elogiosa en el número 17 (1 de julio de 1944).

los lectores de diarios se conmueve y extiende a expensas del otro círculo más reducido de los lectores de libros.

La razón es tan poderosa como lógica. La vida que habitualmente buscamos en los libros; es decir las ideas, las emociones o simplemente la información que nos pide nuestra mente o nuestra sensibilidad para enriquecer su acervo (*sic*) de cultura humana, preferimos hallarle momentáneamente en el diario, que sigue de cerca aquellos acontecimientos.

No hace falta decir que estamos viviendo momentos históricos cuya trascendencia excede todas las medidas. La consciencia que de ello tengamos explica porque [*sic*, léase “por qué”] ante las manifestaciones de una vida real, de una realidad candente, queda preterida aquella otra vida con la que podemos tomar contacto a través de los libros.

Esta es la primera razón que hace que en este memorable mes de mayo la venta de libros sufriera un verdadero colapso. Durante toda la primera decena las librerías estaban casi desiertas.²⁸

Este análisis resulta interesante en la medida en que en esta “disputa” entre libro y diario, entre público amplio y público selecto, entre ideas y acontecimientos, se habría jugado también la suerte de *Correo Literario*, en tanto publicación periódica pero íntimamente ligada al mercado del libro. De este modo, a una de las razones esgrimidas por la crítica a la hora de dar cuenta del cierre de *Correo Literario*, esto es, los avatares de la Segunda Guerra Mundial (Alonso Montero, 1994: 9; Zuleta, 1983: 161), podría agregarse un matiz que explica el final de la publicación a través de la lógica del campo editorial, sin perder de vista el conflicto bélico sino, al contrario, atendiendo a su incidencia indirecta o mediada en el mercado del libro. En el número siguiente, precisamente, la “Carta abierta” anuncia el cambio en la frecuencia de publicación, de quincenal a mensual. Sin embargo, el texto se presenta más bien como una despedida anticipada, que se inicia con una figura frecuente a la hora de hacer el balance final de un proyecto, como es la referencia al terreno que se deja abonado, en este caso “para florecer en otras revistas literarias” (n. 38, 1 de julio de

²⁸ *Correo Literario*, n. 37, 1 de junio de 1945, p. 7.

1945, p. 2).²⁹ Finalmente, el número 40, del 1 de septiembre de 1945, fue el último de *Correo Literario*.

Bibliografía

- Alonso Montero, X. (1994). Cincuentenario de *Correo Literario* (Buenos Aires, 1943-1945). En *Correo Literario*. Edición facsimilar (pp. 7-10). Sada: Ediciós do Castro.
- Artundo, P. (2004). *Mário de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão*. São Paulo: Edusp.
- De Diego, J. L. (2006). 1938-1955. La “época de oro” de la industria editorial. En J. L. de Diego (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000* (pp. 91-123). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dieste, R. (1995). *Obras Completas V. Epistolario*. Edición de Xosé Luis Axeitos. Sada: Ediciós do Castro.
- Dolinko, S. (2008). El rescate de una cultura “universal”. Discursos programáticos y selecciones pláticas en *Correo Literario*. En P. Artundo (Ed.). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950* (pp. 131-165). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Dolinko, S. (2010). Guerra, exilio e imágenes transatlánticas. Un análisis de la revista *De mar a mar. Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and cultura*, 23. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/dolinko.html>
- Fernández Naval, F. X. (2007). *Respirar por el idioma. Los gallegos y Julio Cortázar*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gerhardt, F. (2015a). Asociacionismo gallego y mercado del libro en la Buenos Aires del medio siglo: dos proyectos editoriales de Luis Seoane. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 18, 457-467.
- Gerhardt, F. (2015b). Exiliados en la ‘edad de oro’. Redes políticas y culturales del exilio gallego en el campo editorial argentino de la década del cuarenta: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales. *Revista*

²⁹ A propósito, en el número 31 (1 de marzo de 1945), una breve nota sin firma, titulada “Nuevas revistas” saluda a dos de ellas y señala: “Muchas firmas de *Latitud* y *Contrapunto* son firmas que han colaborado en *Correo Literario* [Enrique Amorim, Antonio Berni, Luis Falcini], lo que reafirma afinidades y certifica rutas paralelas, coincidencias...” (p. 2).

- Eletrônica da ANPHLAC* 19, 72-103. Recuperado de <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2360/2195>
- Jiménez, J. R.(1977). *Cartas literarias*. Edición de Francisco Garfias. Barcelona: Bruguera.
- Loedel Rois, G. (2012). *Los traductores del exilio republicano español en Argentina*. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra. Recuperado de <http://www.tdx.cat/bitstream/10803/108338/1/tglr.pdf>
- Navas Sánchez-Élez, M. V. (2009). Relações entre escritores gallegos e brasileiros no exílio espanhol: o testemunho de Lorenzo Varela e Newton Freitas. En O. Rodríguez González & L. Mariño Sánchez (Coords.). *Novas achegas ao estudo da cultura galega enfoques literarios e socio-históricos* (pp. 357-382). A Coruña: Universidade da Coruña.
- Pérez Rodríguez, M. A. (2005). Estudio introductorio. En X. López García & R. Aneiros Díaz (Coords.). *Lorenzo Varela en revistas culturais de México e Bos Aires* (pp. 13-133). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Pérez Rodríguez, M. A. (2009). Autores brasileiros en empresas editoriais dos exiliados galegos en Bos Aires: Emece, Nova, Botella al mar. En O. Rodríguez González & L. Mariño Sánchez (Coords.). *Novas achegas ao estudo da cultura galega enfoques literarios e socio-históricos* (pp. 349-356). A Coruña: Universidade da Coruña.
- Pochat, M. T. (1991). Editores y editoriales. En N. Sánchez-Albornoz (Comp.). *El destierro español en América. Un trasvase cultural* (pp. 163-176). Madrid: Siruela-Sociedad Estatal Quinto Centenario-Instituto de Cooperación Iberoamericano.
- Rivera, J. B. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Varela, L. (1979). *Homaxes*. En edición Cuco-Rei de Luis Seoane. Sada: Edicións do Castro.
- Zuleta, E. de (1983). *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.
- Zuleta, E. de (1999). *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*. Buenos Aires: Atril.

La narrativa en *Letra y Línea*: entre “contemporáneos” y “embaucadores”

Verónica Stedile Luna

No para explicar, no para exponer, no en terrazas, no
monumentalmente

Más bien como por el Mundo hay anfractuosidades,
sinuosidades, como hay perros errantes

En fragmentos, en comienzos, tomada por sorpresa
una línea, una línea...
... una legión de líneas

Escapadas de las prisiones recibidas por herencia,
venidas no para definir, sino para indefinir, para pasar el
rastrillo por encima, para volver a hacerse la rabona,
líneas, por aquí y por allá, líneas

“Líneas”, Henry Michaux

La aparición de la revista *Letra y Línea*, en octubre de 1953, debería ser entendida en el doble proceso de transformaciones y consolidaciones que caracterizaron los últimos años de la década del '40 y comienzos del '50, cuando, según Sylvia Saítta, “la literatura argentina pierde su carácter ‘provinciano’ para pensarse en diálogo con la literatura universal” (2004:10). En ese marco, *Letra y Línea* formó parte de la experiencia abierta en la revista *Arturo* (1944), que había procurado las bases artísticas y teóricas para cuestionar el neorromanticismo, articulando la participación conjunta de poetas y artistas plásticos en la búsqueda de un arte no figurativo, cuyo patrón era el arte abs-

tracto, proveniente de las vanguardias históricas europeas.¹ Por otro lado, amplió los intereses culturales respecto a las publicaciones de vanguardia que la precedieron, adoptando un formato gráfico homologable a los periódicos, con páginas tabloides, abigarradas de notas y publicidades, así como también abrió líneas de discusión en torno a la narrativa de reciente publicación en Argentina.

En este trabajo intentaré dar cuenta de dos aspectos vinculados a la última puntualización, que podríamos reformular a partir de las siguientes preguntas: ¿de qué manera, una revista cuyo director, Aldo Pellegrini, representa una de las líneas más ortodoxas del surrealismo en Argentina, interviene en la trama de disputas culturales y literarias proponiendo un cruce entre las exigencias de una crítica contemporánea y el periodismo cultural?; y su vez, ¿cómo una revista leída casi exclusivamente desde una historia de la poesía puede ser parte no sólo de las transformaciones narrativas de los años '50, sino también de los debates en torno a la tradición literaria y la actualidad editorial marcada por las novelas que circulaban en el mercado? La atención a este género, pocas veces privilegiado por la vanguardia histórica, permite pensar que la narrativa atraviesa de un modo particular el proyecto crítico de la revista, articulando periodismo cultural, mercado editorial y una moral² del tiempo como “conquista de la ubicuidad”.³ Las siguientes entradas se ocupan de presentar tal

¹ A partir de 1944 proliferaron diversas publicaciones autodenominadas de vanguardia –*Cuadernos de invención*, 1945; *Contemporánea*, 1948; *Ciclo*, 1948; *Poesía Buenos Aires*, 1950; *A partir de cero*, 1952, *Revista de Arte Madí*, 1948. 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). Para una ampliación pormenorizada sobre *Arturo*, cfr. Del Gizzo (2010).

² El término “moral” es pensado aquí como conjunto de valores puestos en juego al momento de la justificación, sobre los que se recuesta todo trabajo crítico como productor de sentidos. En este sentido, una moral del tiempo supone al *presente* no sólo como una variable, o como el tiempo de enunciación, sino como un valor que opera como definitorio en la lectura del arte y la literatura.

³ Claudia Kozak retoma de Paul Valéry la idea que expone en “La conquista de la ubicuidad” (1928), en *Piezas sobre arte* (1999), Madrid, Visor. Para Kozak se trata de una *conquista del Presente* que caracterizó a las vanguardias históricas como una experiencia que

proyecto y analizar sus operaciones de lectura tanto en las reseñas dedicadas a las novedades editoriales de narrativa, como en los artículos monográficos sobre poéticas de autor, especialmente Roberto Arlt y Eduardo Mallea.

Revista de cultura contemporánea. Una crítica contra el tiempo

Letra y línea es dirigida por Aldo Pellegrini, quien anteriormente había integrado la dirección de *Ciclo* (1948-1949) y la redacción de *A partir de cero* (1952, 1956) (figuras 1 y 2). Según las distintas polémicas que la involucraron (Freidemberg, 1983; Poblete Araya, 2003; Stedile Luna, 2012), el nombre de Pellegrini propició la burla y el fastidio de otras publicaciones que denominaban al equipo editorial como “secta ortodoxa” de la poesía. Sin embargo, la secretaría y comité de redacción muestran una apertura hacia la narrativa, por un lado, y hacia la experimentación poética no proveniente del surrealismo, por otro. Osvaldo Svanascini, Mario Trejo, Miguel Brascó, Carlos Latorre, Llinás de Santa Cruz, Enrique Molina, Alberto Vanasco y Ernesto B. Rodríguez participan de la revista como *staff* permanente. Esta apertura se ve reforzada con las colaboraciones de Juan Carlos Onetti, Norah Lange, Juan Filloy, así como también las traducciones de textos de Arthur Miller y Henry Miller.

El subtítulo que acompaña al nombre, “Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica” anticipa un desplazamiento. Si *Ciclo* se había presentado como “Revista de artes y pensamiento modernos” o *A partir de cero* era “Revista de antipoesía”, *Letra y Línea* ubica en el centro de su discusión la multiplicidad disciplinar, y tres nociones que estarán permanentemente en disputa: *cultura*, *contemporaneidad* y *crítica*. Podríamos decir que hay, en principio, una redefinición en torno al problema de la temporalidad y lo epistemológico: lo moderno por lo contemporáneo, el pensamiento por la crítica. Es decir, si a *Ciclo* le interesaba, como antes a la revista *Arturo*, intervenir sobre la concepción de arte de vanguardia como *moderno*,⁴ *Letra y Línea* postula también un término de definición y valor temporal, pero ya no como lo localizable, sino en el problema mismo de la

se proponía en contra del pasado y en suspensión del futuro. El cubismo en artes plásticas o el *collage* surrealista, que quiebran la linealidad del tiempo darían cuenta de ese deseo por un presente abierto más allá de la cronología (2014:187).

⁴ Para una ampliación sobre las polémicas respecto al término “arte moderno” y los alcances de su conceptualización, ver: Cippolini, 2011:208-219.

indefinición que presenta el término “contemporaneidad”. A su vez, si la forma de aproximación a lo moderno estaba dada, en *Ciclo*, desde la figura del pensamiento, *Letra y Línea* requerirá de la crítica para intervenir sobre la contemporaneidad. La razón del pensamiento sobre lo moderno busca un lugar en la Historia como tal,⁵ mientras que la crítica de la contemporaneidad es la disputa por hacerse lugar en el presente, un presente que no parece sencillo localizar.

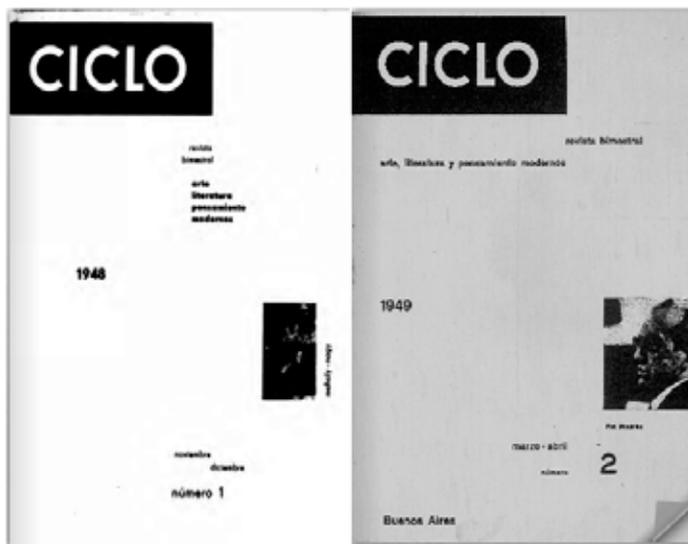


Figura 1. *Ciclo*, 1948-1949

⁵ Una de las características más sobresalientes de los ensayos publicados en *Arturo* y *Ciclo*, especialmente esta última, consiste en la deliberada voluntad por proyectar hacia la Historia los problemas del arte moderno. Edgar Bayley, por ejemplo, para hablar de la “Realidad y función” en la poesía, hace un recorrido por la historia de la poesía desde el mundo clásico al siglo XX (*Poesía Buenos Aires*); Rhod Rotfuss, en “El marco: un problema de plástica actual” repasa una corriente naturalista, ligada a cierta utilización del marco, desde la Revolución Francesa a la posguerra (*Arturo*, n. 1); Elías Piterberg escribe, en *Ciclo*, “Surrealistas y surrealismo en 1948”, donde hace un balance de los movimientos estéticos desde fines del XIX hasta su actualidad; “Ubicación del arte concreto”, de Ernesto N. Rogers, se inicia con la pregunta por la pertinencia del nuevo arte respecto a la historia: “Pienso en *La Madonna en el trono*” de Giotto, en las majas de Goya, en las bellas mujeres de Tiziano, en los personajes de “La fiesta campestre” de Breughel [...]. ¿Qué podrá decirse después de todo de nosotros que estamos aquí para celebrar un arte que al parecer se propone restablecer una gramática elemental con puntitos, cuadraditos y pocas rayas cruzadas sobre un fondo blanco?” (*Ciclo*, n. 1, p. 39).



Figura 2. *A partir de cero*

En esa apuesta de la conformación vanguardista a partir de la diferencia respecto de publicaciones anteriores, *Letra y Línea* abre la posibilidad de explorar los formatos y modelos gráficos propuestos por el periodismo, según se evidencia de la separación en secciones, dentro de las cuales no se incluyen sólo las reseñas sino otras “brevidades” más fugaces como pequeñas polémicas y noticias de la sociabilidad literaria. A su vez, la notable cantidad de anuncios publicitarios que abundan en cada uno de los cuatro números, pone en cuestión el mito fundacional según el cual *Letra y Línea* se habría financiado con la fortuna de Oliverio Girondo, y la liga con lógicas de sustentabilidad afines al periodismo (figura 3). Así, el proyecto crítico de *Letra y línea* es susceptible de ser pensado en la relación conflictiva, contradictoria, que vinculó a las vanguardias literarias con la prensa desde fines del siglo XIX.⁶

⁶ Habría que pensar la resistencia al periodismo por parte de algunos representantes de la vanguardia, como Pellegrini y Maldonado, en el modelo de obra que adoptaron las vanguardias europeas y del cual la prensa fue condición de posibilidad. Patrick Suter (2012) ha señalado



Figura 3. *Letra y Línea*. Anuncios publicitarios

La conformación ampliada del *staff* editorial, los intereses que manifiesta el subtítulo como delimitación de lectura, y la elección de una materialidad particular, ligada a la prensa como oficio, permiten aproximarnos al proyecto crítico de *Letra y Línea*. Una primera hipótesis del trabajo supone que dicho proyecto busca diferenciar lo contemporáneo de lo actual, elaborando una poética crítica que toma determinada narrativa para definir aquello que no es *Letra y Línea*. La actualidad es, para *Letra y Línea*, algo así

que el procedimiento del montaje proviene principalmente de las posibilidades que la prensa ofreció y que por tanto habría en las vanguardias, un proyecto que a partir de las materialidades propuestas por la prensa logró activar cierto efecto rapsódico de lectura en la “pluritextualidad” de una página. Asimismo, una de las mayores innovaciones de las revistas *Arturo* y *Ciclo*, por ejemplo, se halla en los prototipos tipográficos que utilizaron. Ese tipo de transformaciones, sugeridas y efectuadas por los constantes viajes de Tomás Maldonado a Europa, fueron posibles en gran medida porque el espacio de la prensa había funcionado como banco de prueba para las modernizaciones del diseño. Para otra perspectiva sobre las relaciones entre vanguardia y comunicación de masas, ver: Huyssen (2006).

como una fatalidad cronológica: mucho de lo que se publica en su propio *ahora* es actual, y el extenso espacio de reseñas se ocupará de ello, como compromiso por la diferenciación entre “embaucadores” y “el artista verdaderamente nuevo”. Por el contrario, lo contemporáneo, dice el editorial del primer número, no “debe entenderse en un sentido estrictamente cronológico: no basta que un artista viva en nuestra época para que lo consideremos contemporáneo, ni basta con que anecdóticamente la describa”.⁷ La idea de que la vanguardia funda, en el arte, un tiempo ajeno a la cronología de la cultura, ya estaba presente en publicaciones anteriores así como en otra simultánea como *Poesía Buenos Aires*; lo singular de *Letra y Línea* es que tal noción no consiste en un acto auto-afirmativo, sino en la tarea crítica de la “discriminación”.⁸ A partir del análisis de las novedades editoriales, la revista intentará definir una poética crítica de lo contemporáneo capaz de afirmar “con solidez” en qué consiste el artista nuevo “que se arriesga por caminos desconocidos o poco conocidos, aquel a quien no arredra el temor a equivocarse”.

El primer y único editorial de la revista, que lleva por nombre “Justificación”, plantea esta tarea como vínculo particular entre crítica y temporalidad:

Los auténticos exploradores de lo desconocido, no suelen llevar una multitud de boquiabiertos detrás de sí. Pero estos aislados creadores de hoy son frecuentemente los que construyen el futuro cultural y significa vencer al tiempo señalarlos hoy mismo.

Sin embargo, el aislamiento de algunos renovadores no significa que su obra esté fuera del tiempo. Por el contrario, una esencial contemporaneidad es el sello indeleble de toda obra auténtica. Pero tampoco contemporaneidad debe entenderse en un sentido estrictamente cronológico: no basta con 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 los que fundamentan la contemporaneidad y dan características reco-

⁷ “Justificación”, *Letra y Línea*, n.1, p. 1, 1953.

⁸ Para ampliar la tesis sobre la discriminación como tarea, cfr. Herzovich (2015), quien analiza las transformaciones de la crítica literaria en relación con cambios en el público lector.

nocibles a la obra de una época. Esta tarea de información debe completarse con una intención discriminativa. Numerosos son los embaucadores que aprovechan de lo nuevo para medrar. ¡Ojalá fuera siempre posible señalarlos! En ocasiones son tan hábiles y estrategos que solo el tiempo, al demostrar su nadería, los destruye.⁹

Dos aspectos fundamentales se desprenden de este fragmento. Por un lado, si bien la nota reclama una deuda de los espacios literarios respecto a “los nuevos” –“desgraciadamente, para estos artistas realmente nuevos, están habitualmente cerradas las revistas comunes. Tales publicaciones solo los admiten cuando el consenso los ha impuesto”, se nos dice en párrafos anteriores–, es el mismo concepto de *lo nuevo* lo que habilita la confusión; son numerosos los embaucadores e invisibles para las multitudes los auténticos exploradores de lo desconocido. Por otro lado, pareciera que *Letra y Línea* se propone una carrera contra el tiempo, “significa vencer al tiempo señalarlos hoy mismo”, agregan; si el tiempo es un natural distribuidor de consagraciones justas, la tarea crítica es la de captar la contemporaneidad como aquello aún no codificado, ya que esa idea de un tiempo que deviene clarificador se parece demasiado a lo que se nombra como “consenso”, es decir, a la estabilización de lo desconocido que leen las “revistas demasiado cómodas, demasiado burguesas”, definidas como conformistas. El consenso es, entonces, la falta de riesgo en el tiempo, que implica tanto celebrar a “embaucadores” con criterios ya valorados por la época –no percibir la *diferencia* que es causa y motivo de una “intención discriminativa”–, como rescatar a los contemporáneos años después, cuando ya han construido “el futuro cultural”.

Como se ve, no se trata ya de enfrentar programas estéticos (surrealismo vs. realismo), sino de recortarse de la confusión. Si el género del mercado es la novela realista (De Diego, 2014), deberán descubrirse en ese campo también a los embaucadores, adelantándose al tiempo, y poner de manifiesto quiénes son aquellos que sí experimentan con su época una íntima y peculiar vivencia. Será preciso observar, según ampliaremos en los próximos apartados, cómo dialogan, en la búsqueda por diferenciar lo contemporáneo de lo actual, al mismo tiempo las reseñas y artículos monográficos sobre narradores, con los textos literarios publicados en la revista.

⁹ “Justificación”, cit., p. 1.

En ese proceso de “discriminación”, la revista encuentra la encrucijada de identificar aquellos elementos estéticos *del presente* que definen a “los auténticos exploradores de lo desconocido”, ganándole al tiempo la sedimentación de los sentidos que operan cuando la consagración ya no implica el riesgo de la crítica, aquello que Raymond Williams nombra como “la extracción a partir de la experiencia social que resulta concebible solo cuando la propia experiencia social ha sido categóricamente (y de raíz, históricamente) reducida” (2009:182). Es decir, *Letra y Línea* debe dar cuenta de la contemporaneidad, del presente, y simultáneamente renunciar a las categorías críticas ya establecidas, en tanto estas serían esa experiencia ya históricamente reducida. Por eso la preocupación por evitar que la narrativa experimental se confunda con la novela psicológica, o el realismo *interior* “como lo pedía Rilke”;¹⁰ evitar que el epigonismo arltiano¹¹ o la profundización de una gramática signada por la RAE¹² aparente ser la renovación de los lenguajes literarios.¹³

El *presente*, por tanto, no puede ser nombrado con ninguna de las categorías ampliamente utilizadas por una *doxa* de la crítica, como novela psicológica, realismo social, literatura interior, color local. El desafío de la revista es, entonces, llevar adelante una tarea precisa y específica: el discernimiento de lo contemporáneo pero sin recurrir a *lo dado, establecido*; partir de lo actual, de leer todo aquello dispuesto por el mercado para su circulación, pero sin las categorías de lo consagradorio, que en el imaginario de *Letra y Línea* son las claves de lectura ofrecidas por *Sur* y el suplemento literario de *La Nación*. Para que se cumpla su objetivo, “convertirse en órgano cultural viviente”, *Letra y Línea* debe ser radical, no dejarse engañar ni por “embaucadores de lo nuevo”, ni por viejos criterios.

La tarea discriminativa de *Letra y Línea* resulta del desplazamiento de

¹⁰ I. Cabrera, sobre *Desde esta carne*, *Letra y Línea*, n.1, p. 14.

¹¹ J. O. Pérez, sobre *Los ídolos*, *Letra y Línea*, n.1, p. 14.

¹² M. Brascó, sobre *Lunes de carnaval*, *Letra y Línea*, n.1, p. 15-16.

¹³ La preocupación por evitar “confusiones” no se evidencia solo ante la narrativa publicada por el mercado editorial. Enrique Molina planteaba el mismo problema en torno a la poesía de Aimé Césaire, descrita como “intransigencia total hacia un orden social tras cuyo hipócrita humanismo se mantienen vigentes las más feroces discriminaciones raciales”, y que no debía confundirse con “la llamada ‘poesía social’, fruto de un espíritu reaccionario” (E. Molina, “Aimé Césaire”, *Letra y Línea*, n.1, p. 4 y 16).

una vanguardia poética y plástica a las apuestas del mercado por la narrativa, lo que constituye una ampliación y un optimismo que vaticina: “Lo que queda después de tanta conmoción se afirma con más solidez”.¹⁴ Esa solidez exaltada resulta congruente con el proyecto que se delinea en el editorial, de hacer surgir a los artistas verdaderamente nuevos, los contemporáneos, y desenmascarar a quienes “han nacido con gerontismo” siendo actuales. Sin embargo, las lecturas sobre narrativa recientemente publicada sólo arrojan la impugnación a toda aquella literatura que *no es contemporánea*, como si la novela y el cuento argentino que las editoriales ponen en circulación fueran la reproducción de un viejo orden. *Letra y Línea* amplía sus intereses a otras zonas como la narrativa y más específicamente la narrativa realista, pero allí solo encuentra actualidad. Será necesario desplazarse a los textos literarios publicados en sus páginas, “Resurrección de Diaz Grey” (Onetti); “El diálogo” (Vanasco); “El juego de ajedrez” (Miguel Brascó); “Silencio responsable” (Fillooy); “La mesa” (Lange), donde la dimensión de *la letra y la línea* lanzada al texto sin comentarios, significaciones, consensos ni tiempos de la consagración, pareciera ser la única capaz de exponer un carácter de contemporaneidad. La pregunta es entonces si acaso esa “solidez” que quedaría después de la conmoción se resuelve en una poética crítica o en la literatura.

El comienzo como gesto: de Arlt a Mallea, parábola de la crítica

Letra y Línea sólo publicó cuatro números entre octubre de 1953 y julio de 1954; y puede leerse su aparición como el gesto de una ruptura o la instalación de lo no previsible: la revista presentaba su primer número con un retrato fotográfico de Roberto Arlt (figura 4). Si hasta entonces los retratos que habían acompañado a las publicaciones de Aldo Pellegrini eran Lászlo Moholy-Nagy y Piet Mondrian (*Ciclo*, 1948-1949) o fotomontajes surrealistas (*A partir de cero*, 1952), la figura de un escritor hasta el momento sin mayor interés para la vanguardia abría materialmente la publicación. La página siguiente dedicaba todo su pliego al artículo de Alberto Vanasco sobre dicho autor, y a un artículo de Juan Carlos Onetti sobre *El fin de la aventura*, de Graham Green. Luego de artículos monográficos sobre Aimé Césaire, Vicente Huidobro, Jean Dubuffet, Wilfredo Lam, Francisco Luis Bernárdez, poemas de Juan Antonio Vasco y

¹⁴ “Justificación”, cit., p. 1.

Eduardo Jonquieres, la revista cierra el recorrido previo a las reseñas de teatro, cine, artes plásticas y libros, con un extenso texto firmado por Henry Miller, “Sobre el destino del hombre moderno”.

Ese trayecto, de Roberto Arlt a Henry Miller permite pensar un gesto de comienzo (Said, 1985). Se propone un autor argentino, popular principalmente en y por el periodismo, “al parecer sin cultura, con desordenados y superficiales conocimientos literarios y filosóficos”,¹⁵ que contrasta en principio con el propósito de la revista: “ser campo experimental donde se ensayen las fuerzas creadoras de los nuevos escritores” (“Justificación”, n. 1, p. 1). Y se conecta con la carta de Miller a Fraenkel, publicada en 1937 en un volumen de correspondencia entre ambos, titulado *Hamlet*. Dos escritores de narrativa, y no europeos, delimitan los extremos del primer número.¹⁶

El artículo de Alberto Vanasco comienza recuperando la legitimidad ya ganada de Arlt: “invocado frecuentemente por las generaciones nuevas a manera de ejemplo o de guía”.¹⁷ ¿Por qué, se preguntaría el lector, si la revista se proponía dar lugar a los nuevos autores, otorgar la relevancia de una tapa y retirada de tapa a una de las figuras más relevantes de nuestra literatura? En primer lugar, la literatura de Arlt es “violencia vital” e “imaginación abrumadora” –ambas características vinculables con el editorial y las valoraciones del surrealismo; en segundo lugar, permite trazar una genealogía de vanguardia, vinculada al expresionismo; por último, *Letra y Línea* comparte con *Contorno* cierta idea respecto a la radical originalidad moderna de Arlt en la novela argentina. En la misma página, Onetti escribe sobre *El fin de la aventura*. El objetivo del artículo parece confuso; luego de una ajustada lectura sobre los diálogos y la construcción de personajes, Onetti descarta sus conclusiones “ya que nada tienen que ver con la literatura” en tanto son extensibles a todos los

¹⁵ A. Vanasco, “Roberto Arlt”, *Letra y Línea*, n. 1, pp. 2 y 6.

¹⁶ *Ciclo* había abierto sus primeras páginas con *Trópico de Capricornio*, a las que sucedía un ensayo de Georges Bataille, “La moral de Henry Miller”; en ese texto Bataille lee al autor norteamericano y sus alter egos formulando una teoría-imagen del monstruo, que no parece forzado poner en contacto con la lectura en clave expresionista que hace César Aira de los monstruos arltianos. Podríamos decir, entonces, que dos narradores, Arlt y Miller, encuadran entre monstruos, autores, poéticas y escrituras que despliega *Letra y Línea* en su primer número.

¹⁷ A. Vanasco, “Roberto Arlt”, cit., p. 2. El gesto, aunque en efecto similar al de *Contorno* (n. 2, 1953), no se funda en el reclamo de una marginalidad.

novelistas católicos (n. 1, p. 2). Sin embargo, en esa lectura, Onetti delinea dos aspectos fundamentales: el rechazo a personajes “que no pasan de símbolos”, y al mismo tiempo una defensa de la literatura como espacio donde experimentar la incomunicación. Es decir que las dos primeras páginas de la revista no solo otorgan un lugar destacado a la narrativa como objeto de análisis, sino que delimitan una serie de “valores” literarios que recorrerán los siguientes números: la imaginación por sobre la verosimilitud, y la desconfianza a la comunicación literaria. Podríamos preguntarnos si acaso esos valores –vinculados a una forma heterodoxa del realismo literario (Abatte 2004) o bien a los ensayos de Borges que circulaban en aquellos años—¹⁸ funcionan como dispositivos críticos en las reseñas para distinguir lo actual de lo contemporáneo.



Figura 4. *Letra y Línea*, n. 1, 1953

¹⁸ El Borges de los años '40 hacía, en su reseña de *Las ratas* de José Bianco (*Sur*, n. 111, enero de 1944), un diagnóstico de la novela argentina contemporánea para impugnarla como “una especie abatida” por el “melancólico influjo, por la mera verosimilitud sin invención de los Payró y los Gálvez”.

En el primer número de la revista, de seis reseñas literarias, sólo una es de un libro de poesía, mientras que el resto corresponde a narrativa y ensayo: *De esta carne* (Valentín Fernando), *Los ídolos* (Manuel Mujica Láinez), *Lunes de carnaval* (Juan Goyanarte), *Heterodoxia* (Ernesto Sábato), *La música en los Estados Unidos* (Juan Carlos Paz), y *Vigilia torturada* (Osvaldo Svanascini). Me detendré en los tres primeros, ya que se trata de tres novelas. Hay, en esa asimetría, una apuesta por la actualidad editorial, de la cual serán notables sus efectos demarcatorios: en número sucesivos *Letra y Línea* se ocupará en mayor medida de la producción poética, tanto en la línea de las vanguardias históricas, latinoamericanas, como la de reciente publicación; sin embargo, su forma de irrumpir en el campo cultural poniendo en primer plano a la narrativa, instalará su condición polémica con grupos y escritores como David Viñas y Osiris Troiani en *Contorno*, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en *Buenos Aires Literaria*.

En la reseña de Cabrera sobre *De esta carne* –cuyo autor tendrá posibilidad de respuesta en *Contorno* al mes siguiente–,¹⁹ se nos aclara: “no es una novela social. No se lo propuso. Debería haber sido una novela psicológica”.²⁰ Este imperativo no lo indulta de la burla, más bien lo contrario: “Hay en Fernando un buceador psicológico. Quisiéramos saber si la *necesidad* de esta novela fue *interior*, como lo pedía Rilke. Nos alegraríamos por Fernando si así fuera”. La ironía que despliega el reseñista rechaza, por un lado, a la tradición abierta en la generación del '40, el neorromanticismo, uno de cuyos referentes era Rilke; y por otro, le niega la posibilidad de ser leída como renovación del realismo social. En la misma orientación, Miguel Brascó critica *Lunes de carnaval*, de Goyanarte, publicado por Sur ese año, ya que este libro

¹⁹ Contorno, “A propósito de una novela que ya no se lee”, n. 3, pp. 15 y 16. En ambas publicaciones el rechazo a autores como Eduardo Mallea o Manuel Mujica Láinez es explícito y virulento; sin embargo, donde *Contorno* busca producir modificaciones en la historia de la literatura argentina, como movimiento necesario para la fundación de una futura literatura nacional (Avaro & Capdevila, 2004), *Letra y Línea* pretende, en el presente, discernir “verdaderas” apuestas de lo contemporáneo de la impostura de la consagración. Es en este marco que las preguntas alrededor del realismo literario deben ser entendidas como parte de una crítica que vuelve sobre sí misma, menos que en un enfrentamiento entre vanguardistas y escritores realistas.

²⁰ I. Cabrera, sobre *Desde esta carne*, *Letra y Línea*, n.1, p. 14.

no salva a la ficción de la retórica,²¹ y “aquello que era una constante en Arlt constituye una consigna” artificiosa. Queda así, desactivada toda potencialidad de la novela para formar parte de las *íntimas e intensas vivencias de los contemporáneos*, como exigía el editorial.

Las referencias a la novela psicológica reaparecen en la siguiente reseña, sobre *Los ídolos*, de Manuel Mujica Láinez. Ya no funcionan en la desacreditación de referentes pasados, sino que se asemeja al tono irónico que Borges utiliza para el famoso prólogo a *La invención de Morel* (1940) al referirse a “amantes que se suicidan por felicidad”. Así, el reseñista J. O. Pérez²² ironiza sobre “una densa película de metáforas trasnochadas”, “palabras que son frecuentes solamente en el diccionario legislante de la academia real” y llevan al personaje Monsieur Chénir a un absurdo suicidio. En lugar de imaginación abrumadora hay metáforas trasnochadas y campo argentino con castillos. Pero lo que interesa al reseñista es lo que la confusión oculta:

Pero usted y yo sabemos que mientras esto se edita, mientras esto se pone en grandes titulares de propaganda son muy pocos los que divulgan a Arlt, por ejemplo que pese a novelas tipo *Los ídolos*, han sabido triunfar sobre el tiempo, el desconsuelo, la miseria, la soledad y el rastacuerismo. Pero es que todo esto tiene que tener un vuelco definitivo y hay que proponerse darlo.

Cuando usted hojea este libro medita acerca de los destinatarios del mismo, e idéntica cosa me pasa a mí. Pensamos entonces que hay mucha gente desorientada, que en este Buenos Aires peor que en otras partes, habrá un estudiante anhelante, una secretaria de vuelta de la oficina, un metalúrgico que camina entre las vidrieras, y ellos quizás vean el libro este, u otros semejantes, y los comprenden, empiecen a leerlo y tengan una visión muy pobre de nuestra escritura nacional. Allí créanme es cuando nos agostamos y preguntas como “¿qué pasa con la novela argentina?” pueden tener muchas respuestas.

Este es el peligro, la divulgación y el prestigio que tienen cosas como estas, en tanto que lo que verdaderamente vale, lo que debe ser una no-

²¹ M. Brascó, sobre *Lunes de carnaval*, *Letra y Línea*, n.1, p. 16.

²² Seguramente se trataba de un seudónimo.

vela duerme en el cajón de un oscuro empleado de Ministerio que los sábados por la tarde y algunos domingos escribe algunas cosas que siente profundamente. Y allí está la diferencia con estos ídolos de barro: en lo que se siente, como la carne y la sangre; y lo que se fuerza más o menos ingeniosamente para que suene bien o aparezca “ingenioso”, no se siente ni en el estómago ni en la cabeza.²³

Esas conclusiones de la reseña permiten señalar dos o tres puntos claves en torno a los valores que *Letra y Línea* delimita en su aparición, y se expanden en artículos como el de Vanasco y Onetti sobre Arlt y Green respectivamente. Porque la diferencia entre lo que se “fuerza más o menos ingeniosamente” para que suene “ingenioso” y lo que se siente “como la carne y la sangre”, es la diferencia entre la metáfora trasnochada y la violencia vital, entre la imaginación sin límites y el verosímil. Por un lado se insiste en que no alcanza con la “resistencia” de una obra en medios donde debe sobreponerse al “rastacuerismo” y la propaganda entre amigos, sino que es urgente “dar un vuelco”, ganarle al tiempo; por otro lado, el problema de la desorientación tiene que ver con el presente, *qué pasa con la novela argentina*. *Letra y Línea* no se pregunta por el diálogo entre la actualidad literaria y editorial y la tradición; el desvelo de Brascó es la desorientación el lector *lego*, que quedará con una “visión muy pobre” de la escritura nacional.

El primer número de la revista concluye entonces, en lo que respecta a la narrativa, con una exaltación de la violencia vital, la imaginación (Arlt), la incomunicación (Green), y la condena al color local, la *literatura interior*. Habrá que esperar al segundo número, noviembre de 1953, para que la narrativa verdaderamente contemporánea, que las editoriales no parecen propiciar al juicio de *Letra y Línea*, tenga lugar en las firmas de Onetti y Vanasco. La parábola se cierra en el cuarto y último número, con el ensayo de Alberto Vanasco sobre Eduardo Mallea, uno de los escritores, se nos dice, a quien “debemos atribuir, en parte, el estado informe y gelatinoso” de “nuestras letras”: “Técnicamente, puede decirse que sus obras carecen de *tempo*, de ese elemento ineludible que da al mundo de la ficción su suficiente apariencia de vívido, su marco de humanidad, su atmósfera propia y necesaria” (IV, 7).

²³ J. O. Pérez, sobre *Los ídolos*, *Letra y Línea*, n.1, p. 14.

Alberto Vanasco recorre la obra de Mallea desde *La sala de espera* y *Chaves*, ambos publicados en 1954, hasta *Cuentos para una inglesa desesperada*, de 1926. 1926 es también el año de *El juguete rabioso*, aspecto que Vanasco no desconoce según da cuenta de ello en su ensayo inaugural de la revista (I, 2). Sus observaciones sobre Mallea, son por lo tanto, también las observaciones sobre un período literario en el cual se impuso una forma del realismo por sobre otra, la que proponía Roberto Arlt. El arco de lecturas, que se abre y cierra en 1926, resulta productivo para pensar la relación de la vanguardia con los comienzos como forma de radicalidad. En este sentido es esperable que *Letra y Línea* partiera de Roberto Arlt y no de Eduardo Mallea. La tarea discriminativa parece necesaria no solo respecto de la actualización bibliográfica, sino también de la tradición literaria.

Conclusiones sobre lo contemporáneo en *Letra y Línea*

Como se dijo anteriormente, la escritura crítica de las reseñas se presenta como impugnación de lo actual, sin que se deje entrever el lugar que la revista se proponía dar a los contemporáneos. Es decir, si la revista contuviera sólo reseñas sobre publicaciones de novelas o cuentos, restringidas al mercado editorial de los inmediatos años '50, deberíamos decir que no hay rastros o huellas posibles de que emerja lo contemporáneo de la escritura "actual". Toda la novela argentina que releva es psicologicista, epigonal, meramente retórica, puritana de la lengua. La crítica en *Letra y Línea* se construye por oposición; si amplía sus intereses, de modo que ya no es una revista de vanguardia poética, al ocuparse de las "novedades bibliográficas" en narrativa, el proyecto crítico enfrenta una limitación, y es que no encuentra una retórica para *el presente*.

Así, en la ampliación del objeto que presenta *Letra y Línea*, ampliación que supone al mismo tiempo seguir apostando a distinguir lo contemporáneo de lo actual, la revista no encuentra la suspensión de "los consensos" en lo publicado, y queda a los lectores vérselas con la letra sin glosa: "la línea no venida para definir, sino para indefinir", como el poema de Michaux que dialoga con el nombre. "La resurrección de Díaz Grey", de Juan Carlos Onetti; "El diálogo" de Alberto Vanasco; "El juego de ajedrez", de Miguel Brascó; "La mesa", de Norah Lange y "Silencio responsable", de Juan Filloy, esos son los textos narrativos que tienen lugar como inéditos en la revista. Lo

contemporáneo, la experimentación, es entonces *la letra y la línea*, y no la “solidez” que quedaría como saldo positivo luego de la discriminación crítica. En un trabajo dedicado especialmente a las ficciones de *Letra y Línea* se explorará este aspecto, a fin de preguntarnos en qué medida la revista transforma, afecta a esos textos literarios, y cómo los textos sostienen o desestabilizan el proyecto de una publicación que se pretende *cultural, crítica, y contemporánea*.

El “caso Onetti” es iluminador de esta doble lectura entre crítica y literatura para pensar las dimensiones de lo *contemporáneo*, aquello que escapa a lo actual. Beatriz Sarlo lee la incompreensión de *Contorno* hacia la literatura de Onetti como parte de un estrabismo. *Contorno* “no podía fijar un foco sobre la literatura”; por un lado se afirma que la literatura es lenguaje, pero su verdad se juega en el contenido, en la representación (1983: 807). Sin embargo, a ese “leer mal” que Sarlo señala respecto de Onetti, en la prosa crítica de David Viñas, quien lo acusa de promover un “estado larval” (n. 5/6, pp. 35-36) en su literatura, no se opone una lectura crítica más contemporánea en *Letra y Línea*, corrida del régimen de verdad que podía suponer una moral imperante como era la del compromiso. Onetti es en *Letra y Línea* narrador o reseñista, pero nunca objeto de escritura. Mirado desde un presente donde, por decirlo de alguna manera, “triunfa” Onetti (*Letra y Línea*) por sobre Gálvez (*Contorno*), ese “haberle ganado al tiempo” no se da en la lectura crítica, sino en la literatura como *línea*, “como perros errantes”, “no para explicar, no para exponer”.

Ninguna obra de los autores cuyos textos son publicados por la revista es retomada en reseñas o artículos monográficos, como si el proyecto crítico de *Letra y Línea*, en su apuesta diferenciadora, se protegiera de las proximidades del consenso con las cuales leer al “artista verdaderamente nuevo” que desea difundir para “justificar” su existencia en tanto publicación emergente. Por lo tanto, podríamos concluir que el proyecto crítico de *Letra y Línea*, cuando se enfrenta a la ampliación de su objeto en la lectura de la actualidad narrativa determinada por el campo editorial, solo lee allí “numerosos embaucadores que aprovechan de lo nuevo para medrar”. Será en los márgenes de la circulación editorial, es decir en las páginas de la revista que publica inéditos, donde lo contemporáneo encuentre lugar, pero el costo será la supresión de la crítica.

Bibliografía

Corpus

- Aguirre, R. G. (Dir.), et. al. (1950-1960). *Poesía Buenos Aires*. Buenos Aires, a. 1-11 (números 1-30; primavera 1950-primavera 1960).
- Pellegrini, A. (Dir.), et. al. (1948-1949). *Ciclo. Arte, literatura, pensamiento modernos*. Buenos Aires: 1948. Números 1 (noviembre/diciembre 1948) y 2 (marzo/abril 1949)
- Pellegrini, A. (Dir.), et. al. (1953-1954). *Letra y línea. Revista de cultura contemporánea*. Buenos Aires, [s.n.]. número 1 (octubre 1953) - número 4 (julio 1954).
- Molina, E. (Dir.) (1952; 1956). *A partir de cero*. Buenos Aires: [s.n.], 1952. 1ª época: números 1 (noviembre 1952) y 2 (diciembre 1952); 2ª época: número 1 (septiembre 1956).
- Viñas, I. & Viñas, D. (1954-1959). *Contorno*. Buenos Aires, número 1 (noviembre 1954) - número 9/10 (abril 1959). Además Cuadernos de Contorno, Buenos Aires, n. 1: julio 1957, n. 2: febrero 1958.

Bibliografía

- Abatte, F. (2004). La exploración de líneas heterodoxas. Enrique Wernicke, Bernardo Kordon, Arturo Cerretani, Alberto Vanasco. En N. Jitrik (Dir. Gral.). *Historia crítica de la literatura argentina*, Saítta (Dir.). Vol. 9. *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé.
- Avaro, N. & Capdevilla, A. (2004). *Denuncialistas. Literatura y polémica en los '50*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Cippolini, R. (2011). *Manifiestos argentinos: políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Del Gizzo, L. (2010). *Arturo*, terreno de prueba. Acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina. *Revista Laboratorio. Literatura & Experimentación*, 3 (1). Recuperado de: <http://revistalaboratorio.udp.cl/investigacion-3/>
- De Diego, J. L. (2014). 1938-1955. La 'época de oro' de la industria editorial. En J. L. de Diego (Dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (pp. 97-133). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Freidemberg, D. (1984). La poesía del cincuenta. En S. Zanetti (Dir.) *Capítulo*.

- Historia de la literatura argentina*. Tomo 5 (pp. 553-573). Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Herzovich, G. (2015). *La desigualdad como tarea. Crítica literaria y masificación editorial en Argentina (1950-1960)*. (Tesis doctoral). Universidad de Columbia.
- Huysen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. Traducción: Pablo Gianera.
- Kozak, C. (2014). El tiempo del arte. Ubicuidad y técnica en el siglo XX. En G. Indij (Ed.) *Sobre el tiempo* (pp. 187-193). Buenos Aires: La Marca editora.
- Poblete Araya, K. (2003). Polémica de los surrealistas y H. Bustos Domecq. *V Congreso Internacional OrbisTertius de Teoría y Crítica Literaria*, 13 al 16 de agosto de 2003. Recuperado de www.memoria.fahce.unlp.edu.ar
- Said, E. [1976] (1985). *Beginnings. Intention & method*. New York: Columbia University Press.
- Sarlo, B. (1983). Los dos ojos de Contorno. *Revistas Iberoamericana*, 125 (XLIX), 797-807.
- Saítta, S. (Dir.), N. Jitrik (Dir. Gral.) (2004). *El oficio se afirma. Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 9. Buenos Aires: Emecé.
- Suter, P. (2012). De la presse comme modèle de l'œuvre à la presse dans l'œuvre – et à l'œuvre comme modèle de la presse. *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature* 11. Monográfico: Le littéraire en régime journalistique. Recuperado de: <http://contextes.revues.org/>
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Traducción G. David. Buenos Aires: Las cuarenta editorial.

Polémicas estéticas y apuestas literarias en las revistas de Abelardo Castillo

Sylvia Saítta

Este trabajo es preliminar; propone una lectura de las tres revistas dirigidas por el escritor Abelardo Castillo –*El Grillo de Papel* (septiembre de 1959 a noviembre de 1960), *El Escarabajo de Oro* (mayo de 1961 a septiembre de 1974) y *El Ornitorrinco* (noviembre de 1977 a agosto de 1986)–, que constituyen un objeto raro en la crítica académica argentina.¹ Sobre todo, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: basta revisar los programas de las materias de la carrera de Letras para constatar la poca presencia tanto de la narrativa de Abelardo Castillo y sus tres revistas como también de la literatura de quienes fueron sus más cercanas colaboradoras: Liliana Heker y Sylvia Iparraguirre.

Tampoco es usual la presencia de las revistas de Castillo –sobre todo de las dos primeras– en los estudios sobre el período o en los trabajos sobre revistas culturales, ni suelen recordarse las lecturas críticas sobre literatura argentina, las traducciones, los cuentos y los debates estéticos e ideológicos que en ellas se publicaron. No están, por ejemplo, en los trabajos de Jorge B. Rivera (1995) sobre periodismo cultural, ni en el estudio sobre los años sesenta de Oscar Terán (1991); son apenas mencionadas en el libro de Silvia Sigal (1991) y en la investigación de Claudia Gilman (2003) sobre los sesenta y setenta. Las excepciones son pocas: el libro *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*, editado por Elisa Calabrese y Aymarará de Llano (2006), resultado de la investigación de un trabajo en equipo de la Universidad Na-

¹ Una primera versión de este trabajo se publicó en *Revista Ñ*, 16 de octubre de 2015.

cional de Mar del Plata; la siempre mencionada polémica entre Julio Cortázar y Liliana Heker (1981) durante la dictadura, que tuvo lugar en las páginas de *El Ornitorrinco*; el artículo pionero de Eduardo Romano (1986) sobre las formulaciones del compromiso sartreano en las publicaciones culturales argentinas. Hay que destacar, por esto mismo, la reciente edición facsimilar de las tres revistas realizada por la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (2015), con prólogo de Elisa Calabrese, “un breve recuerdo” de Horacio González, y una entrevista a Abelardo Castillo cuyo título, “La literatura como fundamento”, describe, con particular precisión, la base y el centro de un proyecto unitario que, aun con sus diferencias, se fue escandiendo a lo largo de las tres revistas difundidas entre septiembre de 1959 y agosto de 1986.

El Ornitorrinco, en cambio, tiene una presencia bibliográfica mayor porque se trató de una de las revistas más importantes de la resistencia cultural en los primeros años de la dictadura militar. Carlos Altamirano (1986: 3), por ejemplo, la inscribe dentro de los grupos y circuitos de disidencia intelectual de comienzos de la dictadura; como uno de los medios a través del cual una parte de los intelectuales “buscó escapar a los efectos paralizantes de lo que algunos han llamado la ‘cultura del miedo’, para articular expresiones de desacuerdo con el orden autoritario reinante”. José Luis de Diego (2001: 141) dedica un apartado a *El Ornitorrinco* a la que caracteriza a partir del rasgo que para él define a los editoriales-ensayo de Castillo: el gesto anacrónico. Ese gesto aparece en “su machacona fidelidad al compromiso sartreano y a la negación del período de violencia política y de los dos años de dictadura como un proceso que produciría una transformación profunda en el campo intelectual”; en la no revisión de las categorías de los años sesenta y setenta, a partir del golpe de Estado, y a los cambios en la concepción del intelectual, ya en democracia.

Esta introducción no implica decir que este trabajo “viene a cubrir un vacío” sino que propone plantear una pregunta sobre el por qué de la poca visibilidad de un proyecto de tan grandes dimensiones: se trata, como se señaló, de tres revistas que se publicaron durante más de veinticinco años, siempre dirigidas por Abelardo Castillo, en las que escribieron muchos de los principales escritores y críticos nacionales y donde se plantearon varias de las más significativas polémicas estéticas e ideológicas sobre la especificidad de lo literario, los vínculos entre la literatura y la política, la función del escritor, los

alcances de la censura y la autocensura en tiempos de dictadura, la conformación de un canon nacional, entre muchas otras.

Té para tres

El rasgo que mejor caracteriza a las tres revistas de Castillo, y las diferencia de otras publicaciones de izquierda en los apasionados años sesenta y setenta, es la defensa de la primacía del arte y la literatura por sobre la política y las banderas partidarias. Son tres revistas diferentes que mantienen constantes aun cuando cada una de ellas intervino en diferentes momentos político-culturales y presenta rasgos propios. La línea de continuidad más explícita es la elección de los títulos. Hay un grillo, un escarabajo y un ornitorrinco: si los dos primeros son insectos imaginarios, porque el grillo es de papel y el escarabajo, de oro; el ornitorrinco, por su propia rareza, es un animal casi de fantasía. Seres ficticios e ilusorios que, como la literatura misma, se inscriben en una tradición que los precede –el poema “El grillo”, de José Pedroni; “El escarabajo de oro”, de Edgar Allan Poe–, o dialogan, de modo oblicuo y cifrado, con la ominosa realidad de los tiempos de la dictadura:

no es casual que esta revista se llame *El Ornitorrinco* –afirma Abelardo Castillo (1977: 2) en su primer número–: dejando momentáneamente de lado la etimología (ornitzos-rigxsos, que significa algo así como pico de pájaro y que forzando un poco las cosas podría pasar por una metáfora del poeta), el ornitorrinco es más bien un animal imposible. Una especie de cuis con hocico de pato, un mamífero que pone huevos y tiene las patas delanteras palmeadas, que no es anfibio pero le falta poco y que, dejando de lado al equidna (otro que no es lo que se dice una belleza), parece no tener familia en esta tierra. Es el Don Quijote de los bichos, es especie única.

Una segunda línea de continuidad la traza la constante presencia de Jean-Paul Sartre como la gran figura del intelectual comprometido. Desde uno de los primeros números de *El Grillo de Papel* –cuando se reproduce la entrevista realizada por Jacques Allain Miller a propósito del éxito de *Los secuestrados de Altona* en París–, hasta la muerte de Sartre en abril de 1980, las revistas de Castillo publican numerosísimos textos de Sartre; reproducen las entrevistas que se le realizan en otras publicaciones; reseñan sus libros, infor-

man sobre sus viajes, transcriben sus polémicas. El aspecto más destacado es el de Sartre escritor –“ningún otro escritor de nuestra época consiguió cifrar como él, en escritura y actos, el tiempo que le tocó vivir”–, sintetiza Castillo al dedicarle el editorial de *El Ornitorrinco* después de su muerte:

[...] sé que ningún escritor me influyó tanto como Sartre. Porque tampoco hay casi página de esos libros en las que no redescubra una idea que hoy siento naturalmente como mía. Y esto no es una mera acotación personal: es un hecho constatable en casi todos los intelectuales de la generación del 55 y de mi propia generación. Todos, en algún momento, hemos sentido el derecho a discutir con él. Todos hemos saqueado sus libros. Dicho de una vez: nos enseñó a pensar (1980: 4).

La principal es, quizá, la persistente línea editorial que reivindica la primacía del arte por sobre la política, el compromiso del escritor por fuera de toda bandera partidaria, la libertad de opinar sobre las políticas internas de los partidos de izquierda y del peronismo, y principalmente, una militancia en contra de la autocensura o “el vigilante en la cabeza”. Las revistas de Castillo denunciaron los atropellos del Plan CONINTES durante el gobierno de Arturo Frondizi y la violencia de los gobiernos militares. Pero también, condenaron, con particular vehemencia, el impacto de esa intimidación estatal en el miedo, los silencios, las posiciones de los intelectuales. Así, después del golpe de Estado a Arturo Frondizi en marzo de 1962, Castillo y Liliana Heker (1962: 20) denunciaron la autocensura y el miedo que se leía en las publicaciones literarias. Afirmaron entonces que nadie dijo que Miguel Ángel Asturias fue metido preso, a pesar de su enfermedad, en Buenos Aires. O que a Leónidas Barletta, ex presidente de la SADE, lo encarcelaron y que la noticia apareció en la sección policial de los diarios. O que el teatro “La Máscara” había sido allanado. Y que esos mismos que callan tienen, en cambio, el coraje para exigirle a Truffaut que se preocupe un poco por Argelia... “La censura –concluyen– será todo lo vituperable que se quiera, pero entre nosotros lo que particularmente da bastante asco, seamos francos, es la auto-censura, la demasiada cautela, el andar con un vigilante en la cabeza”. Lo mismo sucede después del golpe a Arturo Illia en junio de 1966: Castillo (1966: 9) retoma esos mismos términos –“hay algo peor que la censura: la autocensura. El vigilante en la cabeza. La censura sólo contamina al inquisidor, lo rebaja

o (como con frecuencia ocurre) lo ridiculiza; la autocensura lo envilece a uno”– para denunciar que si a partir del golpe se vio “cuán educadamente adverbiamos y adjetivamos los escritores conformistas y rebeldes, la SADE y los poetas locos”, a partir de la intervención de la universidad pública en la noche de los bastones largos “sí que no hay excusas. A tres meses de dormir sobre la carona, abstenerse, no opinar, siendo escritores, me parece un acto de auto-destrucción. O de mala fe. Peligroso para lo que específicamente es nuestro territorio y nos incumbe: el porvenir de nuestra cultura”.

“Un grillo manso que te quiere”

El Grillo de Papel nació, como suele suceder con muchas revistas de izquierda, de una polémica: la que Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman sostuvieron con la ortodoxia del Partido Comunista representada por la revista *Gaceta Literaria* de Pedro Orgambide. La leyenda cuenta que una noche el grupo disidente que integraban Castillo, Luisa Pasamanik, Oscar Castelo, Víctor García Robles, Humberto Costantini, caminaba por Callao mientras conversaba sobre los posibles nombres para una nueva revista; uno llevaba un libro de José Pedroni, otro propuso “El grillo”, y Castillo, o quizá García Robles, gritó “de papel”. Esa misma noche –cuenta Castillo (2015: 12)–, Liberman recibió un telegrama que decía: “Acaba de ser fundado *El Grillo de Papel*”. Su primer número salió a la calle el 28 de septiembre de 1959 dirigido por un Consejo Directivo integrado por Castillo, Liberman, Oscar Castelo y Víctor E. García. Pronto se sumarían Liliana Heker, como secretaria de redacción, Betina Duret, Susana Isod, Hugo Kusnetzoff como colaboradores inmediatos. El epígrafe –“Gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida. Goethe” –anunciaba una primacía de la ficción por sobre toda teoría política o de escuela literaria que refrendaba su primer editorial:

El Grillo de Papel ha de ser, casi esencialmente, una revista para quienes la literatura es, antes que otra cosa, una actividad creadora. Estamos convencidos de que, para esclarecer su posición ante la vida, el escritor no necesita recurrir a la efusión panfletaria o al deliberado puntillismo de un ensayo académico [...] Seremos una revista de creación, pero sin soslayar, llegado el caso, nuestra responsabilidad crítica”.²

² “Editorial”. *El Grillo de Papel*, n. 1, octubre de 1959, p. 2.

Esta preeminencia de lo literario por sobre la política permite el acercamiento, en esos años poco frecuente, de una revista de izquierda a Jorge Luis Borges: en su primer número, *El Grillo de Papel* reproduce unos versos que dicen “En el cuerno salvaje de un arco iris / clamaremos su gesta / como bayonetas / que portan en la punta las mañanas”, y pregunta: “¿quién es el autor de estos versos y cuál el título del poema? *El Grillo de Papel* premiará con una suscripción a las primeras cinco respuestas correctas”.³ En el número siguiente, y para sorpresa de muchos, se informa que los versos pertenecen al poema “Rusia” de Borges;⁴ de más está señalar que la revista recibió una sola respuesta correcta... Esa tímida primera incorporación de Borges en la revista se explicita en las polémicas sobre literatura y política que *El Escarabajo de Oro* sostendrá a lo largo de los años sesenta. Y se cierra en el último número de *El Ornitorrinco* de agosto de 1986, cuando publica el poema “Una oración” de Borges (1986) como homenaje al escritor recientemente fallecido.

Y en efecto, el rasgo distintivo de *El Grillo de Papel* es el de ser principalmente una revista literaria. En sus páginas se publicaron cuentos y poemas de jóvenes y no tan jóvenes escritores y poetas argentinos y extranjeros. Su primer número traía en tapa “El marica”, primer cuento de Abelardo Castillo; le siguieron “El pacto” de Adelaida Gigli; “Informe sobre ciegos” de Ernesto Sabato; “Una hermosa familia” de Beatriz Guido; “La sorpresa” de Jorge Alberto Sáez; “La madre de Ernesto”, también de Castillo. Publicaron poemas de Arnoldo Liberman, Marcos Silber, Nicolás Guillén, José Portogalo, Rodolfo Alonso, Nina Cortese; relatos de Julio Cortázar, Humberto Costantini, Liliana Heker; reportajes a Luis Franco, Ángel Rama, Juan Goytisolo; reseñas de nuevos libros; comentarios sobre cine, teatro, música y artes plásticas.

Su segundo rasgo, como lo será también de *El Escarabajo de Oro*, es la incorporación del humor y la sátira en secciones misceláneas e ilustradas –“Grillerías”, “Bicherías”, “Marginalia”, “Cazando grillos”, “El quiosco del grillo”– en las que se criticaba a los otros, se transcribieron notas breves so-

³ *El Grillo de Papel*, n. 1, octubre de 1959, p. 5.

⁴ “Hemos recibido dos respuestas correctas: una, válida, del poeta Rodolfo Alonso; otra, inválida, de un amigo de una amiga de uno de los directores de la revista. Parece que la comezón maximalista de nuestro Magister Ludi es poco conocida” (“De nuestro primer número”, *El Grillo de Papel*, n. 2, diciembre de 1959, p. 22).

bre política, cultura o literatura de otras publicaciones, se intervenía en el presente político y cultural a través de un humor que remitía tanto a los juegos verbales de Julio Cortázar como también a la tradición abierta por el “Parnaso satírico” de la revista *Martín Fierro* de los años veinte, y “Recontra”, la contratapa de *Contra. La revista de los franco-tiradores*, de Raúl González Tuñón, en los treinta. De este modo, convivían en feliz montón “modernas reflexiones sobre música, Hitler, genética, el arte de la arquitectura, Beethoven, los inodoros y el sentido de la vida”.⁵

El Grillo de Papel salió durante un solo año: después de publicado su sexto número en noviembre de 1960, la censura implementada por el Plan CONINTES ordenó el cierre de Stilcograf, donde se imprimían la revista de Castillo y varias revistas más –*Gaceta Literaria*, *Fichero*, *Cuadernos de Cultura*, *Cuatro Patas*– que también fueron clausuradas.

“¡El escarabajo! Su color es de oro brillante”

Distinta fue la suerte de *El Escarabajo de Oro*, cuyos cuarenta y dos números se publicaron entre mayo de 1961 y septiembre de 1974. Los primeros, conservaron el mismo epígrafe que *El Grillo de Papel* y un similar cuerpo de redacción. Figuraban Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman como directores; Liliana Heker, como secretaria de redacción, y Hugo Kusnetzoff, Ricardo Alventosa, Horacio Salas, Marcos Silber, Alberto Lagunas, Bettina Duret, Susana Isod, Alicia Laroche y Luis M. Sánchez, como colaboradores. En el segundo número se sumaron Juana Bignozzi, Francisco Sobrino y Eduardo Barquin.

Sin presentación formal, un recuadro de la sección de misceláneas titulado “Cripto-editorial” (1961: 16), aludía a la continuidad de la empresa: “Cualquier semejanza del Escarabajo con algún otro coleóptero, vivo, muerto o de papel, es puramente casual. ¿O no? NOTA: esconda usted esta revista; es subversiva”. Años más tarde, Castillo contó el paso de una revista a otra diciendo que

la idea de *El Grillo de Papel* era una especie de metáfora: el canto, pero en el papel. Teníamos que señalarle al lector que *El Escarabajo de Oro* era la descendiente de la otra revista. Entonces, entre una y otra hay un

⁵ “Bicherías”. *El Escarabajo de Oro*, n. 6, abril de 1962.

parentesco por lo menos zoológico, y al mismo tiempo fue un homenaje a Poe. [...] Los que nos quedamos en la revista, teníamos una actitud mucho menos “grillesca”, por decirlo así. Menos juvenil. Sentíamos que el compromiso era una actitud moral. En el primer número de esa revista, salió en la tapa un dibujo en el que alguien estaba escribiendo en el pizarrón la palabra Revolución. O sea que salíamos a tomar el toro por las astas y decíamos: somos escritores comprometidos, de izquierda, filocomunistas, defensores de la revolución cubana, y de pronto la revista tomó una actitud política que no había tenido nunca *El Grillo de Papel* (Sartelli, 2009).

Se trata de la revista más importante que dirigió Castillo. Caja de resonancia de las principales polémicas sobre arte y política que atravesaron los años sesenta; espacio de difusión de la nueva literatura y crítica argentinas; ámbito de cruce de la cultura nacional con el arte y los debates internacionales, supo desplegar en todas sus facetas las líneas abiertas por *El Grillo de Papel* y anunciar, a su vez, las estrategias que permitieron la publicación de *El Ornitorrinco* en los peores años de la última dictadura militar.

Si bien se propuso sostener el predominio del arte por sobre la política –“No respondemos a otras directivas que no sean, equivocadas o no, la de nuestra conciencia y la del ÚNICO compromiso que aceptamos: el de escritores” (La Dirección, 1961: 2)–, los tiempos habían cambiado. Junto a la publicación de entrevistas, cuentos y poemas nacionales y extranjeros; notas sobre cine, artes plásticas y teatro; ensayos de escritores e intelectuales latinoamericanos y europeos, los editoriales de Castillo posicionaron políticamente a la revista y fueron marcando sus tiempos. Su primer momento se cerró después del golpe de Estado a Frondizi en marzo de 1962: al número 6, que salió en abril, le sucedió el número 13, que apareció en mayo; el cambio en la numeración buscaba sostener la continuidad con *El Grillo de Papel*, a la vez que anunciaba el retiro de Arnoldo Liberman de la dirección de la revista (Castillo y Liberman, 1962: 1). Desde ese número 13, Abelardo Castillo asumió la dirección y cambió su epígrafe: “Di tu palabra y rómpete. Nietzsche”, aludiendo así al silencio que había seguido a la caída de Frondizi y la intervención a las provincias. Esa segunda etapa se cerró con el número 40 de octubre de 1969; el número 41, publicado en noviembre de 1970, dio inicio

al último round de la revista. Porque *El Escarabajo de Oro* volvía, después de un año sin salir, para dar una pelea: la de proclamar que una revista literaria todavía era posible aun cuando la postura mayoritaria de los escritores sostenía que había que renunciar a la literatura para pasar a la acción:

Hace poco tiempo –escribía Liliana Heker en ese número– un amigo nuestro que hoy vive en París manifestó rotundamente que renunciaba a toda su obra literaria. ‘Narrar’, dijo en un diario, ‘ya no tiene sentido’. Tenía 22 años, había publicado un solo cuento en su vida [...] Hace pocos días, Ricardo Piglia declaró en una mesa redonda: ‘El cuento es un género reaccionario’. Toda la obra de Piglia, hasta hoy, es un libro de cuentos. Bien, ahora me pregunto yo: a qué vienen estos cuestionamientos a ‘la’ literatura desde la literatura. [...] Todo esto y lo que haga falta lo discutirá la revista a partir de este número. Somos escritores y aspiramos a una sociedad menos arbitraria que la que nos tocó vivir [...] Sabemos que la sociedad a que aspiramos no prescindirá de la literatura. Por todo esto, y contra todo aquello, volvemos a sacar *El Escarabajo de Oro* (1970: 2).

Se inició así la última etapa de *El Escarabajo de Oro*, a la que la propia revista bautizó “su etapa polémica” porque incorporó, efectivamente, varias de las polémicas que atravesaban el campo cultural y político en todas sus dimensiones: desde la polémica de Ernesto Sabato y David Viñas, el cruce entre Sabato y el Che Guevara, o la discusión entre Marta Lynch y los directores de *Nuevos Aires*, hasta el caso Padilla, los vínculos entre la izquierda y el peronismo, o la lucha interna entre la izquierda y la derecha del peronismo. Su último número salió en septiembre de 1974.

“El ornitorrinco tiene dos enemigos: los gusanos y las ratas”

En noviembre de 1977 apareció el primer número de *El Ornitorrinco. Revista de literatura*. Figuraban como redactores: Abelardo Castillo, Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Liliana Heker, Silvia Iparraguirre, Berdo Jobson, Cristina Klein, Ana de Llosa, Laura Nicastro, Elia Parra, Cristina Piña, Julia Sancho, Enrique D. Zattara. En su nota de apertura, Castillo (1977: 2) hacía referencia al nombre de la revista para vincularlo a sus dos anteriores publicaciones –“nuestro ornitorrinco, sus desiguales partes, dan quizá la impresión superficial de no estar muy bien pegadas, pero el Ente en sí, considerado

como totalidad, tiene su pasado. No somos milenarios, pero tenemos historia. La más reciente serían las revistas literarias de los años sesenta”– y destacaba lo que parecía imposible: que 1977, con *Pluma y Pincel*, *Puro Cuento*, *Diálogo*, *Posta N° 2*, *Escritura*, *Athenea*, *Contexto*, *Pájaro de Fuego*, *Megafón*, *Literal*, *Expreso Imaginario*, *Aquario*, indicaba “una resurrección de la literatura de revistas”, esto es, que la resistencia cultural desde adentro era posible.

“Este es el tiempo que nos tocó vivir, ésta es la tierra que asumimos y es acá donde tenemos, nosotros, que hacer nuestra historia. Y la historia de todos los pueblos demuestra que el arte no espera una situación favorable: aparece como sea y contribuye a crearla” decía la revista en febrero de 1979 (La Dirección, 1979: 3); “Este es nuestro país, tanto como el de cualquier otro argentino, ésta es la única Historia que vamos a vivir. Hemos elegido vivirla desde adentro, no desde París o Roma. [...] Estamos acá y lo único que tenemos son palabras. Que es como decir que tenemos la suerte de estar vivos”, reiteraban en agosto de ese mismo año (Castillo, 1979: 3). Éste es, quizá, el aspecto más sobresaliente, y también más conocido, de la historia de *El Ornitorrinco*, porque fue en sus páginas donde tuvo lugar la antes mencionada polémica entre Julio Cortázar y Liliana Heker sobre la resistencia cultural, el exilio, los emigrados, los vínculos entre los que se quedaron y los que se fueron.⁶

⁶ En 1978, una dura polémica entre quienes se habían quedado en el país y quienes se habían exiliado dividió en dos el campo cultural; sus efectos perduraron hasta bien entrada la democracia. Comenzó con un artículo de Julio Cortázar en la revista colombiana *Eco* en noviembre de ese año, en el que Cortázar, después de considerarse sí mismo un exiliado porque sus obras habían sido censuradas en Argentina, afirmaba que “la opresión, la censura y el miedo” habían “aplastado *in situ* muchos jóvenes talentos cuyas primeras obras prometían”. Sin mencionar a Cortázar, dos editoriales del *El Ornitorrinco* (La Dirección, 1979 y Castillo, 1979) sentaron posición con respecto al exilio y a la responsabilidad que implicaba vivir en Argentina, en un *crescendo* que comenzó sin nombres ni acusaciones y que culminó con una nota de Liliana Heker (1980), quien le respondió directamente a Cortázar señalando: que Cortázar no era un escritor exiliado; que sólo una parte muy pequeña de los escritores que vivían fuera del país eran realmente exiliados-expulsados; que no existía el “aplastamiento” del que hablaba Cortázar en la obra de quienes se habían quedado en el país. Finalizaba diciendo: “No somos héroes ni mártires. Ni los de acá ni los de allá. El alejamiento, la permanencia en el propio país, en sí mismos carecen de valor ético. [...] Se puede ser un traidor adentro o afuera, un gran escritor en el propio país o en el extranjero”. Tres números después (Cortázar y Heker, 1981), la revista publicó la respuesta de Cortázar y los decibeles de la confrontación subieron. Cortázar sostenía la imposibilidad de realizar cualquier tipo de resistencia a la dictadura dentro de las fronteras del

Pese a la censura y el control, en noviembre de 1978, *El Ornitorrinco* sentó su posición contraria a la guerra con Chile, y en febrero de 1981 reprodujo las dos solicitadas impulsadas por Madres de Plaza de Mayo que se habían publicado en algunos diarios en agosto y diciembre de 1980, en las que se pedían las listas de los desaparecidos y la información sobre su paradero.⁷ Fue la única revista cultural que, en ese momento, se animó a tanto.

La revista dejó de salir en agosto de 1986. En ese entonces, los ejes de la discusión intelectual y política habían cambiado y se tornó difícil sostener una intervención de carácter sartreano. Como analiza de Diego (2003), desde 1986 ya no se discute ni la revisión de los setentas ni las expectativas que abría una democracia; la discusión pasaba por cuál era el lugar del intelectual “ante las sucesivas frustraciones en las que desembocan los proyectos más o menos alternativos de país y de sociedad” en una democracia que no cumplía con sus expectativas mínimas.

A modo de conclusión

Retomando la pregunta inicial sobre el por qué de la poca visibilidad de las revistas de Castillo, principalmente de *El Escarabajo de Oro*, en los estudios literarios y culturales, lejos de una respuesta sólo se plantean aquí algunas hipótesis.

La primera hipótesis sostiene que muy probablemente la suerte de las revistas acompaña la suerte de sus tres principales protagonistas –Castillo, Heker e Iparraguirre–, muy leídos por fuera de los circuitos académicos, reconocidos por el gran público y los premios nacionales e internacionales, pero poco presentes en la crítica especializada. La segunda, en cambio, vincula la suerte de estas revistas a la historia de las lecturas de la literatura de Julio Cortázar, centro e interlocutor principal –para el elogio o el debate

país; en ese mismo número, Heker le responde: “Muchos estamos para la resistencia. Otros ya vendrán para los festejos”.

⁷ “Ante la situación de angustiosa incertidumbre por la que atraviesan los familiares de personas desaparecidas por motivos políticos o gremiales, nos solidarizamos -por razones éticas y de justicia- con el reclamo que formulan padres, hijos, cónyuges, hermanos y allegados, ante las autoridades nacionales para que SE PUBLIQUEN LAS LISTAS DE LOS DESAPARECIDOS, SE INFORME SOBRE EL PARADERO DE LOS MISMOS” (*El Ornitorrinco*, n. 9, enero/febrero de 1981, p. 4).

ideológico— de las tres revistas, principalmente de *El Escarabajo de Oro*.⁸

Como quedó demostrado tanto en las ponencias presentadas en los congresos realizados en 2014 como parte de los homenajes al centenario del nacimiento de Julio Cortázar —de los que el libro editado por la Biblioteca Nacional es un buen ejemplo (2015)—, como en la multiplicidad de “nuevos” libros de Cortázar que siguen llegando a las librerías, hay ahora una vuelta a Cortázar, después de décadas de ausencia en la crítica literaria argentina. Una ausencia que tuvo, entre muchas otras causas, la crisis de las figuras del intelectual revolucionario y del escritor comprometido en la post dictadura; las lecturas ordenadoras de un canon nacional acometidas por la revista *Punto de Vista*, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia; la muerte de Cortázar en 1984 que produjo, como suele suceder después de la muerte de un escritor, una reorganización de las lecturas críticas y cierta cautela en la valorización de su obra.

Quizá la vuelta de Cortázar a los recintos académicos reintroduzca a las revistas de Abelardo Castillo como fuente y objeto de estudio de la crítica literaria y cultural. Este trabajo es sólo un muy tentativo comienzo.

Bibliografía

Fuentes

- Borges, J. L. (1986). Una oración. *El Ornitorrinco*, n. 14, julio/agosto, p. 29.
- Castillo, A. (1966). Desensillar hasta que aclare. *El Escarabajo de Oro*, n. 31-32, diciembre, pp. 2-12.
- Castillo, A. (1979). La década vacía. Editorial. *El Ornitorrinco*, n. 6, julio/agosto, p. 3.
- Castillo, A. (1980). Jean-Paul Sartre. Editorial. *El Ornitorrinco*, n. 8, junio/julio, pp. 3-5.
- Castillo, A. (1977). Muerte y resurrección de las revistas literarias o 6 aproximaciones para armar un ornitorrinco. *El Ornitorrinco*, n. 1, octubre/noviembre, p. 2.
- Castillo, A. & Liberman, A. El lado de los huesos. Editorial. *El Escarabajo*

⁸ José Luis de Diego dice, con razón, que la presencia de Ernesto Sabato en las revistas de Castillo funciona en términos parecidos a los de Cortázar. Si esto es así, la vuelta a Cortázar por parte de la crítica literaria no produciría el reingreso de las revistas de Castillo como objeto de investigación ya que la literatura de Sabato continúa siendo muy poco transitada por la crítica argentina.

- de Oro*, n. 6, abril de 1962, p. 1.
- Castillo, A. & Heker, L. (1962). Editorial. *El Escarabajo de Oro*, n. 13, mayo, p. 20.
- Cortázar, J. & Heker, L. (1981). Exilio y literatura. Polémica entre Julio Cortázar y Liliana Heker. *El Ornitorrinco*, n. 10, octubre/noviembre, 3-7.
- El Escarabajo de Oro. Edición facsimilar* (2015). Buenos Aires: Biblioteca Nacional; dos tomos.
- El Grillo de Papel. Edición facsimilar* (2015). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- El Ornitorrinco. Edición facsimilar* (2015). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Heker, L. (1970). Editorial para un número uno. *El Escarabajo de Oro*, n. 41, noviembre, p. 2.
- Heker, L. (1980). Exilio y literatura. Polémica con Julio Cortázar. *El Ornitorrinco*, n. 7, enero/febrero, pp. 3-5.
- La Dirección (1979). Los derechos de la inteligencia o el huevo dorado. Editorial. *El Ornitorrinco*, n. 5, enero/febrero, p. 3.
- La Dirección (1961). Cripto-editorial. *El Escarabajo de Oro*, n. 1, mayo/junio, p. 16.
- La Dirección (1961). A calzón quitado. *El Escarabajo de Oro*, n. 3, septiembre/octubre, p. 2.

Bibliografía

- Altamirano, C. (1986). El intelectual en la represión y en la democracia. *Punto de Vista* 28, noviembre, 1-4.
- Calabrese, E. & de Llano, A. (2006). *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Editorial Martín/Universidad Nacional de Mar del Plata.
- De Diego, J. L. (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Escritores e intelectuales en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Castillo, A. (2015). La literatura como fundamento. *El Grillo de Papel. Edición Facsimilar* (pp. 11-20). Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Gilman, C. (1993). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XIX.
- Lecturas y relecturas de Julio Cortázar* (2015). Buenos Aires: Ministerio de Cultura-Ediciones Biblioteca Nacional.

- Rivera, J. B. (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Romano, E. (1986). Revistas argentinas del compromiso sartreano. *Cuadernos Hispanoamericanos*. 430, 165-179.
- Sartelli, E. (2009). El compromiso literario pone en cuestión al escritor como totalidad. Una charla con Abelardo Castillo. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de <http://razonyrevolucion.org/entrevista-con-abelardo-castillo-el-escarabajo-sigue-brillando/>
- Sigal, S. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Puntosur

Los años 70 según *Punto de Vista*: acerca de los usos de Raymond Williams en la posdictadura argentina

Ana García Orsi

*Punto de Vista*¹ fue una revista cultural editada en Buenos Aires entre 1978 y 2008. A lo largo de treinta años se constituyó como revista *faro* del pensamiento intelectual argentino, a través de la publicación de artículos de crítica literaria y cultural, teoría social y política, psicoanálisis, filosofía, sociología, estudios de cultura urbana, historia cultural e historia intelectual. Dirigida por Beatriz Sarlo, la revista contaba con un consejo integrado por Carlos Altamirano, María Teresa Gramuglio, Hugo Vezzetti e Hilda Sabato (y en los primeros números también por Ricardo Piglia). A partir de la reapertura democrática el consejo recibió los aportes de intelectuales que regresaban del exilio: José Aricó, Oscar Terán y Juan Carlos Portantiero. Más adelante, se sumarían también Raúl Beceyro, Jorge Dotti y Rafael Filipelli y críticos más jóvenes como Federico Monjeau, Adrián Gorelik y Ana Porrúa.

Con un origen semiclandestino ligado a la organización maoísta Vanguardia Comunista, en un principio la revista se pensó a sí misma como un ejercicio de resistencia intelectual y cultural a la dictadura militar. En ese contexto, se propuso “abrir un ámbito de debate de ideas y elaboración cultural”² que funcionara como espacio de religamiento de un campo intelectual fragmentado por las condiciones que imponía el estado autoritario.

¹ A partir de aquí *PDV*.

² “Punto de vista (editorial)”, *PDV*, n. 12, julio-octubre de 1981, p. 2.

A partir de la apertura parlamentaria de 1983, *PDV* se consolidaría como un proyecto cultural comprometido con las tareas intelectuales de la (re)naciente república democrática. De cara al pasado, emprendió una revisión –de raíz autocrítica– de las experiencias políticas, intelectuales y culturales de la izquierda revolucionaria de los años 60 y 70. Hacia el futuro, derivó en un proceso de reformulación del discurso y el quehacer intelectual, que marcaría la impronta de la formación de buena parte de las nuevas generaciones de profesionales de las ciencias humanas.

PDV constituye, así, un capítulo decisivo en la historia de la crítica argentina reciente. Desde 1978 llevó adelante un extendido programa crítico cuyos efectos pedagógicos se han traducido en conceptos, modos de leer, marcos, enfoques, palabras clave; en resumen: una nueva retórica y una nueva metodología para la crítica nacional. A partir de ella, cualquier intento de pensar y escribir sobre historia de la literatura argentina no pudo desconocer –por referencia o por oposición– esa retórica que acabó por establecerse como contraseña de pertenencia al orden científico.

El programa crítico de *PDV* interviene fuertemente sobre una de las líneas en que se reconoce la tradición crítica argentina desde su constitución misma (Rosa, 1981): aquella que insiste en una pregunta por la relación entre cultura/política y especialmente por la relación literatura/sociedad. *PDV* representa un punto de inflexión en el itinerario de esa pregunta, enunciada desde el marco de la posdictadura.³ Con un horizonte de renovación teórica (y divulgación de ese programa), la publicación convocará, durante la década del 80, los aportes y herramientas de la sociología de la cultura y la historia intelectual y cultural en función de problematizar la relación entre literatura y sociedad y entre política y cultura.

En ese programa de renovación teórica destaca la introducción y difusión

³ La terminología usada para referir al periodo histórico de recuperación institucional del régimen democrático en los países del Cono Sur y en particular en el caso argentino –en sus múltiples dimensiones político-culturales– es arena de debates y motivo de un largo y complejo desarrollo teórico, algunas de cuyas posiciones pueden encontrarse relevadas en: Lesgart (2003), Rinesi & Nardacchione (2007) y Patiño (1997), además de los textos clásicos al respecto producidos por autores vinculados a *Punto de vista* (i.e. Nun & Portantiero, 1987). El concepto de posdictadura posee una complejidad y extensión teórica semejantes, al respecto puede revisarse Basile (1999) y Dubatti (2008).

de las teorías de Pierre Bourdieu y del materialismo cultural inglés, sobre todo de Raymond Williams (no los únicos autores ni teorías presentes en la revista pero sí dos referencias fundamentales). En este artículo analizaremos la operación de incorporación de la teoría de este último⁴ atendiendo al proceso crítico de apropiación que esta operación entraña: qué selecciones, recortes, descartes, usos e interpretaciones se realizan. Apuntaremos, en primer lugar, a leer en los rasgos de esa operación (sus interpretaciones, sus selecciones, sus resistencias) un modo particular de concebir las relaciones entre cultura y política, fuertemente atravesado por las tareas intelectuales de la “transición a la democracia”. En segundo lugar, analizaremos cómo desde esa *matriz transicional* se van a releer las experiencias (culturales, literarias, políticas etc.) de los años setenta. Nuestro recorrido estará dirigido a leer en estas operaciones una apuesta por la constitución de una nueva forma de trabajo intelectual acomodada a las tareas de (re)fundación de la república liberal.⁵

Usos de Williams en la “transición democrática” argentina

La operación de introducción del materialismo cultural inglés en *Punto de vista*, especialmente de las teorías de Raymond Williams y Richard Hoggart, ha sido estudiada entre otros por Dalmaroni (1997), Patiño (2003), Montaña (2009) y Olmos (2002), al tiempo que ha sido objeto de reflexión por parte de los propios colaboradores de la revista. En esa operación de introducción de Williams en *PDV* Sarlo y Altamirano (1983) identifican, resumidamente, algunos rasgos centrales: 1) el propósito declarado por parte de los autores de trabajar con un enfoque crítico –en cruce con la historia cultural y la sociología de la cultura– que permanezca abierto a las preguntas por el sujeto y la experiencia, en polémica explícita con el inmanentismo estructuralista de las “modas teóricas” parisinas (*Tel Quel* y sus continuadores rioplatenses) (Sarlo, 1979 y 1993); 2) *PDV* lee en los trabajos de Williams una oportunidad para entender la relación literatura/sociedad en polémica con un

⁴ Sobre la recepción de Williams en la crítica literaria argentina puede revisarse el caso de Jaime Rest en la década del 60, estudiado por Maximiliano Crespi (2013).

⁵ Ya Dalmaroni, en su estudio sobre las vinculaciones entre Estado y escritores argentinos de entresiglos (Lugones, Rojas, Payró), proponía leer los itinerarios de las revistas *La ciudad futura* y *Punto de vista* entre 1983 y los '90 como “una corriente que recupera oblicua pero enfáticamente la tradición perdida del Estado liberal” (2006: 57).

sector vulgarmente mecanicista del marxismo: el materialismo cultural inglés trazaría así una alternativa respecto de las distinciones deterministas entre lo económico y lo simbólico (Sarlo, 1979; Altamirano, 1981).

A estos propósitos explícitos de polemizar con los modos y teorías dominantes del pensamiento crítico argentino de los años 70 (tal como pueden leerse, por ejemplo, en la revista *Los Libros* que Sarlo y Altamirano dirigieron en su último período), podemos agregar otros rasgos que hacen a las condiciones de introducción del materialismo cultural inglés en la revista.

En esa operación puede leerse, además, la necesidad de reemplazar una teoría cultural ligada a la idea-fuerza de revolución por un enfoque que atienda a las formas graduales y lentas del cambio cultural (Dalmaroni, 1997: 3): un cambio que la teoría williamsiana entiende, no en términos de cortes abruptos o rupturas definitivas y discretas, sino en términos de procesos graduales de transformación. La perspectiva williamsiana adoptada por *PDV* pone el foco, en palabras de Dalmaroni, en “las formas pacientes de una revolución que era menos episódica que procesual, menos uno o varios combates que una larga vida. El Williams leído por *PDV* era reformista” (1997: 3) Se trata, entonces, de un uso de la teoría de Williams enmarcado en el contexto de la transición democrática, tal como esa transición fue concebida por la formación intelectual nucleada en torno a la revista: un Williams reformista desde un punto de vista teórico-metodológico y finalmente también político.⁶

Williams en *Punto de vista*: resistencias de la teoría

La modernidad lectora del programa crítico de *PDV* ha sido ya intensamente señalada (Dalmaroni, 1997; Giordano & Vázquez, 1998; Podlubne, 2013). En la dirección que nos interesa aquí, se ha estudiado específicamente cómo esa moral lectora supone un recorte particular de las teorías del materialismo cultural inglés que deja zonas descartadas, sobre todo en lo que hace

⁶ A través de la categoría de *uso* intento recuperar un diálogo con desarrollos como el Mariana Canavese (2015), quien ha estudiado los usos de Foucault en diversos contextos, entre los que se encuentra justamente el Foucault leído desde la transición democrática en el marco de la crisis del marxismo. Acerca de los usos de Bourdieu en la crítica y la historiografía cultural sobre los años 60 y 70 (corpus que incluye *Punto de vista* y sus discípulos pero también otras zonas de la producción de la crítica argentina), pueden consultarse los desarrollos de Peller (2007) y Starckenbaum (2013).

al modo de abordaje de la cultura de masas y de la cultura popular (Montaña, 2009; Olmos, 2002).

Si uno de los aportes del materialismo cultural inglés consiste en la postulación de un concepto de cultura que tiende a disolver la polarización entre una “alta” y una “baja” cultura (Olmos, 2002), la cuestión de la jerarquización de las producciones simbólicas y el problema del valor estético constituyen preocupaciones que los críticos de *PDV* en tanto lectores modernos se resisten a abandonar: “Todo es cultura, lo sabemos, pero en algunos de sus productos el investigador encontrará una condensación significativa, simbólica y de valores más intensa que en otros” resume Sarlo al respecto (1999: 283). En ese sentido, Dalmaroni subraya la apropiación selectiva que de Williams y Hoggart hace *PDV*, en lo que respecta al abordaje de la cultura de masas y la cultura popular como objetos de estudio.⁷ Dalmaroni lee en la resistencia de Sarlo a incorporar el relativismo cultural williamsiano, un gesto a la medida del crítico como lector moderno de la industria cultural. Aparecería, en esos momentos de la producción de Sarlo, mucho menos Williams que el Barthes semiólogo de la vida cotidiana de *Mitologías*.

Además de esta resistencia a romper absolutamente con la separación entre “alta y baja cultura”, el uso de la teoría de Williams en *PDV* entraña otra serie de operaciones de selección y recorte. Lo que nos interesa aquí es indagar en una zona particular de la teoría de Williams que presentará resistencias en ese proceso crítico de apropiación por parte del programa intelectual de *PDV* y que tiene que ver con los modos de entender la articulación cultura/política.

Sobre cultura y política: resistencias a la teoría williamsiana

Los alcances –tanto teóricos como históricos y metodológicos– del concepto de cultura en el materialismo inglés son extendidos y complejos. Entre otras cosas, asumir una perspectiva como la del materialismo cultural williamsiano implica, también, interrogarse por una articulación donde cultu-

⁷ Dalmaroni se detiene en *El imperio de los sentimientos* señalando el modo en que los folletines son analizados por Sarlo como productos escritos “a la medida de sus lectores”, que resultan “confirmatorios de sus hábitos” y “proponen un arte a la medida de su público” (1988). Lo que en Hoggart (1957) son sujetos populares relativamente activos en tanto lectores, en Sarlo son “meras consumidoras capturadas por unos textos y unos pactos de lectura que las condenan al consentimiento, a la ceguera ante los cambios, al candor, al conformismo” (Dalmaroni 1997: 3).

ra y política son concebidas como un *continuum* en el que ambas operan entrecruzándose. Desde el desarrollo teórico-metodológico que propone en *Marxismo y literatura* (1977) hasta el modus operandi de trabajos como el de *La larga revolución* (1961), el análisis de Williams hace de toda significación cultural un objeto intrincado, denso, atravesado por las dimensiones políticas, económicas y tecnológicas de un proceso social general continuo. Desde el materialismo cultural inglés *à la Williams*, reconocer los modos históricos en que se organiza la actividad humana está reñido con un enfoque cultural idealista que conciba lo político como exterior a la cultura (Williams, 1980: 30-31). Así, pensar una frontera entre política y cultura es tan impracticable como el establecimiento de límites entre distintas esferas de prácticas para caracterizar el modo de organización del proceso social general (1980). Para Williams, la cultura se concibe como elemento constitutivo de lo social, y en este sentido está caracterizada por una interrelación radical con lo político (Hall, 1984). De ningún modo lo político se presenta, para el culturalismo inglés, como fuerza externa a los prácticas culturales, en tanto lo radical de su propuesta es entender que no hay práctica cultural sin cruces ideológicos ni políticos (Olmos, 2002).

Esta zona de la teoría de Williams y Hoggart se mostrará problemática desde la perspectiva de análisis de las prácticas culturales llevado adelante en distintos casos por los críticos de *PDV*. La tensión es problematizada por la directora de la publicación en un artículo de 1989 a propósito del estudio de la cultura popular. Allí, Beatriz Sarlo contrapone un modelo analítico como el de Hoggart a la propuesta de una sociología de la producción simbólica de Bourdieu. “Que la cultura pueda ser vivida como un *continuum* no supone necesariamente que deba ser descripta como tal” (1989: 24), afirma Sarlo objetando los alcances del culturalismo hoggartiano. Frente a un concepto de cultura conflictivo, como totalidad inclusiva y organizada, la autora recupera la teoría de los campos de Bourdieu como modo de “pensar en términos que se hagan cargo de un ordenamiento de prácticas y discursos” (1989: 24). La apuesta por indagar en lo político de las prácticas culturales termina deslizando del materialismo cultural británico hacia una conceptualización que prefiere responder a la pregunta por los límites de las prácticas, la especialización y la autonomía, asumiendo como principio analítico el establecimiento de cortes entre diferentes esferas discursivas y prácticas.

Sobre cultura y política: la revisión de los años 70 en *Punto de vista*

Si uno de los rasgos sobresalientes de *PDV* como hito en la historia intelectual argentina es, como afirma Patiño, la redefinición de las líneas de la tradición literaria y cultural nacional y la renovación de los paradigmas teóricos (1997), otro de las grandes ejes de esta empresa intelectual ilustrada es la reflexión y discusión en torno a la memoria del pasado reciente, y con ello, la revisión de las experiencias de los años 70 y sus apuestas políticas, culturales, estéticas e intelectuales.

Esta revisión, de carácter autocrítico en tanto los propios colaboradores de la revista habían participado de tales experiencias, es un eje que atraviesa la publicación toda y que puede abordarse desde distintas aristas (desde un plano teórico, en el marco de la crisis del marxismo, desde un plano político, en el marco de una apuesta por construir una “nueva cultura política democrática”, desde un plano institucional y desde un plano intelectual, en el marco de un cuestionamiento a determinadas configuraciones de la función intelectual –del intelectual comprometido al intelectual revolucionario–, etc., etc.).

En el número 25, de diciembre de 1985, Beatriz Sarlo publica un célebre artículo, que puede leerse como cifra de ese programa de relectura de la década del 70 por parte de la élite intelectual de transición (Plotkin & González Leandri, 2000). Se trata de “Intelectuales: ¿escisión o mimesis?”. Allí la autora aborda el momento en que, a fines de los años sesenta, los intelectuales, convertidos “en actores de la política, y no simplemente de su propio campo”, se hallaban impelidos “a encontrar puntos de contacto entre sus prácticas específicas y las de otros espacios sociales” (1985: 3). En esa autocrítica, Sarlo revisa los años 60/70 cuestionando la apuesta de los artistas e intelectuales por “destruir los límites de los discursos y prácticas intelectuales y artísticos para instalarlos en el espacio de las luchas sociales y políticas”, dando pie así a “la posibilidad de que el discurso de los intelectuales fuera canibalizado por el discurso político” (2). A este período, los tardíos sesenta, Sarlo lo llama el período del “servilismo” de la cultura frente a la política. La articulación cultura/política aparece conceptualizada, en el artículo, a partir de un constructo teórico centrado en la especialización, la autonomía y los límites de las prácticas. Esta perspectiva instrumenta un uso particular de la teoría del campo de Bourdieu a partir de la cual se recortan, seleccionan e interpretan

las experiencias del pasado reciente criticando la “fagocitación de la cultura por la política”.

La crítica argentina y sus fronteras: un proyecto intelectual para la (re)fundación de la república

Resulta difícil encontrar en un análisis como el que presenta esta revisión de los 60/70 huellas de un enfoque williamsiano. Donde el culturalismo inglés exigiría un movimiento de comprensión de lo cultural como proceso social total, rechazando la abstracción idealista que intenta pensar las prácticas sociales como esferas delimitadas, la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu⁸ es recuperada por Sarlo como alternativa para imaginar fronteras entre las prácticas simbólicas. Las prácticas son pensadas así como esferas de actividad diferenciadas, mediante la teoría del campo y la autonomía relativa. Esta alternativa se complementa con el modelo trisistémico de Jürgen Habermas y el principio de autonomía relativa pero ya establecida de las prácticas –otro teórico que pertenece al programa introducido por PDV en los ochenta.

En esas coordenadas teóricas, el análisis de Sarlo describe y postula la existencia de fronteras entre un *adentro* y un *afuera* de la actividad intelectual, reclamando para este discurso una “especificidad” cuyas fronteras delinea en el presente la lógica de la posdictadura. La política es así pensada como fuerza exterior a la cultura, y la “politización” que caracterizaría a la década de 1970 es entonces concebida como *hybris*, como extralimitación. Tal interpretación supone la premisa de que la práctica política tiene límites precisos y de que esas fronteras, en los 70, han sido transgredidas. Esos límites son precisamente aquellos que el crítico de transición está trazando como las únicas *reglas de juego* válidas para la *cultura democrática*.

Vistas así las cosas, la autonomía es tanto un principio explicativo (en la revisión de los 70) como una política intelectual (para el presente de los años 80). Plotkin y González Leandri (2000) han estudiado la forma en que la in-

⁸ Nos centramos sobre todo en la presencia de la teoría bourdiana porque es ella la que aparece con más insistencia en la producción intelectual sobre la dinámica intelectual del período 60-70 (véase por ejemplo, Sigal 1991, Sarlo 2001, y también Gilman 2003 y de Diego 2004). Con todo, la conceptualización del funcionamiento social en términos de esferas de prácticas posee una tradición más compleja y extendida en la teoría social contemporánea. Entre esos desarrollos destacan los aportes seminales de Wilhelm Dilthey y Max Weber.

roducción y difusión selectiva de la teorías de Bourdieu en *PDV* supone una apuesta de la elite intelectual de transición por la constitución de un espacio intelectual autónomo cuyas fronteras se trazan en referencia a los “otros” excluidos (discurso marxista, discurso peronista, etc.) y han subrayado también el modo en que esta operación coincide con la adopción de un formato de investigación académica fuertemente norteamericanizado. Si la adopción del programa teórico bourdiano implica una apuesta por la constitución de un campo autónomo en el contexto de la posdictadura, las formas que asume la reivindicación del primado de la autonomía en los ochenta debería entenderse como una reivindicación política.

Hacia el final de “Intelectuales, ¿escisión o mimesis?” y acercándose al tono de un manifiesto, Sarlo formula a sus contemporáneos un programa intelectual acomodado al contexto de enunciación de la posdictadura o, como prefiere decir la analista, “en esta edad nuestra de la razón” (5). Si la idea de independencia de las esferas junto con la de especificidad de las prácticas supone asumir la multiplicidad de regímenes de verdad y de lógicas, se trata para Sarlo de volver a “pensar las relaciones entre cultura, ideología y política” (6) en el nuevo contexto: ni esferas completamente escindidas, ni subordinadas una a otra en una continuidad que pueda producir “unificaciones a menudo indeseables” y la liquidación de “los rasgos específicos de la identidad intelectual” (6). Esa apuesta presente por redefinir la actividad intelectual adopta una retórica crítica trabajada también sobre la imaginación de la frontera y del límite.

Incluso más allá de la década de 1980, en otros intentos retóricamente más *asépticos* de revisar los años 60 y 70 (i.e. Sarlo, 2001), la perspectiva analítica –comprometida con un proyecto *modernizador* que recupera la tradición del Estado liberal– se resiste a pensar la articulación cultura/política desde un enfoque williamsiano.

Bibliografía

Fuentes

- Altamirano, C. (1981). Raymond Williams: proposiciones para una teoría social de la cultura. *Punto de Vista*, n. 11, marzo-junio.
- Sarlo, B. (1978). ¿Cómo leer literatura? Algunas consideraciones sobre el formalismo norteamericano. *Punto de Vista. Revista de cultura*, n. 2, mayo.

- Sarlo, B. (1979). Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad. *Punto de Vista. Revista de cultura*, n. 6, julio.
- Sarlo, B. (1985). Intelectuales. ¿Escisión o mimesis?, *Punto de Vista. Revista de cultura*, n. 25, pp. 1-6.
- Sarlo, B. (1989). Lo popular en la historia de la cultura. *Punto de Vista. Revista de cultura*, n. 35, septiembre-noviembre.
- Sarlo, B. (1993). Raymond Williams: una relectura. *Punto de Vista. Revista de cultura*, n. 45, abril, p. 12 y ss.
- Sarlo, B. (1996). Retomar el debate. *Punto de Vista. Revista de cultura*, n. 55, agosto, p. 38 y ss.
- Sarlo, B. (2006). La ficción, antes y después de 1976, *Revista Ñ, Clarín*, 18 de marzo.
- Sarlo, B. (2008). Final. *Punto de vista. Revista de cultura*, n. 90, abril, pp. 3-4.

Bibliografía

- Basile, T. (1999). Aproximaciones a la posdictadura en el Cono Sur. *Dispositio*, 51 (24), 115-133
- Canavese, M. (2015). *Los usos de Foucault en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crespi, Maximiliano (2013). *Jaime Rest: Función crítica y políticas culturales (1953-1979)*. De Sur al Centro Editor de América Latina. (Tesis de doctorado). La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.827/te.827.pdf>.
- Dalmaroni, M. (1997). La moda y 'la trampa del sentido común': Sobre la operación Raymond Williams en Punto de Vista. *Orbis Tertius*, 5, 13-20.
- Dalmaroni, M. (2006). *Una república de las letras*. Lugones, Rojas, Payró. *Escritores argentinos y estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- De Diego, J. L. (2004). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- Dubatti, J. (2008). ¿Por qué hablamos de posdictadura? *La revista del CCC* 4. Septiembre-diciembre.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giordano, A. & Vázquez, M. C. (Comps.). (1998). *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Hall, S. (1984). Estudios Culturales: dos paradigmas. Lima: *Revista Hueso Húmero*.
- Hoggart, R. (2013) [1957]. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lesgart, C. (2003). *Usos de la transición a la democracia: Ensayo, ciencia y política en la década del 80*. Rosario: Homo Sapiens.
- Montaña, M. J. (2009). La recepción de Raymond Williams en la revista Punto de vista: un retorno al sujeto, la historia y la experiencia. *Prácticas de oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, 5.
- Nun, J. y Portantiero J. C. (Comps.) (1987). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- Olmos, A. C. (2002). Apropiaciones críticas: Williams y Hoggart en Punto de Vista. *Congreso Brasileiro de Hispanistas*, 2, São Paulo.
- Patiño, R. (1997). *Intelectuales en transición: las revistas culturales argentinas (1981-1987)*. San Pablo: Cuadernos de Recienvenido.
- Patiño, R. (2003). Discursos teóricos y proyectos intelectuales: *Punto de vista* y la introducción de Raymond Williams y Pierre Bourdieu en la Argentina. *Revista e.t.c.*, 10.
- Peller, D. (2007). Crítica literaria, crítica cultural y política en la revista Los Libros (1969-1976). *IV Jornadas de Historia de las Izquierdas “Prensa política, revistas culturales y emprendimientos editoriales de las izquierdas latinoamericanas”*, CeDInCi.
- Plotkin, M. y González Leandri, R. (2000). El regreso a la democracia y la consolidación de nuevas élites intelectuales. El caso de *Punto de vista*. En *Localismo y globalización. Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Historia.
- Podlubne, J. (2013). Prólogo. En M. T. Gramuglio. *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Rinesi, E. & Nardacchione, G. (2007). Teoría y práctica de la democracia argentina. En E. Rinesi, et. al. (Eds.). *Los lentes de Víctor Hugo: transformaciones políticas y desafíos teóricos en la Argentina reciente* (pp. 9-55). Buenos Aires: Prometeo Editorial.
- Rosa, N. (1981). Prólogo. *La crítica literaria contemporánea*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Sarlo, B. & Altamirano, C. (1983). Del campo intelectual y las instituciones literarias. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Sarlo, B. (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Starckenbaum, M. (2013). De autonomías y superposiciones. En torno a los usos de Bourdieu en la historiografía sobre intelectuales y política en la Argentina de los sesenta-setenta. *Revista Electrónica da ANPHLAC*, 14, 223-240.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Madrid: Península.
- Williams, Raymond (1961/2003). *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Asemal: poesía, periódico y correo postal. Un experimento de Darío Canton bajo la última dictadura militar

Julio Schwartzman

A lo largo de cuatro años, entre mayo de 1975 y el primer cuatrimestre de 1979, circuló por correo, entre corresponsales de la Argentina y el exterior, *Asemal. Tentempié de Poesía*, un primoroso periódico de entre cuatro y seis páginas, concebido y escrito por Darío Canton, diseñado por Rubén Fontana e impreso en el taller de Juan Andralis en el barrio de Almagro (de donde había salido no mucho antes, entre otras joyas tipográficas, la primera edición de *El congreso* de Borges).¹

Canton había publicado ya *La saga del peronismo* (1964), *Corrupción de la naranja* (1968), *Poamorio* (1969), *La mesa. Tratado poeti-lógico* (1972), *Poemas familiares* (1975) y el *Abecedario Médico Canton*, un experimento con las sugerencias léxicas del vademécum farmacológico. Y si bien no transitaba mansa y acriticamente por el soporte libro (sobre el que había producido notables intervenciones),² con *Asemal* dio un paso más allá: una década antes de la gran iniciativa del *Diario de Poesía*, recuperó la relación entre un género y un soporte que parecían reñidos (aun cuando los suplementos literarios de los diarios incluían colaboraciones líricas, que en todo caso confirmaban la riña por su excepcionalidad o por su insularidad). Pero el *Diario de Poesía* bajaría

¹ Andralis, colaborador de otros emprendimientos de Canton, fue mucho más que un gran imprentero, aunque ya con eso habría sido suficiente. Vale la pena reconstruir su perfil y su trayectoria en el libro homenaje que le hicieron sus amigos (Fontana, 2006).

² Ver Schwartzman, 2016.

con obras del género y con su cobertura en ensayos, entrevistas, manifiestos y una amplia gama epitextual. *Asemal* (inversión, letra por letra, del título del poemario *La mesa* y puesta en pragmática ortográfica de la consigna resultante) tamizaba todo (el soporte, sus secciones, su periodicidad) en un dispositivo poético, por más que, en su interior, jugara permanentemente con el prosaísmo.

La poesía de Canton encontraba, así, un insólito soporte y un curioso medio de circulación, a la vez obvio y sorprendente. Dos movimientos opuestos caracterizaron *Asemal*: el pliegue autorreferencial y una provocativa salida al mundo. ¿Qué debía su poética al soporte y al medio elegidos? Las composiciones parecían organizarse en un sistema de secciones propio del periodismo de diarios y revistas, radio y televisión, sin excluir el corte parroquial, el *fait divers* y la página de entretenimientos. ¿Qué recibió el imaginario periodístico y postal de esta entrada poética? La tensión productiva de la lengua supuso un trabajo cuestionador con la configuración y las estrategias de la prensa periódica, enrareciendo su imaginario. Por último, el otro costado de la actividad de Canton (reconocido sociólogo) permitió mensurar estas variables y desagregar datos duros emergentes de la comunicación con sus lectores. La circulación dirigida, aunque dejó margen a una periferia de lectura más amplia y vaga, desacopló a los lectores del anonimato –condición casi excluyente de la circulación literaria–, instaurando una notable retroalimentación en el agenciamiento de *Asemal*.

Vamos al objeto. Cada ejemplar de cuatro o seis páginas (los últimos cuatro números, del 16 al 20, incluían cuatro páginas más en un suplemento “natural”, retuque de la construcción lexicalizada “suplemento cultural”), de 26 por 18 centímetros, se plegaba en tres, de modo que una cara –llamémosla reverso– mostraba los datos requeridos en el exterior de toda pieza postal: Impreso, a la izquierda: “REMITENTE: Darío Canton, C.C. 5209, Correo Central. 1000 Buenos Aires Argentina”, y a la derecha, en un recuadro del tamaño de una estampilla (tengo la sensación de describir no un objeto, sino una era extinguida, sumergida en capas electrónicas), las inscripciones: CORREO ARGENTINO. CENTRAL (B). FRANQUEO PAGADO. CONCESIÓN N° 5093. TARIFA REDUCIDA CONCESIÓN N° 2010. Y abajo un espacio generoso para incorporar el destinatario.

Y del otro lado, en el anverso, el verso, es decir el poema de tapa, parte de la sección fija más consecuente del periódico: “Vida cotidiana”. La segunda sección, en frecuencia, es “Taller”, con 19 apariciones, 18 de ellas en

contratapa, seguida por “Ayeres” (16). Luego, el resto se dispersa en secciones que aparecen solo una o dos veces, salvo “Algunas letras del alfabeto” y “Miscelánea” (4), y PrObleMA” (3). Del resto, subrayo, por remitir a un acercamiento localista barrial, a un encuadre periodístico que no excluye el *fait divers* caro al diario vespertino, o al titulado propio de la tradición fílmica de “Sucesos Argentinos”: “Necrológicas”, “Religión y culto”, “Entretenimientos”, “Consejos útiles”, “Viajes y turismo”, “De interés general”, “De interés particular”, “De nuestro vecindario”, “Por el mundo del arte”, “La medicina al día”, “Rincón del gerente”. O, como en “Poeta restante”, juega con lo postal (por el sistema de “poste restante”), con la posta, con el resto.

La durísima represión de la dictadura instalada en 1976 es la circunstancia pregnante de esta textualidad, pero nunca, obviamente, su objeto. Por un lado, *Asemal* se abría a un abanico de referencias materiales, físicas, históricas y culturales cuyo tratamiento lúdico, crítico o iconoclasta no se inscribía en la provocación sino en un remanso de inteligencia y de aire fresco de efecto que no temo en llamar balsámico en medio de una atmósfera agobiante y siniestra. Yo mismo lo experimenté como lector contemporáneo.³ Veamos: número 8 (diciembre de 1975), sección “Consejos útiles”, sin título:⁴

La di
visibili
dad
una pro
pie
dad
visible
por dos
risible por tres.
El pie aconseja:
dad a montones
mas a nadie de pro

³ Tomé contacto con Canton en 1978, a través de una amiga común (Amanda Toubes) y lo entrevisté en *La Opinión* a propósito de *Asemal* (Schvartzman, 1978).

⁴ Ubicado en la página 2 (retiración de tapa), pero las entregas de *Asemal* solo comenzaron a foliarse a partir del número 10.

El trabajo con la palabra, con su descomposición y recomposición, implica (es) un uso crítico de la lengua. Los cortes sobre *divisibilidad* (como respondiendo a su consigna semántica) y sobre *propiedad* (que integra, como sema, la primera, en tanto “atributo”) generan (dan *pie* a) una profusión morfoléxica recombinaable, como si su inicial formulación (¿inocente?) derivara en efectos insospechados y suspicaces: ahora atributo deja paso a (hace visible) dominio, y el consejo útil lleva al don que dormía en el *dad* prescriptivo de aquel pie: pero discriminando cuánto dar y sobre todo a quién.

Por otro lado, en ciertos rincones, a veces en la misma portada, se insinúa un avance sobre las circunstancias de opresión que atraviesan la producción, la circulación y la lectura del *Tentempié de poesía*:

SINÉCDOQUE

Hacer valer

la parte

por el todo

como quien

se corta un dedo

mínimo suicidio

máximo

al que se atreve⁵

O bien, en la sección “Vida cotidiana”:

AVISO

Se ruega

a los señores pasajeros

que corran sus muertos

hacia el interior del coche

para que puedan

subir los vivos

La empresa de la Línea 60⁶

⁵ *Asema*, 13, Diciembre 1976, p. 5. En adelante, si no hay indicación de publicación, se trata de *Asema*. Todos los números se encuentran en Canton, 2000, cuarto volumen del plan de la autobiografía *De la misma llama* pero primero en publicarse, que contiene la edición facsimilar de los veinte números del *Tentempié de Poesía*. Enseguida volveré sobre esta obra.

⁶ 11, Agosto-Setiembre 1976, p. 1.

No es que haya un sistema inequívoco de alusiones, porque no pocos poemas vienen de libros o borradores previos; es la suspicacia a que induce la ocasión de leerlos en condiciones ominosas. Una vez más, el texto es su lectura.

Sin embargo, en una zona de tensión y parodia interactivas, la de los PrObLEMAS, con la dinámica típica de “la solución en el próximo número”, se observa una alta eficacia alusiva. El PrObLEMA 3, del número 12, somete a la consideración de los lectores la advertencia de la antigua placa que deslindaba la responsabilidad del propietario por los accidentes ocasionados por el uso del ascensor: “¿Cómo la transformaría para hacer que se aproxime a un poema? Vea una alternativa en el próximo *Asemal*” (12, Octubre-Noviembre 1976, p. 5). Y en la portada de “Vida cotidiana” del número siguiente:

SE PREVIENE

Que habiendo recuerdos
a disposición de los lectores
la Dirección solo permite
el uso del presente
con la condición expresa
de no hacerse responsable
por accidentes que pueda causar⁷

Hay un aspecto decisivo en el sistema de presuposiciones instaurado por la expectativa creada en el número anterior. Si bien las condiciones de lectura no parecían diferir mucho de las propias de la sección de entretenimientos de un periódico de relación convencional con lectores anónimos, acá el vínculo postal, el juego propuesto entre subjetividades que ejercitan cierta silenciosa complicidad induce a cargar de connotaciones peligrosas ese presente respecto del cual una mayúscula Dirección pretende deslindar responsabilidades. Entre el bálsamo de la sagacidad y el humor y la amenaza de eventuales accidentes se desliza la montaña rusa (como diría Nicanor Parra) de *Asemal*.

El otro aspecto de la propuesta fue el copioso intercambio epistolar a que dio lugar la aparición del *Tentempié de Poesía* entre su director/autor y los suscriptores. Tenemos una parte de su registro en el libro de 275 páginas que le consagró Canton: *La historia de Asemal y sus lectores*. Vocación de poeta

⁷ 13, Diciembre 1976, p. 1.

y profesión de sociólogo: quizá merezca indagarse cómo ambas prácticas se han contaminado en su escritura. No porque sus estudios estadísticos electorales respondan a una poética (aunque habría que ver si la sagacidad de sus hipótesis o sus estrategias de cruces de datos no tienen algo que ver con eso), sino porque la curiosidad científica participa de algunas de sus experiencias como poeta (notoriamente en *Corrupción de la naranja*, donde el texto es el residuo de una observación –su *poesía restante*–, y en esa observación ha radicado, o mejor en su concepto, la mayor inversión poética del asunto) e induce a un intento tenaz de comunicación con los destinatarios de la hoja, que se expresa en las cartas de ida y vuelta. No me detendré sino ocasionalmente en esta correspondencia, entre otras cosas porque, en mi opinión, si aparenta colmar la expectativa de reponer un contacto que la circulación de lo literario torna utópico, lo hace al precio de testimoniar precisamente una imposibilidad. La batalla es, en realidad, la que libran los poemas de *Asema* con las expectativas de lectura y las hostiles condiciones políticas que la constriñen y al mismo tiempo la constituyen y la exaltan.

Enumero algunos de los lectores corresponsales: Noé Jitrik, Kato Molinari, Angélica Gorodischer, Gregorio Weinberg, Griselda Gambaro, Manuel Lamana, Fernando Quiñones, Julio A. Portas, Raimundo Lida, Ricardo Talesnik, José Nun, David Lagmanovich, Luis Harss, Ricardo Monti, Ángel Núñez, Sergio Ramírez, José Emilio Pacheco, Billie Seddon Lozano (la encargada, en Pittsburgh, del canje de *Revista Iberoamericana*), nombre, este último, en que me detengo especialmente porque su mención tiene un valor proléptico en esta evocación.

La pulsión estadística de Canton se manifiesta no solo en la índole de su iniciativa (como si dijéramos: crea una red al solo efecto de poder instaurar los datos y tabularlos) sino en la exhibición de sus guarismos. El volumen se cierra con datos sobre 600 casos de lectores y 130 de corresponsales, con precisiones porcentuales de sexo, nacionalidad, edad, frecuencia de intercambio epistolar, relación con la escritura, relación con el director. Otros datos refieren a la distribución geográfica en la Argentina, al costo de la publicación (papel, linotipo, tipografía, maquinista, grabado, franqueo nacional y al exterior), expedición postal (cantidades y destino), índice alfabético de corresponsales mencionados.

En el epistolario correlativo a los tres últimos números un intercambio

con Héctor Schmucler da lugar a una primicia que dispara *Asemal* a su futura resurrección, a la trasmigración hacia un soporte que no había soñado y a la contención en un género que tal vez pudimos haber intuido.

México D.F.

10 de enero de 1979

Querido Darío:

Cada vez que me llega *ASEMAL* me ase bien. Hace rato que no viene, ¿has suspendido el abrazo que lanzabas cada tanto a todas direcciones y en el que me sentía abarcado? [...]

[...] Sería bueno encontrarnos de pronto para decirnos infinidad de recuerdos y de cosas actuales, muchas compartidas, que comenzaron me parece, con un comentario en *Los Libros*. O tempora!

Aquí estamos bien con Menena. Trabajamos mucho. Añoramos.

El comentario aludido lo había hecho el propio Schmucler, con el seudónimo Marcelo Villar, en el número 9, de julio de 1970, de la revista que había fundado ese mismo año. Allí, Villar reseñaba el poemario *Poamorio*, observando, desde una perspectiva que comparto, y que respondía creativamente a lo que llamaré sus condiciones de enunciación:

Dos hechos inquietantes constituyen la significación del libro de Canton: 1º, su intento de negarse como objeto; 2º, el desenfadado erotismo de su lenguaje. Conjugados, destacan dos oposiciones: al libro que consolida una fractura donde el lector no reconoce su mundo, y a un lenguaje simulador. Al primero le contrapone un conjunto de hojas sin final ni comienzo; al segundo, el sexo sin eufemismos.

Regreso a 1979, a la respuesta de Canton a la misiva de Schmucler:

Buenos Aires, 30 de enero de 1979

CarissimoToto:

Es muy bueno saber que las cosas que uno manda llegan, y que los destinatarios están bien, aun con añoranzas y todo. Se sabe que de este lado, aun sin añoranzas, las garantías son menores.

[...] El “chiste” ya se me acaba; no lo puedo bancar más. Terminaré con el número 20, al cumplir los cuatro años (estoy preparando el índice y mi

despedida). Pienso trabajar después ampliando las puntas que he largado con lo de El cuento del poema, juntando más ejemplos que “cosería” alrededor de una especie de autobiografía literaria (esa es la idea al menos).

Así, en una carta de principios de 1979 está prefigurada una obra monumental, casi sin precedentes en su género: *De la misma llama*. Demandó, digo: ha demandado, me corrijo: viene demandando unos treinta y cinco años de escritura y comenzó a publicarse hace quince, precisamente, por su parte intermedia, quizá la más autónoma, más separable: *La historia de ASEMAL y sus lectores* (Buenos Aires: Mondadori, 2000).

Eso le dio al *Tentempié de Poesía* una vuelta de tuerca o, mejor, una metaexistencia facsimilar, encuadrada. La peripecia impremeditada (al menos no planeada en tiempos de su lanzamiento como periódico postal en 1975) derivó en el objeto libro, lo que hace pensar en la medida en que distintos protocolos de recepción (de un texto que llega por correo en una hoja, del mismo texto en la reproducción visual de aquella hoja, pero ya en el interior de un libro) pueden modificar la pragmática y hasta la fisiología de su lectura.

Para dar una idea de la magnitud del proyecto, copio su formulación, en la cubierta del volumen VII:

Orden del plan	Título del volumen	Publicación	
		Fecha	Orden
I	<i>Berkeley (1960-1963)</i>	10/2004	2
II	<i>Los años en el Di Tella (1963-1971)</i>	09/2005	3
III	<i>De plomo y poesía (1972-1979)</i>	07/2006	4
IV	<i>La historia de ASEMAL y sus lectores (1975-1979)</i>	02/2000	1
V	<i>Malvinas y después (1980-1989)</i>	04/2012	6
VI	<i>Nue-Car-Bue. De hijo a padre (1928-1960)</i>	06/2008	5
VII	<i>La yapa. Primera parte (1990-2006)</i>	08/2014	7
VIII	<i>La yapa. Segunda parte (2007-2014)</i>	En prensa	8

Todos los volúmenes publicados responden a un diseño gráfico común, obra de Rubén Fontana, pero el primero en aparecer, *La historia de ASEMAL y sus lectores* (cuarto en el orden del plan de la obra, que no termina de ser rigurosamente cronológico) se sustrae, en la tapa, de esa comunidad, para plegarse a la identidad gráfica y formal de su objeto: *Asemal*. Tal vez en el

muy crítico año 2000 el Grupo Editor Grijalbo Mondadori no podía asumir el compromiso de publicar el ambicioso proyecto en su totalidad y le asignó autonomía a lo que originariamente era la parte cuarta de la obra. En el resto de los volúmenes, la tapa responde a una misma matriz.⁸ De arriba hacia abajo: los años que abarca el volumen, el nombre del autor en trazo de mayúsculas caligráficas, el título general en cuerpo mayor, los títulos de todos los volúmenes del plan en cuerpo menor (de los que el correspondiente al volumen que tenemos en la mano está iluminado), el isologotipo del editor. Junto con esa iluminación, lo que singulariza cada volumen es el color, en una secuencia que, desde el marrón de *La historia de ASEMAL y sus lectores* (mimético del papel Kraft en que se imprimía *Asemal*, y por el que Andralis tenía predilección), muestra un espectro que sigue con azul, naranja, gris, verde, rojo, blanco.

Es decir: el plan parece obedecer a una secuencia cronológica pero no termina de respetarla, desde que el volumen VI corresponde a una etapa anterior al primero, y es el de la infancia y la juventud. A la vez, el orden del plan no coincide con el de la publicación. Algo más: el plan final no es idéntico al plan inicial, puesto que en el volumen V se anuncia un VII, no previsto en el comienzo ni en el desarrollo: se trata, por eso mismo, de *La yapa (1990-)*, con una dramática incógnita sobre el año en que concluiría el período abarcado. Por ese desconcierto, por esa caotización organizativa del conjunto, el volumen VI (que apareció antes que el V), ignora que será seguido por un VII. Y cuando este ve la luz, es para seguir estirando la conclusión de la obra hacia adelante; la incógnita de *La yapa* se ha disipado: se cierra en 2006, pero ahora se trata de *La yapa. Primera parte*, que promete una segunda, en un plan de nuevo modificado en su final. La continuidad de la vida ha suscitado un octavo tomo. Por último, lo más importante: creo que el género de la obra, su naturaleza (si es que puede postularse algo así) ha cambiado en el curso de su publicación. Como lectores, hemos asistido a esa metamorfosis, la hemos acompañado, acaso secretamente motivado, y podemos reclamar, por eso, una prorrata de autoría. *De la misma llama* es un organismo vivo, que arde y se consume con nosotros.

⁸ Hasta ahora, la obra ha pasado por tres editores distintos. Después de Mondadori, Libros del Zorzal publicó los cinco volúmenes siguientes. El séptimo salió con el sello de la Librería Hernández, que actualmente tiene en prensa el octavo y, al parecer, último.

¿Sabía Canton lo que terminaría ocurriendo? Sé que no. Pero no lo sé por clarividencia ni por confesión de parte, sino como lector de la obra, que exhibe, plegándose y desplegándose todo el tiempo, su rumbo y sus cambios de rumbo. Empecé a tomar contacto con esta obra torrencial hace unos treinta años, con los primeros borradores, y he visto su crecimiento y su desborde. En una conversación mantenida y grabada en 1989, desgrabada más tarde y publicada en 2012 (es decir, 23 años después), Canton confiesa que lo que pretendía, con lo que terminó llamándose *De la misma llama*, era poner en consideración su obra poética, que a su juicio no había recibido, hasta entonces, la atención esperada. Entonces, la historia de vida, el *Diario*, estaban puestos al servicio del retorno a los poemas. Si esto ha sido logrado, ocurrió de otro modo que el previsto: porque *De la misma llama* no solo ha reeditado, en otro orden, en otro contexto, parte considerable de la obra poética de Canton, sino que ha competido con ella. Y debo retroceder para afirmar que una obra poética, en otro orden y otro contexto, como lo sabía quien escribió “Pierre Menard, autor del Quijote”, ya es otra obra.⁹ Quiero decir que Canton no sólo ha puesto en consideración su obra poética, sino que la ha reescrito. O que, simplemente, la ha escrito cuarenta, treinta, veinte años después, cuando su lectura ya es otra.

El plan crece con la obra; la obra responde al plan y exige su replanteo y su renovación. Y así la autobiografía se piensa como continuidad total, como carrera contra la muerte. Guerra perdida de antemano, en eso consiste su desmesurada grandeza, también física: ya alcanza las 3.300 páginas.

Termino con una palabra no dicha en *Asemal* y que es su cifra. Está (mejor dicho: no está, y en su lugar hay un hueco, un agujero blanco del texto) en la portada, “Vida cotidiana”, del número 10, junio-julio de 1976.

El como un manchón
de tinta se fue extendiendo
negra
cubriéndolo todo

⁹ O bien, como propone “La biblioteca de Babel”: “cuatrocientas diez páginas de inalterables M C V no pueden corresponder a ningún idioma, por dialectal o rudimentario que sea. Algunos insinuaron que cada letra podía influir en la subsiguiente y que el valor de M C V en la tercera línea de la página 71 no era el que puede tener la misma serie en otra posición de otra página, pero esa vaga tesis no prosperó” (Borges, 2005: 501).

Por si el blanco no hubiera sido notable en plena tapa, en la página 5 se propone el “Pequeño concurso ASEMAL”: “Quienes acierten cuál es la palabra omitida en el poema de la página 1, serán recompensados”. Y abajo: “Venimiento del concurso: 31 de julio para la Argentina, 16 de octubre para el exterior”. En las condiciones “legales” del concurso, el periódico nombraba la doble radicación de sus lectores, sus dos exilios.

Nunca más *Asemal* volvió a hablar del concurso, agregando silencio sobre silencio, hueco sobre hueco, blanco sobre blanco: negro. Pero veinte años después, en la introducción del volumen sobre *Asemal* y sus lectores, leemos:

En el poema de tapa del número 10 yo había decidido incluir, desde el año anterior, un texto escrito en 1962 pero que de pronto, para mí al menos, cobró vital actualidad. Decía:

El miedo como un manchón
de tinta se fue extendiendo
negra
cubriéndolo todo

Temí que, al despachar los ejemplares en el correo, ocasión en que siempre alguien los leía por arriba, pudieran hacerme alguna objeción, como si tuviera que ver con la situación cotidiana en la que se vivía (de hecho era así). [Acá conviene recordar el triple pliegue del número, que dejaba en el anverso el poema de “Vida cotidiana” (J. S.)] Decidí obviar todo riesgo abierto y ver si los lectores podían coincidir (silenciosamente, por así decir) conmigo y hacérmelo saber luego. Inventé así lo del Concurso ASEMAL, haciendo levantar en la línea de plomo que ya estaba compuesta las letras que formaban la palabra “miedo”.

De no ser porque me contestó poca gente (entre respuestas personales y escritas no han de haber pasado de una docena, en mi recuerdo), lo que podría explicarse porque el momento que vivía la sociedad no estaba para “juegos”, me sentiría tentado de decir que prácticamente la totalidad fue incapaz de adivinar la palabra porque, presa de ella, no podía sacarla de sí, verla afuera. La única respuesta exacta la recibí desde los Estados Unidos, mandada por Billie Seddon Lozano, la encargada del canje de la *Revista Iberoamericana* publicada por la Universidad de Pittsburgh, a quien, como a tantos lectores, jamás conocí personalmente.

Releo el fragmento: al ser consciente de que el poema iría al pliegue visible del envío, siendo su vitrina, Cantón dice “Temí” (temió dejar la palabra *miedo*); y dice que hace levantar “la línea de plomo” (y el volumen III de *De la misma llama* se titula, por los años involucrados, *De plomo y de poesía*); “presa de ella, no podía sacarla de sí”. La que está presa de la palabra es “prácticamente la totalidad” (de los lectores). El circuito del miedo está en la publicación, en su agente que teme, en sus lectores que no pueden sacar la palabra (de adentro) y que a la vez están adentro (presos) de ella, en las condiciones de lectura, en las letras que se levantan, que se sacan, que dejan un hueco. Aunque a prudente distancia, Billie Seddon no estaba tan lejos de esas condiciones, al menos no tanto como lo dejaría suponer su trabajo en Pittsburgh. Era la mujer de Eduardo Lozano, poeta y artista plástico argentino que debió exiliarse una década atrás, después del golpe de Onganía. Padeciendo los efectos de lo que la palabra nombraba, pudo sacarla afuera, porque ella misma estaba afuera, porque no estaba presa de ella.

Tal vez no sea ocioso privilegiar el hueco para pensar otras coyunturas y otras circunstancias del trazo, de la impresión, de la letra, de la tipografía, de la prensa periódica, de la edición, del libro. Se trata de la palabra que no se puede decir y que cifra toda la publicación, toda la lectura.¹⁰

Bibliografía

- Borges, J. L. (2005). *Ficciones, Obras completas*, I. Buenos Aires: Emecé.
- Canton, D. (2000). *La historia de ASEMAL y sus lectores*. Buenos Aires: Mondadori.
- Fontana, R., et. al. (2006). *Andralis*. Buenos Aires: tpg.
- Schvartzman, J. (1978). *Asemal* de Darío Canton. Estrictas aventuras del poema, su ‘cocina’ y los comensales. *La Opinión*, Buenos Aires, 28/06/1978.
- Schvartzman, J. (2016). Un malestar llamado libro. *Poamorio* de Canton y otros experimentos. En C. Walker (Dir.). *Un año. Literatura argentina 1969, Cuadernos LIRICO*, 15. En prensa.

¹⁰ Buena parte de la obra de Canton, así como de varios trabajos que se ocupan de ella, pueden encontrarse en su página web, <http://www.dariocanton.com/template.php>

Reseñas críticas

Acerca de esta sección

Los escritos que conforman esta sección de *Tiempos de papel* continúan con la propuesta elaborada en ocasión del *I Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas* y cuyos resultados fueron publicados en 2014 en el libro *Tramas impresas*: poner en palabras las observaciones realizadas por un grupo de investigadores, docentes y estudiantes sobre las prácticas críticas y metodológicas ligadas con el estudio de las publicaciones. Dichas observaciones tuvieron lugar durante la segunda edición del Coloquio, llevado a cabo los días 3 y 4 de diciembre de 2015 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

Dimensiones y preguntas para el análisis de las revistas culturales

Daniel Badenes*

En estas líneas quisiera recuperar, de las exposiciones del II Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas y los diálogos posteriores entre los participantes, un conjunto de aspectos que –en suma– los investigadores estamos observando y analizando cuando estudiamos revistas culturales y otras publicaciones. En el encuentro especializado se visualizaron ejes en común y también preguntas nuevas, inquietantes, que originadas para un material en particular pueden trasladarse a otros objetos de estudio. La meta sería identificar y ordenar ciertas *dimensiones de análisis* a tener en cuenta, como parte del trazado de una *metodología* para el estudio de revistas culturales, suplementos, semanarios ilustrados y otras formas de publicación periódica.

Una aclaración sobre las condiciones de producción de estas reflexiones:

* Profesor, investigador y extensionista de las universidades nacionales de La Plata y Quilmes. En la UNLP es Profesor Titular Ordinario de Historia Social de los Medios y coordina el Taller de Tesis de la Maestría en Historia y Memoria. En la UNQ, donde fue director de la Licenciatura en Comunicación Social (2012-2016), da clases de historia de los medios para las carreras de Comunicación e Historia, dirige el proyecto de investigación “Edición independiente y tecnologías digitales: transformaciones emergentes en el campo de las revistas culturales” y el proyecto de extensión “El sur también publica”. También coordina el proyecto de investigación orientado a la práctica profesional “Editar sin patrón. Sistematización de la experiencia política-profesional de las revistas culturales”. Ha dictado cursos sobre el tema en posgrados de ambas universidades. Además de estudiar revistas, las hace: es editor de *La Pulseada* y coordinador editorial de *Fronteras* y director de la publicación académica *REVCOM*. Fue presidente de la Asociación de Revistas Culturales Independiente de Argentina (ARECIA). Ejerce el periodismo hace más de quince años. Su último libro es *Un pasado para La Plata* (EME, 2015).

por los azares de la agenda, el II Coloquio coincidió para mí con el dictado de un curso de especialización sobre revistas culturales, que sumó a cada jornada de encuentro cinco horas de clase. La coincidencia hizo que sólo pudiera presenciar las presentaciones diurnas, por lo que mi relatoría se inspira en dos tercios del programa. Puede que mis preguntas interpelen a las demás exposiciones, que no aparecerán citadas como ejemplos por esa razón. Lo positivo de aquellas jornadas de trece horas fue la inmersión en el tema, en estado de reflexión permanente: los materiales de clase están sobrescritos con reflexiones del Coloquio y los apuntes del encuentro, subrayados con ideas para el curso.

Causas y azares hacen también que la escritura de estas líneas empalme con la corrección de los trabajos finales elaborados por aquellos estudiantes de las carreras de Periodismo Cultural y Edición, en los que advierto la puesta en práctica de estas dimensiones que –en su mayoría– son tan útiles para investigar como para proyectar/hacer revistas. Y vale aquí compartir una nota marginal: muchos de quienes investigamos (o investigaron) este objeto, somos (o han sido) editores de revistas, lo cual señala a la pasión como un aspecto ineludible para una epistemología de nuestro campo.

El listado que planteo a continuación, alimentado por la escucha de los trabajos compartidos en el II Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas, es una respuesta tentativa a la pregunta sobre qué analizamos cuándo analizamos publicaciones. ¿Qué aspectos podemos/debemos observar como investigadores?

1. La definición del objeto. Esta primera pregunta –más conceptual– es incómoda, cualquiera sea el nombre que utilicemos: ¿qué entendemos por revista literaria, o por revista cultural, o por publicación periódica? Pareciera que siempre que aparece una definición, hay una excepción que escapa a la regla. Desde que Lafleur, Provenzano y Alonso definieron a las revistas literarias “libres de objetivos comerciales y al margen del presupuesto oficial” pero incluyeron a *Sur* o a *La Biblioteca* de Paul Groussac en su catálogo, hasta el carácter esquivo del concepto “periódico” (¿cuán sostenible debió haber sido la periodicidad de una publicación, para ser considerada periódica?: el problema es clásico en la bibliografía sobre la historia de los medios, donde no hay acuerdo sobre cuál fue el primer periódico). A veces, el problema se resuelve con el recurso de la *auto-identificación* que propone el material

analizado: lo cultural o lo periódico sería –dicho con un término de los antropólogos– un término nativo.

2. Identificación de la revista en sí. Hay una serie de datos necesarios para conocer la identidad de la publicación, que todos los estudios reponen. Ya las primeras “metodologías”, como el estudio de Jacques Kayser (*El Periódico: estudios de morfología, de metodología y de prensa comparada*, 1961), señalaban la necesidad de un “registro de identificación”: el nombre de la publicación periódica, el lugar de producción, el idioma, la periodicidad, la tirada, las fechas de existencia, el precio. Información que no siempre resulta tan sencilla: podemos tener un semanario “netamente argentino” publicado en París (Claudia Román)¹ o fechas de edición en portada que no son datos confiables (Silvia Dolinko). Las periodicidades pueden ser irregulares y los lugares de edición, cambiantes (como el caso de *Ideas y Figuras*, estudiada por Armando Minguzzi).²

3. Los productores y sus redes. La dimensión grupal resulta clave desde la propia convocatoria del Coloquio, que advierte que las publicaciones periódicas son más que “meros vehículos de textos e imágenes. Estudiarlas como bienes simbólicos elaborados colectivamente obliga a pensar la significación que adquirieron los grupos nucleados alrededor de ellas (o que circularon a través de ellas)...” (reservo el final de la cita para el siguiente punto).

Margarita Merbilhaá³ nombró a estos colectivos editoriales como “emprendedores”, una palabra que podría remitir al trabajo clásico del sociólogo norteamericano Howard Becker sobre los *moral entrepreneurs*; noción a partir de la cual Elizabeth Jelin construyó la de “emprendedores de memoria” para pensar a los organismos de derechos humanos en la historia argentina reciente. La idea del *emprendedor* remite a agentes sociales que movilizan sus energías en función de una causa.

¹ Claudia Roman, “Un americano en París. El semanario ilustrado de Héctor Varela en los primeros años de la década de 1870”. Consignamos aquí los títulos de aquellos trabajos presentados en el Coloquio y no volcados en el presente libro, a los que refieren algunas de las reseñas de esta sección (N. de las E.).

² Armando Minguzzi, “Las revistas anarquistas. El uso de la ficción entre Buenos Aires y Madrid”.

³ Margarita Merbilhaá, “La red de revistas latinoamericanas en París (1907-1914), un esbozo”.

¿Quiénes emprenden estas revistas? El debate que suscitaron las exposiciones de Merbilhá y Minguzzi al referirse a “revistas casi unipersonales” o “individuales”, pone sobre la mesa cierto consenso en la comprensión de toda revista como proyecto colectivo, con un *ethos* y una voluntad programática (¿estará bien presuponer que toda publicación se piensa como una forma de intervención cultural o política?). Como escribió Pablo Rocca: la forma o célula básica de toda revista es el grupo.

Lo que está fuera de dudas es que las publicaciones periódicas son más que un conjunto de hojas encuadernadas. La pregunta por los comités editoriales, la organización interna, las identidades de sus miembros y sus redes atravesó la mayoría de las exposiciones, con distintos niveles de análisis. Federico Gerhardt, por ejemplo, se detuvo en las trayectorias de los miembros de las revistas. También sobre sus vínculos con otros agentes del campo: resulta clave, en su trabajo, comprender las solidaridades recíprocas entre editoriales, imprentas y librerías.

4. Los contextos. Completo cita de la convocatoria del CPPA, una invitación a pensar a los grupos “atendiendo tanto a las prácticas específicas como a sus relaciones con procesos sociales de carácter más general”. Varios trabajos señalaron la necesidad de inscribir a las publicaciones en una historia social y cultural. Algunos llegaron a ellas, de hecho, a partir de estudios más abarcativos: los socialistas argentinos en el período de entreguerras (Guia-met) o los procesos de modernización sexual (Fernández Cordero).⁴

No se puede estudiar una publicación sino en el marco de la comprensión de procesos sociales más amplios; y a la inversa: estos objetos son una entrada posible y fructífera desde donde pensar esos procesos; son, como se ha dicho más una vez, laboratorios de época o antologías del tiempo que pasa.

5. La materialidad de la revista. Signo de la madurez que alcanzan nuestros estudios, ninguna presentación eludió esta dimensión para anclarse en análisis meramente textuales. Las revistas se mostraron, pasaron de mano en mano y se describieron en detalle: el formato, el tamaño, el tipo de papel, el gramaje, la cantidad de páginas, las características de la impresión y de encuadernación...

⁴ Laura Fernández Cordero, “No tan infames. Modernización sexual en revistas de los años treinta y cuarenta”.

El interés por el “soporte” o “formato” –términos utilizados indistintamente– deriva en preguntas sobre cómo incide en el “contenido”: ¿es lo mismo un cuento publicado en formato sábana (A2) o en formato libro? (Gerhardt). La indagación por la “puesta en impreso”, como diría Chartier, podría complejizarse aún más si arribamos al soporte digital como una materialidad posible de las publicaciones periódicas. Queda planteada la inquietud para el próximo encuentro.

6. La dimensión gráfica. Indudablemente un mérito del Coloquio es propiciar el diálogo interdisciplinario, pensar nuestras entradas al tema más allá de los estudios literarios, la sociología, la historia o los límites de cualquier disciplina. En esa articulación de herramientas cumplen un papel clave el análisis visual y los conocimientos del diseño gráfico, para pensar desde la organización de la “caja tipográfica” hasta problematizar el uso de fotografías, grabados e ilustraciones, la interacción de elementos textuales y visuales, el diseño de tapas, etcétera.

En su exposición, Sergio Pastormerlo definió al diseño como un fenómeno del siglo XX, mientras que el siglo XIX sería su “grado cero”. Sin embargo, si pensamos en Héctor Varela comprando un juego de tipografías inglesas para editar *El Americano*, queda planteado un desafío: saber analizar visualmente las publicaciones nos demanda, además, poder historizar esos aspectos visuales. Las reflexiones de Sandra Szir sobre el proceso de industrialización visual fueron motivadoras, al tiempo que señalan investigaciones pendientes sobre los modos de producir y consumir imágenes. Por ejemplo, Szir apuntó al estudio de técnicas comerciales que la historia de las artes visuales no ha incorporado en su relato histórico.

7. Los temas y géneros, entre otro conjunto de cuestiones que en un análisis esquemático llamaríamos “el contenido”. Las exposiciones mostraron diversos niveles de abordaje, desde el repaso de la *agenda* temática de una publicación hasta el análisis de ciertos artículos, donde la vinculación con el punto anterior es clave. Surgió la pregunta por “las funciones” que cumplían ciertas publicaciones (informativas, culturales, de entretenimiento), usualmente asociadas a los distintos géneros (la noticia informativa, el ensayo de opinión, la historieta, el relato de enigmas, el folletín).

8. Las rutinas productivas. Utilizo aquí un término usual en el campo de la comunicación para referir a los modos de organización de un medio. El tema apareció, por ejemplo, al pensar las consecuencias del telégrafo y

la aparición de las agencias noticiosas como fuente para el diarismo. El rico diálogo que siguió a las exposiciones de Sandra Szir y Hernán Paz reavivó el interrogante acerca de cómo se organiza un diario y la necesidad de una historia de las profesiones.

9. Circulación y difusión. Las formas de distribución, venta y circulación de las publicaciones son otra dimensión a considerar, relacionada con los públicos a los que apuntan. Los trabajos mostraron diversos sistemas de suscripciones, circulación en kioscos y librerías, redes de intercambio, etcétera. Las campañas propagandísticas del semanario de Varela (Roman) agregan la pregunta por las formas de difusión, que también hacen al lugar que una revista ocupa en el campo cultural más allá de su circulación efectiva.

Derivado de la circulación se plantea otro problema para los investigadores: los repositorios. Desde la primera mesa, siempre que no se explicitaba, Geraldine Rogers tuvo una pregunta clave: ¿dónde consultan el material?

10. La estructura económica. Hubo quien remitiera a Raymond Williams en *La larga revolución* para enfocar la dimensión económica de las publicaciones. La estructura de propiedad y las formas de financiamiento (ventas, donaciones, publicidad) fueron aspectos analizados. Se habló de publicaciones realizadas por partidos políticos (como *La Vanguardia*), por editoriales (*Blanco sobre Negro*) e iniciativas “independientes” con distintos respaldos. El detenimiento de Pastormerlo sobre los avisos (y los *avisos sobre avisos*) da cuenta de una de esas estrategias económicas. La concreción de un proyecto que avance hacia una historia de esos avisos podría establecer conexiones interesantes con la historia de otros medios como la radio.

Esta reseña-decálogo es sólo un borrador, construido a partir de las exposiciones, de dimensiones analizables en el estudio de publicaciones periódicas. Los distintos puntos se relacionan entre sí, como demuestran las propias investigaciones. Ojalá la continuidad de estos intercambios, además de fortalecer una comunidad académica en torno a un objeto de estudio apasionante, contribuya a multiplicar y afinar nuestras preguntas, que son siempre la mejor caja de herramientas.

Indagaciones en común: las publicaciones periódicas argentinas de la entreguerra

*Ayelén Fiebelkorn**

Semanarios ilustrados, periódicos, suplementos semanales, distintos tipos de revistas y empresas editoriales argentinas de los siglos XIX y XX, editados por diversos agentes culturales, fueron los objetos privilegiados por las distintas ponencias que participaron del II Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas, evidenciando un amplio abanico de enfoques metodológicos y perspectivas disciplinares a la hora de su abordaje.

Frente a tal pluralidad objetual y disciplinar, es remarcable una premisa epistemológica común a todas las investigaciones que participaron del Coloquio: concebir a las publicaciones periódicas dentro de una trama de procesos culturales complejos. En ese sentido, desde las publicaciones que en distintos soportes apuntaron a un público lector selecto, hasta las masivas destinadas a un público popular, fueron abordadas como formas específicas de la cultura impresa insertas y al mismo tiempo atravesadas por un complejo entramado cultural de la Argentina de los siglos XIX y XX.

Además de exponer los avances en sus investigaciones, los expositores/as tuvieron ocasión de reflexionar interpersonalmente acerca de inquietudes y desafíos concretos que surgen a la hora de abordar las publicaciones periódicas.

* Profesora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata. En la actualidad se desempeña como ayudante diplomada en la cátedra Historia Argentina II en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Se encuentra cursando el doctorado en historia en la misma institución. Su área de investigación se vincula a las sociabilidades, las bibliotecas populares y la cultura de masas en la ciudad de La Plata durante el período de entreguerras.

dicas: la accesibilidad a fondos documentales, la heterogeneidad del público lector, las variaciones en las prácticas de lectura y escritura, o la convivencia de distintas textualidades al interior de una determinada publicación. En este sentido, el hecho de que las diez mesas de trabajo se organizaran secuencialmente a partir de un criterio temporal, comenzando por 1870 y finalizando en los albores del siglo XXI, habilitó el diálogo entre investigadores situados en un período histórico común, donde se detectaron zonas de préstamos e hibridaciones entre publicaciones periódicas en apariencia disímiles, como así también redes de circulación compartidas.

La dimensión de la materialidad de las publicaciones periódicas ocupó un rol central a lo largo de las dos jornadas de trabajo y la proyección visual de las mismas generó un rico intercambio entre investigadores/as y el público asistente. En efecto, uno de los aspectos más destacables del desarrollo del Coloquio, consistió en el fructuoso intercambio entre los expositores y el público asistente: preguntas puntuales, comentarios críticos, aportes y sugerencias específicas realizadas por el público, imprimieron una intensa dinámica a las mesas de trabajo.

En función de identificar algunos de los aportes del Coloquio, elegimos un recorte estrictamente temporal, que injustamente dejará por fuera de nuestra reflexión una buena cantidad de trabajos presentados en el Coloquio. En este sentido, seleccionamos un período histórico particularmente intenso en relación con la producción, circulación y multiplicación de las publicaciones periódicas en Argentina. Nos referimos al período de entreguerras, es decir, aquel que se extiende entre 1914 y 1945 y donde confluyeron una serie de procesos históricos que operaron, junto a muchos otros, como condiciones de posibilidad de dicha multiplicación: el crecimiento demográfico ligado a la inmigración masiva, la expansión urbana, el incremento de las tasas de alfabetización entre la población y la expansión del mercado interno.

Una docena de ponencias presentadas en el Coloquio abordó, desde distintos marcos metodológicos y partiendo de diferentes interrogantes, revistas literarias de tirada masiva, revistas infantiles, de interés general, revistas culturales, publicaciones anarquistas, socialistas y fascistas. A continuación, y a riesgo de esquematizar los argumentos presentes en las mismas, las comentaremos tratando de capturar ciertas líneas de indagación que tuvieron en común. Se trata de líneas que en muchos casos se explicitaron a lo largo de las

exposiciones y del nutrido diálogo que se entabló con el público.

Un grupo de ponencias abordó publicaciones periódicas masivas identificando en ellas zonas de préstamos e hibridaciones entre la cultura de elite y la popular, dando cuenta de un movimiento típico de una época de expansión del mercado capitalista en nuestro país. En esa dirección, se verificaron transformaciones no sólo en el terreno de las publicaciones periódicas –nuevas publicaciones, mayor tirada editorial, variaciones gráficas, incremento de las publicidades–, sino también en las prácticas de escritura. Por ejemplo, Talía Bermejo destacó la escritura “desenfadada” en la sección de crítica de arte de la revista *El Hogar*, a cargo de la pluma de Soiza Reilly, quien alejándose de la impronta puramente erudita que solía caracterizar a esta sección, asumió, en los años veinte, una escritura más dinámica y coloquial, donde se habilitó cierta retórica publicista, en tanto el lector no era ya el aficionado de elite, sino más bien un potencial consumidor de las obras de arte reseñadas, las cuales podían comprarse. María de los Ángeles Mascioto indagó en el contexto formativo de la literatura policial en la *Revista Multicolor de los sábados* del diario *Crítica*, proyectada para un público popular, y señaló zonas de contacto con la literatura policial que luego se consolidaría en la más exclusiva revista *Sur*.

Otras exposiciones indagaron en las publicaciones periódicas desde sus posicionamientos político-ideológicos, rastreando en ellas elementos singulares: tal fue el caso del uso de la ficción en las revistas anarquistas analizadas por Minguzzi y de los discursos sobre la sexualidad presentes en las revistas de izquierda de la década de 1930 analizadas por Fernández Cordero. La investigadora recalcó la necesidad de abordar las publicaciones de izquierda como dispositivos específicos de la modernización sexual en el contexto de la llamada “década infame”. En la misma mesa, y evidenciando un interesante contrapunto ideológico, Marcela Croce se refirió a *Sol y Luna*, una publicación de diez números (1938-1943) de un sector de la derecha católica argentina pro-falangista, en cuyos artículos se combate la ilustración abogando por una restauración aristotélico-tomista. En la misma dirección que Fernández Cordero, en el sentido de concebir a las publicaciones operando en una trama cultural específica, Croce destacó la dependencia de la publicación respecto de la pauta publicitaria estatal y también se refirió a las vinculaciones con el revisionismo histórico.

Ciertas exposiciones situaron en primer plano de análisis las características y funciones del discurso visual al interior de las publicaciones periódicas: fotografías, ilustraciones, xilografías y caricaturas, utilizadas de diferentes modos y con múltiples intencionalidades. En ese sentido, Silvia Dolinko señaló que en el caso de su objeto de investigación, las revistas literarias *De Mar a Mar* (1942-1943) y *Correo Literario* (1943-1945), los análisis se han centrado mayormente en reponer aspectos literarios y de mercado editorial, dejando a un lado los múltiples discursos visuales sostenidos desde sus páginas –que la investigadora analizó–, que resultan centrales para comprender los lineamientos estético-culturales de los editores de las publicaciones. La exposición de Gloria Chicote destacó la centralidad de las ilustraciones en la construcción de estereotipos identitarios infantiles presentes en la revista infantil *Colibrí*, objeto de su investigación. Asimismo, el trabajo de Javier Guiamet problematizó los distintos usos que desde el órgano de prensa del partido socialista *La Vanguardia* se hicieron de las fotografías –en muchos casos utilizadas para exhibir la multitud en un acto partidario– y de las caricaturas –para introducir una crítica de actualidad política.

Por último, otras ponencias se abocaron al análisis de revistas culturales y literarias reponiendo en ellas distintas dinámicas –individuales, generacionales y regionales– que las tornaron singulares en sus trayectorias. En ese sentido, la mesa que reunió las ponencias de Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers sobre revistas culturales de Santiago del Estero (*La Brasa*, 1927-1928) y de la localidad de Azul (*Azul*, 1930-1931) respectivamente, abordó tramas de construcción simbólica ligadas a la dimensión local y regional desplegada en dichas revistas. Se puntualizó acerca de las estrategias de legitimación social de estos grupos periféricos y de la riqueza de este tipo de publicaciones a la hora complejizar perspectivas para pensar la cultura argentina de esos años.

En el terreno de las revistas literarias, Verónica Delgado abordó *La Vida Literaria* de Samuel Glusberg a partir del rol central que tuvo para este escritor y editor la difusión literaria, y cómo aquel se plasmó en una revista que hacia 1928 intentó nuclear y difundir los libros y a sus escritores, con una fuerte impronta americanista. Por su parte, Federico Gerhardt indagó en las relaciones entre literatura, crítica literaria y mercado editorial en *De Mar a Mar* y *Correo Literario* entre los años 1942 y 1945, cuando la postura antifascista y la pretensión de integración en el campo cultural receptor, devino en la

creación de espacios de solidaridad entre editoriales, autores y producciones literarias de exiliados españoles.⁵

Nuestro recorrido por las distintas ponencias situadas en el período de entreguerras ha intentado, de modo sucinto, plantear algunas líneas de indagación compartidas. Se trata, claro está, de un planteo arbitrario: no sólo las distintas ponencias se sitúan en más de una línea al mismo tiempo, sino que a su vez, las distintas líneas componen un círculo de interacción permanente.

Justamente, tal vez allí residió la potencialidad epistemológica del espacio del Coloquio: exhibir la diversidad de recortes e interrogantes y al mismo tiempo, poner de relieve los rasgos comunes de las publicaciones periódicas, que hacen posible, y tornan sumamente necesario, el diálogo interdisciplinar.

⁵ El trabajo que publicamos en este libro difiere levemente de la ponencia presentada por Federico Gerhardt, cuyo título fue: “Relaciones entre literatura, crítica literaria y mercado editorial en *De Mar a Mar* (1942-1943) y *Correo Literario* (1943-1945)” (N. de las E).

Publicaciones periódicas entre dos campos culturales nacionales. Reflexiones en torno a su estatuto

*Laura Giaccio**

En el II Coloquio de Publicaciones Periódicas Argentinas se expusieron variados análisis que evidenciaron las posibles líneas de investigación que se pueden adoptar a la hora de analizar una publicación periódica, donde confluyen disciplinas como la literatura, las artes plásticas y gráficas, la historia, la sociología y el periodismo. La selección de objetos de estudio que realizaron los expositores fue diversa: desde periódicos hasta revistas literarias y culturales, ya sea con tiradas reducidas o de un carácter masivo, publicadas tanto en grandes ciudades como en el interior de Argentina, en un período que abarcó desde mediados del siglo XIX hasta fines de la década de 1970.

Una de las líneas que se destacó en esta ocasión por el número de ponencias que se ocuparon del tema fue el estudio de publicaciones periódicas que podríamos, en principio, caracterizar como transnacionales. Fue el caso de los análisis de las revistas publicadas en dos ciudades: por un lado, en París

* Profesora en Letras por la UNLP. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Letras en esta institución. Su investigación trata sobre las visitas a la Argentina de escritores viajeros provenientes de Europa en torno al Centenario de la Revolución de Mayo (1909-1914). Como estudiante avanzada de la carrera de Letras obtuvo una beca EVC (CIN-UNLP) en 2011 para investigar la visita de Ramón del Valle-Inclán a Buenos Aires en 1910. Ha participado y participa en proyectos grupales de investigación acreditados sobre memorias de la vida literaria argentina del período de entresiglos XIX-XX, sobre la prensa argentina desde 1810 a 1910, sobre revistas argentinas y latinoamericanas de los siglos XIX y XX y sobre relaciones interartísticas en el modernismo latinoamericano.

(*El Americano*, dirigida por Héctor Varela que apareció a comienzos de la década de 1870, y las impulsadas entre los años 1907-1914 por la colonia de latinoamericanos que se encontraban allí como *El Nuevo Mercurio* de Enrique Gómez Carrillo, *Mundial Magazine* de Rubén Darío, *La Revista de América* de Francisco García Calderón, y *Revue Sud-américaine* de Leopoldo Lugones); y por otro lado, cruzando el Atlántico, en Buenos Aires (las revistas *De-Mar a Mar* de Lorenzo Varela y Arturo Serrano Plaja y *Correo Literario* de Luis Seoane, Arturo Cuadrado y Lorenzo Varela, publicaciones de exiliados españoles, que salieron a la luz en la primera mitad de la década de 1940).

La aparición de estas revistas se debió a traslados en el espacio geográfico que sus impulsores realizaron tanto de América a Europa como, inversamente, de Europa a América en distintos momentos históricos, pero en un marco general de procesos de internacionalización del arte. Fueron dos tipos de desplazamientos, el viaje y el exilio, en los cuales las razones y las expectativas de cada uno eran diferentes, e implicaban diversas experiencias. A pesar de esto, las revistas se constituyeron como medios de subsistencia, tanto de los escritores e intelectuales viajeros como de los exiliados. En el caso de las revistas de latinoamericanos publicadas en París a principios del siglo XX, se produjeron en el contexto de expansión del turismo, momento en que los avances tecnológicos en el transporte marítimo hicieron que las grandes distancias se acortaran y se abarataran los costos del traslado. Este nuevo contexto fue determinante en la vida de los escritores e intelectuales, ya que supuso la posibilidad de viajar a la meca literaria, París, sitio que todo artista estaba obligado a visitar. Aquella ciudad simbolizaba el mundo y la civilización, y ella ofrecía todos los medios materiales para que los escritores pudieran desarrollar su profesión. Décadas más adelante, Buenos Aires, que se había convertido en uno de los refugios más importantes de los intelectuales exiliados de la Guerra Civil, junto a México D.F., fue el ambiente propicio para que los escritores españoles pudieran continuar con sus carreras y proyectos literarios. En todos los casos, las revistas se presentaron como la posibilidad de profesionalización y subsistencia que encontraron los escritores que estaban lejos de sus países de origen. Al mismo tiempo, muy cercano al mundo de las publicaciones periódicas, el mercado del libro se constituiría en otro de los ámbitos de trabajo de los escritores viajeros y los exiliados.

Las revistas se organizaron como espacios de reflexión y posicionamien-

to político. Con respecto a las aparecidas en París a fines del siglo XIX, en la publicación de Héctor Varela lo constante era el tema de lo americano; con el paso de los años, a comienzos del XX, en las revistas de Gómez Carrillo, Darío, García Calderón y Lugones, esa cuestión se transformó en el asunto de lo latinoamericano. Por su parte, las revistas del exilio español en Buenos Aires enarbolaron la bandera de la resistencia antifascista en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, con especial énfasis en la lucha contra el régimen de Franco en España. Debido a estas decisiones e intervenciones en el espacio de la revista, en todos los casos, se podría pensar que los escritores e intelectuales que dirigían estas publicaciones periódicas cumplían el rol de embajadores culturales, no oficiales, de su país de origen, y más ampliamente, de representantes de su continente.

También las revistas citadas se constituyeron en espacios de integración debido a una voluntad de, por un lado, incorporarse al campo cultural del país en que se publicaban y, por el otro, de establecer redes transnacionales y transregionales. Esto se manifestaría en el catálogo de firmas europeas y latinoamericanas que participaron en los sucesivos números de las publicaciones. Al mismo tiempo que los directores de las revistas pensaban en los colaboradores, también se concentraron en sus receptores, que residían en un espacio trazado entre Latinoamérica, España, Francia e Italia (esta última especialmente para *El Americano* de Héctor Varela).

Esto nos hace preguntarnos acerca del estatuto de este tipo de revistas que fueron producidas en un país diferente al del origen de sus impulsores. Podríamos preguntarnos si son revistas latinoamericanas o europeas, argentinas, españolas o francesas. O, en todo caso, sin dejar de considerar las opciones anteriores, plantear si además se las puede caracterizar como revistas transnacionales, en las cuales confluyeron dos espacios: el de publicación y el de procedencia de sus creadores. Estas cuestiones pueden servir, no sólo para reflexionar acerca de la constitución de esta clase de revistas, sino además para pensar en la producción de otros objetos culturales de un siglo como el XX, que estuvo atiborrado de movimientos de intelectuales y escritores, en algunos casos por propia voluntad y en otros, forzado.

Para finalizar, como respuesta al interrogante antedicho, y partiendo de las observaciones reseñadas en las líneas precedentes, podría caracterizarse a las revistas antes citadas como transnacionales, ya que tuvieron una interven-

ción doble, en otras palabras, son producto de la participación de dos campos culturales nacionales. No obstante, esta observación quiere ser un punto de partida, ya que el estatuto de este tipo de publicaciones periódicas es una cuestión compleja, que requiere de una discusión profunda desde las distintas disciplinas que hacen al campo de estudio de las publicaciones periódicas, que podrá ser retomada en las futuras celebraciones del evento.

Publicaciones periódicas: convergencias y nuevos desafíos

Gisele Alejandra Spelzini
Iván Suasnábar*

Llevado a cabo los días 3 y 4 de diciembre de 2015, el II Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas tuvo como propósito central reunir en un mismo espacio a un conjunto de investigadores que, provenientes de distintas formaciones disciplinarias, vienen estudiando aspectos relacionados con este vasto campo de estudio. Periódicos de difusión masiva, publicaciones especializadas, suplementos, folletines, semanarios, revistas ilustradas: la variedad es realmente importante y da cuenta de un proceso de ampliación del objeto de estudio que, de un tiempo a esta parte, viene reposicionando al conjunto de las publicaciones periódicas en el marco de un análisis que comprende también su inscripción en una historia de la cultura impresa.

Más que una enumeración pormenorizada de cada una de las ponencias, lo que esta reseña crítica se propone es dejar sentadas algunas de las perspec-

* Gisele Alejandra Spelzini es estudiante de la carrera de Letras en la FaHCE (UNLP). Presentó algunos avances de su investigación en el IX Congreso Orbis Tertius con su ponencia “El lugar de la poesía en la revista *Punto de Vista* (1978-2008)”. Forma parte del Proyecto de Investigación “Funciones institucionales y políticas intelectuales en la crítica literaria y cultural argentina (1910-2010)”, dirigido por Maximiliano Crespi.

Iván Suasnábar es estudiante avanzado de la carrera de Letras de misma facultad. Actualmente se encuentra estudiando el Archivo Bellatin, radicado en la CriGAE-UNLP. Autor del artículo “La escritura en movimiento. Desplazamiento y sustracción en la génesis textual de *Damas chinas* de Mario Bellatin” (2016). Desde 2015, trabaja en el registro y ordenamiento de la plataforma personal del escritor Mario Bellatin en Facebook, en el marco de una investigación en torno a las prácticas de escritura y los soportes digitales.

tivas desde las cuales fueron abordadas las publicaciones, así como dar cuenta de los ejes de debate principales ocurridos en la instancia posterior a cada conjunto de exposiciones: discusiones en torno a la delimitación del objeto de estudio, la consideración de su materialidad, la tensión entre discurso visual y discurso escrito, y en relación a ello, la pertinencia o no de considerar a las imágenes ya como subsidiarias de lo textual sino en diálogo con lo escrito o como centro de nuevas lecturas críticas.

Cabe destacar que esta caracterización no pretende ser concluyente sino que busca, más bien, señalar la gran variedad de enfoques conceptuales y soluciones metodológicas que el universo de las publicaciones periódicas posibilita y/o requiere. De más está decir que las distintas ponencias no se restringen sólo a uno de estos ejes propuestos, sino que más bien cada trabajo es, en sí mismo, una actualización de los debates con respecto a los modos de abordar los problemas teórico-críticos. La tarea del investigador se muestra, entonces, como doblemente tensionada: entre la expansión del objeto de estudio y los condicionamientos de las distintas formaciones disciplinarias. Una suerte de *tensión productiva*: aquella en la que se ponen en juego los distintos modos –muchas veces conflictivos– en que se construye todo saber.

Modos de construcción del objeto

Uno de los criterios elegidos fue el de analizar las publicaciones periódicas en tanto fuentes. Este es el caso del trabajo de Armando Minguzzi, “Las revistas anarquistas: el uso de la ficción entre Buenos Aires y Madrid”, que propuso analizar el rol que estas ficciones tuvieron en la conformación de un “linaje rebelde”, en tanto representaciones de la cultura popular. O el de Laura Fernández Cordero, “No tan infames. Modernización sexual en revistas de los años treinta y cuarenta” quien, desde una perspectiva feminista se interroga por la relación entre sexualidad y política de izquierda, con la idea de rastrear, en dichas publicaciones, ciertas “continuidades libertarias”, precursoras del estallido liberador de los años ’60.

Un segundo modo de abordaje supuso considerar a las publicaciones en tanto proyectos críticos. Éste fue el caso de la exposición de Verónica Delgado, “Comienzos hacia el fin de una década. *La Vida Literaria* de Samuel Glusberg”, quien resaltó la apuesta de la revista por erigirse como un espacio

de difusión de una crítica literaria realizada por escritores e intelectuales de renombre sin descuidar por ello su carácter contencioso, que permite caracterizarla también como un espacio de intervención cultural. O también el trabajo Ana García Orsi, que elige considerar *Punto de Vista* no sólo como un capítulo importante en la historia de la modernización de la crítica argentina sino como una toma de posición respecto al propio pasado, sobre el que opera críticamente, bajo la forma de una clara intervención ideológica.

Siguiendo esta concepción, hubo quienes extendieron su análisis a más de una publicación, como es el caso del trabajo de Sylvia Saïtta, quien analizó las tres revistas llevadas adelante por el escritor Abelardo Castillo (*El Grillo de Papel*, *El Escarabajo de Oro* y *El Ornitorrinco*), también como parte de un proyecto crítico en el cual lee rasgos estéticos e ideológicos en común.

Un tercer grupo de investigaciones buscó pensar a las publicaciones periódicas entendiéndolas como redes de intercambio. Un claro ejemplo de ello fue el trabajo de Margarita Merbilhaá, “La red de revistas latinoamericanas en París (1907-1914), un esbozo”, quien buscó destacar la dimensión interpersonal de las publicaciones analizadas, entendiéndolas como espacios colectivos de sociabilidad, al interior de los cuales se redefinen los vínculos entre cosmopolitismo y latinoamericanismo.

Por último, un cuarto grupo de investigaciones buscó resaltar el papel de las imágenes en relación a las publicaciones periódicas. Ejemplo de ello fueron los trabajos de Javier Guiamet, “Imagen impresa en *La Vanguardia* en la década de 1920. Entre la fotografía y las caricaturas, distintos registros del discurso visual”, donde analiza la relación que en dicho diario se establece entre lógica pedagógica, función informativa e imagen, en el contexto de emergencia del fenómeno de la cultura de masas. O el trabajo de Sandra M. Szir, “Rutas periódicas. Apropiaciones técnicas, visuales y conceptuales en *La Ilustración Argentina* (1881-1887)”, quien decidió abordar la presencia de imágenes en la prensa periódica, no como algo subsidiario o meramente ilustrativo sino como parte integrante de un proceso de significación conjunta entre texto e imagen: en tanto saber gráfico que deja huellas a nivel de lo escrito.

Vale destacar que sobre la relación entre discurso visual y discurso escrito hubo varias intervenciones por parte del resto de los investigadores, en las que se buscó problematizar, sobre todo, el rol de las imágenes en tanto instancias de producción discursiva; y, en relación a ello, la correlativa am-

pliación del objeto de estudio y el conjunto de resoluciones metodológicas que un análisis de estas características exigiría.

Desafíos interdisciplinarios

Si hacemos hincapié en este debate es porque nos resulta revelador en varios sentidos. En primer lugar, porque confirma al II Coloquio de Publicaciones Periódicas como un ámbito en el cual se ponen de manifiesto los vínculos productivos entre diversas disciplinas –historia de las ideas, crítica literaria, sociología de la cultura, historia del arte–. Es por ello que destacamos la importancia de los intercambios orales que se dieron después de cada mesa, en los que se retomaron cuestiones que, no habiendo sido explicitadas en las ponencias, también forman parte indisociable del trabajo de investigación: desde consultas en torno de las fuentes, la disponibilidad o posibilidad de acceso a las mismas, hasta información sobre el financiamiento de las publicaciones estudiadas o el lugar que ocupan, en la actualidad, las nuevas tecnologías digitales y las redes de comunicación virtual en la conformación de catálogos y bibliotecas online, disponibles para su estudio y/o consulta.

Detenerse en estas cuestiones supone subrayar la dimensión colectiva de la labor intelectual: abogar por la construcción de un ámbito dialógico que permita repensar al oficio del investigador no como una tarea meramente individual, sino como un trabajo que se enriquece gracias al diálogo con otros colegas y a los intercambios que se producen antes, durante y después de la instancia de escritura.

Por último, nos permite pensar el trabajo interdisciplinario en términos de desafío: una apuesta por hacer posible un intercambio productivo que, sin desconocer la especificidad de cada una de las formaciones, se esfuerce por hacer confluir distintas perspectivas de análisis, a fin de enriquecer el propio campo de investigación. Se trata de visualizar la convergencia interdisciplinaria no sólo como un horizonte *posible* sino también *deseable*: una instancia plena de desafíos que concierne tanto al estudio de las publicaciones periódicas como a las condiciones de producción de la labor académica.

Materiales para una lengua común

*Sebastián Hernaiz**

1.

Antes de comenzar a hablar directamente del II Coloquio sobre Publicaciones Periódicas, me permito una pequeña anécdota: en un seminario de doctorado dedicado a revistas culturales dictado en el 2012 en la UBA la primera reunión consistió en un panorama general sobre la historia intelectual y la importancia que tiene el estudio de las revistas en tanto son vehículo para la intervención de distintos colectivos intelectuales. Luego de ello, se presentaron las hipótesis del más que famoso artículo de Beatriz Sarlo “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, destacando en particular los señalamientos metodológicos que de ese artículo se podían derivar; centralmente, la importancia del estudio de la “sintaxis” de las revistas y del lugar que el diseño de texto e imagen juegan en cada publicación.

En la segunda reunión, el seminario tomaba la frecuente forma de exposición rotativa y cada uno de los que cursábamos debíamos elegir una revista de las propuestas en el programa. Un compañero arrancó con *Martín Fierro* y una compañera debía exponer luego sobre la revista *Inicial*, de la que los docentes a cargo habían dejado una selección en la fotocopidora amiga. La compañera encargada de la segunda exposición, fiel a los comentarios de la

* Docente de historia de la literatura argentina en la carrera de Letras de la UBA y becario doctoral del CONICET en el Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani. Publicó la novela *Las citas* (17grises, 2016), el libro de poemas *El prejuicio del sexo* (Vox, 2014), y los ensayos *Rodolfo Walsh no escribió Operación Masacre* (17grises, 2012) y *El arte de la guerra en el póker* (Mondadori, 2012). Fue editor de la revista *el interpretador* y conduce el programa de conversaciones sobre libros *Escribir en el Aire*, por FM La Tribu.

primera reunión y con las fotocopias anotadas en sus manos, empezó señalando el carácter monótono de *Inicial*, su diagramación escueta, la preponderancia del texto por sobre cualquier otro elemento en la hoja, la numeración de páginas continuada de número a número. Alguien la interrumpió en ese momento para advertir que las fotocopias que se manejaban en el seminario eran de la edición realizada por la Universidad Nacional de Quilmes y que ésta no era una edición facsimilar. La compañera se disculpó por no haber prestado atención al detalle y pasó a describir el contenido de los textos correspondientes a la selección del material fotocopiado.

Creo que, como cualquier anécdota leída en prudentes contextos, esta no debiera ser agenciada a la puntual desidia de un individuo, sino pensada en algunos de los aspectos que la constituyen: el modo en que se producen los estudios sobre publicaciones periódicas (el contexto era un seminario de doctorado, la existencia de la colección de la UNQui), las carencias en el plano de metodología de la investigación (que el texto de Sarlo ocupe el lugar que ocupa al respecto habla bien de ese texto pero también señala la inexistencia de otros) y, al mismo tiempo, la fetichización latente del método.

Al mismo tiempo, esta anécdota funciona como parte del contexto (junto a otros encuentros, congresos, grupos de investigación, talleres y seminarios) de insatisfacciones dentro del cual se distinguen con interés los Coloquios sobre Publicaciones Periódicas Argentinas.

2.

Consecuente con su primera edición, el segundo Coloquio mantuvo algunas características que podrían parecer a primera vista esperables o naturales en cualquier encuentro pero que no lo son y que lo consolidan con un perfil por demás atendible en su rubro: una criteriosa invitación abierta a expositores provenientes de distintas disciplinas, la organización de mesas con prudente tiempo para dar lugar a los comentarios de los asistentes, la convocatoria de relatores que registren y comenten en forma de reseña crítica en la publicación final lo sucedido en las mesas, la publicación de los trabajos presentados en el Coloquio.

Para comentar las mesas de este segundo Coloquio, quisiera rescatar un elemento que atraviesa sin excepciones las reseñas de los relatores publicadas en *Tramas impresas*, el tomo recogió las ponencias del Primer Coloquio,

realizado a fines de 2013. Allí sobresale en todos los casos la explicitación de la dificultad de “aunar” la multiplicidad de perspectivas, disciplinas, objetos y modos de abordaje que caracterizaron a las distintas ponencias presentadas. Se habla allí también de la importante ampliación del objeto de estudio registrada en los últimos años (se toma ahora como objeto ya no sólo revistas literarias, por ejemplo, sino a publicaciones periódicas de distinto tipo que pueden incluir, por ejemplo, a la prensa de distribución masiva), de su inserción en distintas y variadas corrientes de estudio (ya sea la historia intelectual, ya la historia de la cultura impresa) y se concluye que de esa multiplicidad es imposible elaborar una generalización que incluya a todas las ponencias bajo un mismo esquema sin ser injusto con muchas de ellas.

Esta variedad de perspectivas y abordajes, esta ampliación del objeto de estudio hasta no tener “límite alguno”, provoca no sólo la imposibilidad de las generalizaciones descriptivas sino que nos obliga también a la pregunta por la pertinencia y la productividad de la conjunción de trabajos tan diversos: ¿qué diálogo posible existe, efectivamente, entre el estudio del trasfondo ideológico de los participantes de la revista *Sol y Luna* y el estudio de las técnicas de reproducción (grabado, huecograbado, etc) en una publicación de fines del siglo XIX? ¿Cómo pueden trabar relaciones productivas el rastreo de algunos elementos temáticos en una publicación periódica leída en tanto fuente para el estudio de alguna problemática y la descripción de alguna revista rescatada del a veces más criterioso y a veces más injusto olvido? ¿Hay una lengua en común donde dialoguen productivamente un estudio de los posicionamientos estéticos en una revista de la tardía vanguardia surrealista de mitad del siglo XX con el estudio del modo en que las noticias de la Guerra franco-prusiana aparece en los diarios de Buenos Aires en 1870?

La experiencia de escucha de las distintas exposiciones presentadas los días 3 y 4 de diciembre en el Coloquio –y de los diálogos generados por cada ponencia– actualiza estas preguntas y ofrece algunas respuestas tentativas. Por un lado, es inevitable la verificación en este segundo Coloquio de la vigencia del diagnóstico posterior al Primer Coloquio respecto de la amplitud de perspectivas y formas de constituir objetos de estudio que se da entre quienes dedican investigaciones centradas en las “publicaciones periódicas”. Las exposiciones presentadas en 2015, por ejemplo, abarcaron más de un siglo de historia de publicaciones y los objetos recortados eran por demás disímiles

en su concepción y criterio de recorte: revistas literarias algunas veces, prensa masiva, secciones de la prensa masiva o un semanario ilustrado algunas otras veces, intervenciones de un autor puntual en algunos casos, estudios de tradiciones estéticas o ideológicas en otros, estudio de las imágenes de una publicación, de las vinculaciones institucionales de otras, etc, etc, etc. En este sentido, el encuentro se reivindica como un amplio muestrario de los modos y maneras existentes hoy día en el campo académico de trabajar con publicaciones periódicas y se constituye como un importante espacio de encuentro entre quienes encarnan esas tareas.

Dentro de ese amplio horizonte de modos y maneras, un sólo elemento atravesó de forma sensible gran parte de las exposiciones y sus diálogos derivados: la pregunta por el carácter material de las publicaciones. Cada publicación periódica fue descripta, antes o después, ligada a sus rasgos materiales y a sus condiciones de producción. El movimiento de descripción, en muchos casos, se extendió en la vistosa circulación de mano en mano de ejemplares del objeto trabajado o en su exposición en imágenes digitalizadas provistas por los expositores. Lejos de funcionar como elementos de color o meramente ilustrativos, ese acercamiento al objeto mismo fue la necesaria expresión de una vocación de descripción analítica y minuciosa de los objetos. En muchos casos, al tratarse de publicaciones muy poco conocidas, las exposiciones debieron centrarse en su descripción general, pero aun así el detalle de la materialidad y de las condiciones de producción de la publicación no quedó de lado casi en ninguna presentación y el diálogo sobre esa materialidad fue centro de los comentarios posteriores no pocas veces. Tipos y tamaños de papel, espacios de circulación, tipografías, técnicas de impresión, formas de incluir el texto y la ilustración fueron ejes que atravesaron casi todos los diálogos.

Este elemento aglutinante podría pensarse de algún modo como efecto de la convocatoria. La multiplicidad, precisamente, pareciera sólo encontrar como límite el eje mismo del Coloquio: que se tratara de “publicaciones periódicas”. Y si algo caracteriza a las publicaciones periódicas no es ni su carácter de “publicación” (que las igualaría a los libros) ni su carácter de “periódico” (que dejaría afuera de la categoría a las irregulares revistas literarias que no respetan periodicidad alguna en muchos casos o que, incluso, existen aun cuando sólo ofrezcan un sólo número como, por ejemplo, *Las ciento y una*): si algo caracteriza a las publicaciones periódicas es su materialidad y

las condiciones de producción y existencia de esa materialidad.

Hacer estas preguntas como modo de recorrido por el Coloquio genera dos efectos. Si, por un lado, decíamos que el Coloquio funciona como un amplio y efectivo catálogo de las formas contemporáneas de abordar las publicaciones y permite a sus autores un espacio de encuentro y diálogo, por otro, se expone como una señal de lo difusa que es aún una lengua en común entre esas formas de abordaje, pero *al mismo tiempo*, como uno de los intentos más encendidos por construir esa lengua.

Los Autores

Talía Bermejo

Doctora en Historia y Teoría de las Artes y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora Adjunta del CONICET con el proyecto *Marchands d'art, editores y libreros: circulación de obras de arte y expansión del consumo artístico en Buenos Aires (1920-1950)*; investigadora del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa, Universidad Nacional de Tres de Febrero y miembro de la Comisión Directiva del Centro Argentino de Investigadores de Arte. Profesora en la Maestría en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF) y coordinadora académica en la misma institución. Ha dictado cursos y conferencias sobre los temas de su especialidad, ha recibido becas de investigación del CONICET y del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín. Es co-editora de la revista digital *Estudios Curatoriales. Teoría, crítica e historia* (IIAC-UNTREF) y autora del libro *El precio de la belleza. Coleccionismo y consumo de arte en la Argentina* (de próxima aparición). Ha intervenido en proyectos subsidiados por la UBA, la Fundación Antorchas, la UNED (Madrid) y, actualmente, integra equipos auspiciados por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y dirige proyectos sobre estudios curatoriales, consumo cultural y mercado de arte radicados en la UNTREF.

Gloria Chicote

Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora de Literatura Española de la Universidad Nacional de La Plata e Investigadora Principal del CONICET en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). Se especializa en literatura popular iberoamericana y sus relaciones con los circuitos letrados. Entre sus últimos libros se encuentran *El vendaval*

de lo nuevo. *Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina, 1880-1930*, (coedición con Miguel Dalmaroni, 2007); *Voces de tinta*, en coautoría con Miguel A. García (Instituto Iberoamericano de Berlín –UNLP, 2008), *Romancero* (2012), y *Redes intelectuales en América Latina: los universos letrado y popular en la primera mitad del siglo XX* (2014).

Marcela Croce

Doctora en Letras por la UBA, donde ocupa la cátedra “Problemas de Literatura Latinoamericana”. Ha sido profesora invitada en universidades brasileñas y directora de varios proyectos de investigación UBACyT. Es autora de los libros *Contorno. Izquierda y proyecto cultural* (1996), *Osvaldo Soriano, el mercado complaciente* (1998), *David Viñas, crítica de la razón polémica* (2005); la trilogía *Latinoamericanismo*, que comprende *Historia intelectual de una geografía inestable* (2010), *Una utopía intelectual* (2011) y *Canon, crítica y géneros discursivos* (2013) y *La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada* (2015). Desde 2016 dirige y colabora en la *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña* que editó sus dos primeros volúmenes: *De la Colonia a la organización nacional (1808-1845)* y *Del romanticismo canonizador a la República oligárquica (1845-1890)*.

Verónica Delgado

Doctora en Letras por la UNLP, profesora Adjunta de Metodología de la Investigación Literaria e investigadora del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Ha dirigido el proyecto de investigación “Prensa y literatura: estudio de sus vínculos en textos y contextos de la literatura argentina (1880 -1930)”. Actualmente codirige el proyecto “Literatura argentina del siglo XX y publicaciones periódicas: emergencias e interacciones formativas”. Ha publicado *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913* (Eduulp, 2010); como editora ha realizado *Revista La Nota. Antología (1915-1917)* en la colección Biblioteca Orbis Tertius; ha coordinado junto con Geraldine Rogers el volumen *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*; ha publicado trabajos en *La Biblioteca* (Biblioteca Nacional), *Tramas* (Córdoba), *Anclajes* (La Pampa), *Orbis Tertius* (UNLP) y otras revistas especializadas

del país y del exterior. Ha expuesto en congresos en Birmingham, New York, Potsdam, Viena, Berlín y en diversas universidades argentinas. Como becaria del DAAD desarrolló estadias de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín y en la Universidad de Potsdam.

Silvia Dolinko

Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Conicet. Profesora de Arte argentino y americano del siglo XX en la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es autora, entre otros libros, de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973* (Edhasa, 2012) y editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (CAIA-Eduntref, dos volúmenes, 2011-2012) y de *Palabra de artista. Escritos sobre arte argentino, 1961-1981* (Fundación Espigas-Fondo Nacional de las Artes, 2010). Obtuvo el Primer Premio en el “Sexto Premio Fundación Telefónica en Historia de las Artes Plásticas”. Es co-directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y coordinadora del Núcleo de Historia del Arte y Cultura Visual del IDAES.

Cristina Beatriz Fernández

Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) y Doctora en Ciencias del Lenguaje, con mención en Culturas y Literaturas Comparadas, por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Se especializa en la literatura latinoamericana, con énfasis en las relaciones entre las letras y la cultura científica. Profesora Adjunta de *Literatura y Cultura Latinoamericanas I* en la Facultad de Humanidades de la UNMDP, donde también dicta seminarios de grado y posgrado. Investigadora Adjunta del CONICET. Es editora de *Las crónicas de José Ingenieros en ‘La Nación’ de Buenos Aires (1905 – 1906)* (2009) y autora de *José Ingenieros y los saberes modernos* (2012), *Hojas al pasar. Las crónicas europeas de José Ingenieros* (2012) y *José Ingenieros y las escrituras de la vida. Del caso clínico a la biografía ejemplar* (2014).

Ana García Orsi

Profesora en Letras y becaria de CONICET. Da clases de Teoría de la Crítica en la Universidad Nacional de La Plata y de Lengua y literatura en bachilleratos populares auto-organizados de enseñanza para adultos. Actualmente se encuentra escribiendo su tesis doctoral sobre los modos en que la crítica argentina de la posdictadura analizó la dinámica cultural y literaria de la década del 70. Ha publicado trabajos sobre literatura y cultura en medios especializados y de divulgación. Forma parte del Observatorio de Literatura Argentina Contemporánea (OLAC).

Federico Gerhardt

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), con una tesis sobre la trayectoria editorial de Max Aub en su exilio mexicano. Actualmente, se desempeña como profesor en la cátedra de Literatura española II de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, y como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), donde desarrolla un proyecto en torno a las revistas y editoriales de exiliados españoles en la Argentina en la década del cuarenta. Es responsable de la Sección de Reseñas de *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* (UNLP), y Coordinador de Producción Editorial de la Biblioteca Orbis Tertius (UNLP).

Javier Guimet

Profesor en historia y estudiante del doctorado en historia de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente da clases en Historia Argentina II, para la carrera de Historia de la misma universidad, y se encuentra investigando la relación del socialismo argentino con la cultura de masas en los años de entreguerras. Al respecto ha publicado: “Deporte obrero vs. Deporte Burgués. Los socialistas argentinos frente a la profesionalización del fútbol”. en *Revista Cuadernos del sur*, Fascículo *Historia*, N° 43; y “Mantener vivo el legado: entre la solemnidad y el entretenimiento. El Partido Socialista ante el cincuenta aniversario de la muerte de Alberdi y Sarmiento (1934-1938)”. En: Bisso, Andrés, Emmanuel Kahan y Leandro Sessa (ed.), *Formas políticas de celebrar y conmemorar el pasado en Argentina (1930 – 1943)*, Buenos Aires, Ceraunia, pp: 87-104.

Alejandra Mailhe

Doctora en Letras por la UNLP, Investigadora Independiente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y Profesora adjunta ordinaria a cargo de la disciplina “Historia de las ideas sociales, políticas y filosóficas de Argentina y América Latina” en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Ha publicado artículos en revistas especializadas de Argentina, Brasil, México, España y Canadá. Entre otros trabajos, es autora del libro *Brasil: Márgenes imaginarios. Sectores populares y cultura popular en la novela y el ensayo social brasileños del siglo XIX a la vanguardia* (Buenos Aires, Lumière, 2011), y de las compilaciones *Pensar al otro / pensar la nación* (La Plata, Al Margen, 2011) y *Pensar Portugal* (La Plata, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, 2008, en co-edición con Emir Reitano).

María de los Ángeles Mascioto

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, becaria doctoral en CONICET y doctoranda en Letras (UNLP). Actualmente es docente en el Curso de Ingreso a las carreras de Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Ha publicado artículos científicos vinculados con su proyecto de investigación, que analiza los nuevos modos de escritura a partir de los vínculos entre vanguardia estética, vanguardia política e industria cultural en la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento literario y cultural del diario *Crítica* (1933-1934). Integra proyectos de investigación plurianual de CONICET, proyecto de investigación científica y tecnológica (PICT) y proyectos de investigación y desarrollo de la UNLP relacionados con sus temas de investigación.

Hernán Pas

Doctor, licenciado y profesor en Letras por la Universidad Nacional La Plata, e Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es docente de Literatura argentina I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Publicó los libros *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830-1850)*; *Sarmiento, redactor y publicista. Con textos recobrados de El Progreso (1842-1845) y de La Crónica (1849-1850)*, y las compilaciones

críticas de *El Recopilador* (Buenos Aires, 1836), Colección Reediciones y Antologías de la Biblioteca Nacional, y *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*, en la Biblioteca Virtual Orbis Tertius (E-book: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/07-pas-1>). Desde el 2007, pertenece al Consejo de redacción de *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*.

Sergio Pastormerlo

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Publicó, en colaboración con Néstor Ponce y Dardo Scavino, *Literatura policial en la Argentina* (UNLP, 1997). Compiló junto a María Celia Vázquez *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo* (Eudeba, 2001). Dirigió los grupos de investigación que editaron *Payró en Pago Chico. Periodismo, revolución y literatura* (Biblioteca Orbis Tertius, 2009) y *Escenas de la vida literaria en Buenos Aires. Memorialistas culturales, 1870-1920* (Malisia, 2015). Es autor de *Borges crítico* (Fondo de Cultura Económica, 2007). Actualmente es Profesor Titular de Literatura Argentina I (UNLP) y dirige un proyecto sobre historia de la prensa argentina entre 1810 y 1910.

Geraldine Rogers

Investigadora Independiente del CONICET y profesora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de La Plata. Dirige becarios, tesistas doctorales, y dos proyectos de investigación sobre publicaciones periódicas (UNLP y Agencia de promoción científica y tecnológica de Argentina). Fue becaria del DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín (2003, 2010, 2011). Realizó estancias de investigación y cursos de posgrado en la Universidad de Sevilla, en la Universidad de Salamanca (2009 y 2010) y en la Universidade Federal de Minas Gerais de Brasil (2010). Es miembro del consejo editor de *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria* de la UNLP y dirige la colección de libros de acceso abierto Biblioteca Orbis Tertius (<http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/>). Es autora de artículos en revistas especializadas y del libro *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX* (2008) y coeditora de los libros colectivos *Contra-tiempos de la memoria en la literatura argentina* (2009) y *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (2014).

Sylvia Saítta

Investigadora independiente del CONICET y profesora titular de “Literatura Argentina II” y “Problemas de Literatura Argentina” en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde dirige un proyecto UBACYT sobre literatura argentina y publicaciones periódicas. Es directora de la página digital *AhiRa* (Archivo Histórico de Revistas Argentinas). Escribió *Regueros de tinta* y *El escritor en el bosque de ladrillos*; dirigió *El oficio se afirma*, tomo 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, y editó *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*. Realizó varias ediciones de la obra inédita de Roberto Arlt. Es directora, junto con José Luis de Diego, de la colección *Serie de los dos siglos* de la editorial universitaria EUDEBA.

Julio Schwartzman

Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y profesor a cargo de la cátedra Literatura Argentina I-B en la misma facultad. Autor de los libros *Cautivas y misioneros, mitos blancos de la conquista* (en colaboración, Catálogos, 1987), *Microcrítica* (Biblos, 1996) y *Letras gauchas* (Eterna Cadencia, 2013), además de numerosos artículos sobre temas de su especialidad. Responsable del volumen colectivo *La lucha de los lenguajes* (Emecé, 2003 y 2ª ed., 2015), segundo de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik. Ha dictado seminarios de posgrado y doctorado en universidades de su país y de Uruguay, Francia, Alemania y Suecia. Ha diseñado y dirigido varios proyectos colectivos de investigación; actualmente coordina un equipo interdisciplinario que investiga algunos aspectos de las poéticas del tango. Se ha desempeñado como director de colecciones en editoriales (Centro Editor de América Latina, Corregidor, Santiago Arcos) y como periodista cultural en diarios y revistas de la Argentina.

Verónica Stedile Luna

Licenciada en Letras por la UNLP, becaria de CONICET y miembro del IDIHCS- Centro de Teoría y Crítica Literaria, donde realiza el Doctorado en Letras. Actualmente investiga las transformaciones de la crítica entre 1948 y 1956 en Argentina, en un corpus de revistas literarias de vanguardia: *Ciclo*, *Contemporánea*, *A partir de cero*, *Poesía Buenos Aires*, *Letra* y *Línea*.

Sandra M. Szir

Doctora en Teoría e Historia del Arte, UBA, Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, IDAES, UNSAM, Licenciada en Artes, UBA. Es profesora de grado y posgrado de Historiografía del Arte, de Historia del Libro y de Historia de la Comunicación Visual (UBA y UNSAM). Autora del libro *Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)* y de artículos publicados en libros y revistas de la especialidad en áreas ligadas a la cultura visual y gráfica en Buenos Aires. Dirige proyectos de investigación en esos campos. Es actualmente presidente del Centro Argentino de Investigadores de Arte y Editora Responsable de *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. Dirige asimismo la colección “Caleidoscópica. Comunicación Visual” de la editorial Ampersand, Argentina.

El libro reúne los trabajos de especialistas e investigadores dedicados al estudio de revistas, diarios, suplementos semanales y otras formas de publicación periódica en la Argentina de los dos últimos siglos. Las colaboraciones abordan estos objetos a partir de múltiples perspectivas dando cuenta de intereses y problemáticas variadas. En ese sentido, se interesan por la cultura urbana, el papel productivo y modelador de la lectura en el contexto de una ampliación de la circulación y del consumo de la letra impresa; estudian las funciones de la cultura visual en procesos culturales particulares; se enfocan en las relaciones entre cultura y política; se detienen en aspectos metodológicos del estudio de las publicaciones; se concentran en problemáticas vinculadas con los repositorios institucionales; indagan las expresiones plásticas en publicaciones propiamente artísticas.



Estudios/Investigaciones, 60

ISBN 978-950-34-1437-8

IdIHCS

Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales

