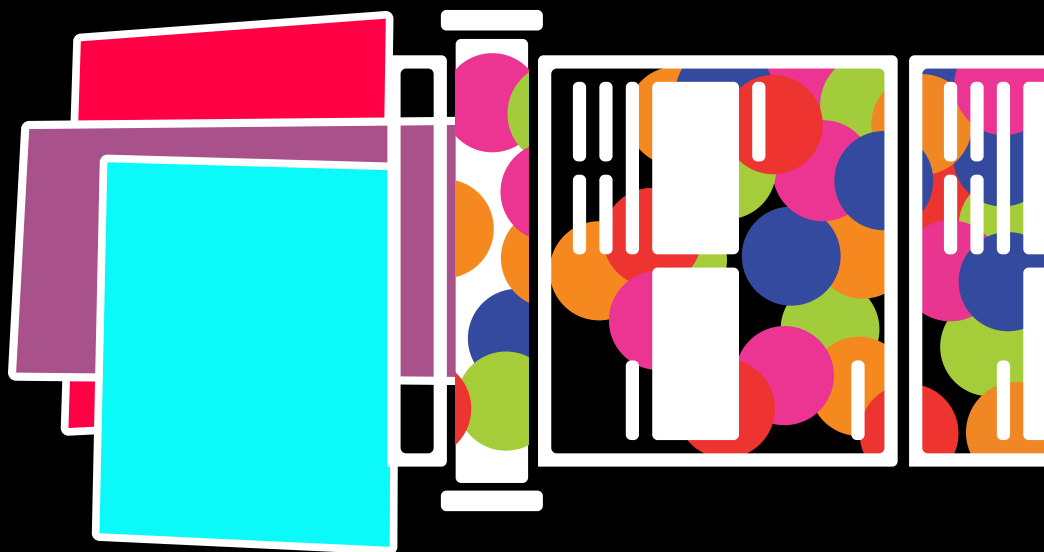


REVISTAS, ARCHIVO Y EXPOSICIÓN

PUBLICACIONES PERIÓDICAS ARGENTINAS
DEL SIGLO XX

Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coordinadoras)



REVISTAS, ARCHIVO Y EXPOSICIÓN

PUBLICACIONES PERIÓDICAS ARGENTINAS
DEL SIGLO XX

Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coordinadoras)



2019

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

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Tapa: D.C. V. Leandra Larosa

Editora por Prosecretaria de Gestión Editorial y Difusión

Natalia Corbellini

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1805-5

Colección Colectivo Crítico, 5

Cita sugerida: Delgado, V. y Rogers, G., (coords.). (2019). *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico ; 5). Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/148>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

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

Decana

Prof. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Dr. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Índice

<u>Introducción.....</u>	<u>7</u>
<u>Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición</u> <u><i>Geraldine Rogers</i>.....</u>	<u>11</u>
<u>Lecturas de lo nuevo en <i>Fiesta</i> (1927-1928),</u> <u>revista de jóvenes distinguidos y afrancesados</u> <u><i>Margarita Merbilhaá</i></u>	<u>29</u>
<u>¿Cómo se hace un libro de cuentos? Literatura y prácticas</u> <u>editoriales en <i>La Vida Literaria</i></u> <u><i>Verónica Delgado</i>.....</u>	<u>49</u>
<u>Museo de un género en declive: la revista</u> <u><i>Poesía</i> de Pedro Juan Vignale (1933)</u> <u><i>María de los Ángeles Mascioto</i></u>	<u>73</u>
<u><i>Los Anales de Buenos Aires</i> y su director, Jorge Luis Borges</u> <u><i>Annick Louis</i>.....</u>	<u>93</u>
<u>La revista <i>Cabalgata</i> (1946-1948) y el “mundo editorial”</u> <u><i>Federico Gerhardt</i>.....</u>	<u>119</u>
<u>La revista <i>Ciclo</i>: entre la declinación del manifiesto</u> <u>y el deseo de una nueva crítica</u> <u><i>Verónica Stedile Luna</i></u>	<u>145</u>

<u>La invención del lector alegre: antes del <i>boom</i>, <i>El Grillo de Papel</i> (1959-60) <i>Guido Herzovich</i>.....</u>	<u>171</u>
<u>Vanguardia sesentista y consumo cultural: <i>Primera Plana</i>, entre Berni y el <i>boom</i> <i>Silvia Dolinko</i></u>	<u>197</u>
<u><i>Lezama</i> (2004-2005). Reconfiguración de las discusiones sobre política y cultura <i>Diego Poggiese</i>.....</u>	<u>217</u>
<u>Recursos para la investigación. Repositorios digitales: La democratización del acceso a las publicaciones periódicas en <i>Ahira</i> y <i>AméricaLEE</i></u>	
<u> Introducción</u>	
<u> <i>María de los Ángeles Mascioto, Verónica Stedile Luna</i></u>	<u>247</u>
<u> <i>AméricaLEE</i></u>	
<u> <i>Karina Jannello</i>.....</u>	<u>253</u>
<u> <i>AhiRa</i></u>	
<u> <i>Soledad Quereilhac</i>.....</u>	<u>257</u>
<u> Entrevista</u>	<u>265</u>
<u>Los autores</u>	<u>281</u>

Introducción

En 1969 en *Los Libros*, Jorge B. Rivera cuando reseñaba y celebraba la segunda edición de *Las revistas literarias argentinas* (Centro Editor de América Latina, 1968), sostenía que la historia de las revistas era, para el caso de la historia de la literatura “una zona prácticamente vacante entre nosotros”. En tal sentido, advertía sobre la necesidad de reescribir la crítica y la historia literaria argentinas incluyendo una historia de sus revistas, es decir, desplazando el foco de atención del libro –“forma consagrada de la palabra escrita”– a la revista, para poder leer una serie de relaciones y de aspectos de una práctica que, como la literatura, involucra no solo libros y autores. Este llamamiento de Rivera, pionero en el estudio de literatura de masas y del periodismo cultural, implicaba considerar las publicaciones como elementos clave para la comprensión de los procesos culturales además de como formas propias de la cultura impresa en la modernidad y por tanto como modalidades de intervención específicas no solo de la literatura y las artes. En 2018 los estudios sobre publicaciones periódicas han alcanzado un alto grado de institucionalización y han adquirido un carácter más sistemático, consolidándose como un ámbito de convergencia de intereses multidisciplinares y de líneas de investigación. El análisis de las publicaciones ha producido también distintos énfasis ligados generalmente a los campos disciplinares

de la historia literaria, la historia intelectual, la historia de la edición y de la cultura impresa, la historia cultural. Han sido estudiadas como formas privilegiadas de organización o intervención colectiva, como estructuras de sociabilidad, como formas específicas de publicidad, edición y circulación de la palabra impresa; han sido pensadas en sus aspectos materiales indisociables de su dimensión ideológica; consideradas como modos de promover y exponer determinadas ideas, estéticas y figuras; han sido definidas en su función determinante como contextos formativos de ciertos modos de escribir y de leer, y como productoras y modeladoras del gusto y los intereses de públicos ampliados.

Esa situación es el resultado de un proceso complejo que incluye diversidad de actores, instituciones y políticas editoriales, culturales y de archivo. Resulta interesante observar que en aquella misma nota bibliográfica Rivera ligaba el estudio de las publicaciones con nuevas formas de su circulación -como lo fueron, en ese momento, las antologías de editoriales de gran distribución- al reseñar junto con el libro de Lafleur, Alonso y Provenzano, la selección de Noemí Ulla sobre la revista *Nosotros* para el sello Galerna. De un tiempo a esta parte se han venido produciendo cambios significativos en relación con la circulación y las posibilidades de acceso a este tipo de material: desde las ediciones facsimilares en papel de fines de los años 90 (i.e las de la Universidad de Quilmes o del Fondo Nacional de las Artes) pasando por las ediciones digitalizadas en formato CD a cargo de instituciones de gestión privada y estatal, que a partir de comienzos del siglo XXI combinaron la edición facsimilar en papel con la edición digitalizada, hasta lo que podría denominarse una nueva era del archivo en el marco de las políticas de acceso abierto que suscriben y promueven no solo las instituciones universitarias y de gestión estatal nacionales y extranjeras. Esas políticas deter-

minaron modos de registro y archivación que tomaron cuerpo en diversidad de repositorios hemerográficos digitales que son fundamento de una porción muy importante de la investigación sobre publicaciones periódicas.

El volumen colectivo que aquí presentamos es el tercero de una serie que se constituye como tal en función de un principio metodológico básico: *Tramas impresas: publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (2014), *Tiempos de papel: publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (2016), y ahora *Revistas, archivo y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX* colocan a las publicaciones como corazón de sus análisis, como una dimensión crucial de la historia de una cultura, no un capítulo o un género añadido a otros géneros culturales de los que se compondría esa historia, puesto que no sería posible desligarlas de ella.¹ Forman la primera parte un conjunto de colaboraciones individuales de especialistas que reflexionan en su mayoría sobre problemas específicos en revistas particulares a la vez que se detienen en pensar y caracterizar sus modalidades de exposición. Como parte de una discusión cuya actualidad es insoslayable, este libro incluye, en segundo término, un intercambio a propósito de dos repositorios hemerográficos argentinos de referencia obligada para los estudiosos de la cultura argentina: *AHIRA* y *AméricaLee*.

Agradecemos a las investigadoras e investigadores que han colaborado en esta obra colectiva y a las instituciones que dieron su aval académico y su apoyo para la realización de los encuentros de discusión de los que deriva este libro: la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET), la

¹ Tarcus, Horacio (2007). Catálogo de revistas culturales argentinas (1890-2006). *Políticas de la Memoria*, 6/7, verano 2006/2007.

Sociedad para la historia de la autoría, la lectura y las publicaciones (SHARP), y el FONCYT de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Verónica Delgado y Geraldine Rogers

Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición

Geraldine Rogers

*El almacén es el lugar donde se colocan o se venden
los productos de un trabajo, los “artículos”.*

Philippe Hamon

A comienzos del siglo XIX un escritor francés comentaba: “Lo que no habían podido hacer mis dos gruesos volúmenes sobre la Revolución, lo hicieron unas cuantas páginas publicadas en un diario. Mi cabeza asomaba un poco por sobre la oscuridad” (Barbier y Bertho Lavenir, 2007, p. 117). Su observación anticipaba lo que después empezaría a ocurrir de manera más sistemática. En la era iniciada con la expansión de los periódicos, los textos y autores empezarán a circular fuera del libro, y será fuera de él donde se tornen más visibles y expuestos. Un siglo más tarde Walter Benjamin observará dos fenómenos convergentes: la preponderancia del valor exhibitivo y la creciente posibilidad para cualquiera –al menos como tendencia– a pasar alguna vez a ser visto del lado de los productores. La emergencia de las masas como sujetos históricos y el desarrollo de los medios técnicos ampliaban las possibili-

dades de exhibición y alentaban las aspiraciones del público, una combinación de fenómenos cuyo efecto dependería de la fuerza social que estuviera en condiciones de apropiarse de ella (Benjamin, 1989). Más recientemente Philippe Hamon (1989) y Georges Didi-Huberman (2014) retomaron el hilo de ese *pensamiento de la exposición* que excede la cuestión artístico-literaria pero no puede dejar de incluirla. Con esos puntos de partida y ejemplos que provienen del ámbito de la literatura sudamericana, voy a ensayar un acercamiento a las publicaciones *como dispositivos de exposición*, arquitecturas de aparición periódica que disponen de manera conjunta lo visible y lo legible.

Mostrar

Poco antes de iniciarse el siglo XX el escritor Horacio Quiroga inauguraba un semanario de literatura, la *Revista del Salto*, con estas palabras: “Nuestro programa es simplemente de exposición. Abrimos estas columnas a los que en el Salto meditan, analizan, imaginan y escriben” (1889). En el año 2016 la revista digital *Transas* de la Universidad de San Martín inauguró su sitio web manifestando el propósito de *poner en escena* lecturas y relatos sobre las letras y las artes de América Latina.¹

Con evidentes diferencias a lo largo de un siglo y medio, numerosas revistas como esas se propusieron como entornos para poner a la vista, periódicamente, materiales en el ámbito público. Vidrieras para mostrar huellas de sociabilidad, como la correspondencia con Valery Larbaud en la revista *Proa* (1925), o entre Victoria Ocampo y Waldo Frank en el primer número de la revista *Sur* en 1931. Para mostrar autores y textos², como los de cuatro

¹ Disponible en <http://www.revistatransas.com/>

² Claudia Roman se refiere al periódico *El Mosquito* como un “espacio político disponible: dispuesto para la exhibición” (2017, p. 37); Claudia Gilman describe

poetas argentinos elegidos en 1988 por la revista *Poesía y poética* (1988-1999) para su primer número como alternativa a “lo que los medios propagan como genuino” (Gola, 1988, pp. 1-2). Para exponer “La movida literaria”, como llama la revista *Boca de sapo* a los resultados de una “Encuesta a las editoriales independientes argentinas” que en 2016 dirige a diez sellos que selecciona para responderla (Pezzote, 2016). O para “hacerse oír” y mostrar afuera los cuentos, versos u opiniones escritos intramuros, como en la revista *La resistencia*³ del taller colectivo de edición de la cárcel de Villa Devoto.

Vidrieras para poner a la luz nombres que se inscribirán en la vida pública y en la memoria cultural por un tiempo variable según la intensidad y frecuencia de su exposición en las revistas. Efímera, cuando un lector envía un poema al concurso organizado por una publicación y pasa, fugazmente, al lugar donde puede *ser visto* y leído por los otros.⁴ O más duradera, cuando un escritor realimenta el sistema mediático entre el glamour y la lista de los más vendidos (en una entrada de su *Diario* de 1970 Ricardo Piglia define a una revista contemporánea como “un exhibicionismo de firmas prestigiosas sin ningún orden” (2016, p. 190) y anota sobre su amiga la escritora Beatriz Guido: “Mucha exposición, reportajes en todas la revistas” (2016, p. 224) mientras que en otra entrada

las revistas como “el soporte material de una circulación privilegiada de nombres propios e ideas compartidas, así como el escenario de las principales polémicas” (2003, p. 77).

³ La revista puede leerse en el blog del <https://tallercolectivoedicion.wordpress.com/> fruto del Programa de Extensión en Cárceles de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

⁴ “Hoy ocurre que apenas hay un europeo (...) que no haya encontrado alguna vez ocasión de publicar una experiencia laboral, una queja, un reportaje o algo parecido” (Benjamin, 1989, p. 40). Cfr. Rogers (2013; 2014).

apunta: “en el panorama de la nueva narrativa argentina presentada por [el semanario] *Primera Plana* mi ausencia es estruendosa” (2016, p. 43); y algo después, “...por fin la propuesta de Schmucler de hacer con él una nueva revista que iría a los quioscos y enfrentaría a la sección cultural de los diarios y las revistas” (2016, p. 116).

Pensar las publicaciones periódicas como construcciones destinadas a mostrar (poner a la vista, dar a leer) implica en primer lugar atender a una dimensión performativa que puede o no coincidir con las declaraciones explícitas. Abre la pregunta acerca de *qué* y *cómo* en ellas se expone, se subexpone o se sobreexpone, y lleva a considerar la creación de revistas como modo de intervenir en el reparto de lo visible y lo legible en la esfera pública y en el mercado de bienes simbólicos.

Anunciar

Las publicaciones como dispositivos de exposición encuentran una segunda articulación en los anuncios. Como es sabido, la emergencia histórica de la publicidad coincidió con la de la prensa, que empezó a estar disponible para un público amplio gracias a ella, facilitando la promoción de la literatura mediante textos breves, avisos de libros y reseñas.⁵

En su investigación sobre el siglo XIX Walter Benjamin observó que la época que había creado las Exposiciones Universales había visto multiplicarse un tipo de publicación colectiva y en general ilustrada que obedecía a propósitos similares: mostrar lugares, sujetos, objetos y saberes. Entre ellas, un tipo de impreso de gran

⁵ “A causa de la nueva disposición –la baja del precio de las suscripciones– tiene que vivir el periódico de los anuncios; para recibir muchos, la página (...) destinada a publicidad, debía llegar al mayor número posible de suscriptores. Se hizo necesario un cebo dirigido a todos, sin miramientos por su opinión privada y que tenía su valor en la sustitución de la política por la curiosidad” afirma Nettement en una cita incluida en 1938 en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* (Benjamin, 1980, p.42).

difusión había tomado el nombre de un edificio emblemático de la época, el magazine o gran almacén, dedicado a ofrecer al consumo un variado surtido de artículos. El nacimiento de la revista como soporte masivo de lectura fue afín al auge de estas grandes arquitecturas donde la ciudad y sus habitantes miraban y devenían a la vez objetos de exposición.

En 1873 el director del periódico francés *La Presse* se refería así a la organización de su diario en secciones: “mi primer cuidado cuando lo fundé fue dividirlo en cuadros. Soñaba que cada cosa fuera tan clara, tan simple como la organización de lo que veía en el comercio, en los grandes almacenes. Lo mismo para un periódico: es indispensable que el lector sepa que encontrará la *causerie*, los ecos de París, los de la Cámara, los artículos de variedades, los del *fait divers*, los de teatro, etc etc, y que no sea obligado a andar errando a la pesca de tal artículo...” (Thérenty, 2007, p.81).

En 1889, José Martí describió “La exposición de París” como un lugar que cumplía funciones similares a las de la revista que se proponía fundar para dar a conocer en Europa los productos americanos:

Las riquezas de Guatemala son poco conocidas: el comercio intelectual con Europa es escaso; esto explica la creación de mi periódico. Fuera de la razón de mi actividad personal, que ferrientemente consagro al bien de América –sobre obstáculos y apreciaciones– responde la *Revista* a mi deseo de dar a conocer cuanto Guatemala produce y puede producir, y de hacer generales las noticias de letras y ciencias, artes e industrias, privilegio hoy del escaso número de afortunados a quienes es fácil saborear las excelentes revistas europeas (2009, p. 292).

En 1899 Rubén Darío llamará “almacén” al magazine o revista ilustrada. Un año antes, en Argentina, el semanario *Caras y Caretas* empezó a ofrecer textos e imágenes junto con avisos de las gran-

des tiendas de Buenos Aires: *A la ciudad de Londres* (“la más vasta y surtida de Sudamérica” según decía el anuncio, con el sistema de venta por secciones o departamentos), y *Al palacio de Cristal* gran tienda porteña que tomaba su nombre del edificio sede de la Exposición celebrada en Madrid e inspirada en el Crystal Palace para la Exposición de Trabajos Industriales de Londres. Los avisos dieron larga vida a este semanario que impulsó la profesionalización de la escritura pagando las colaboraciones de manera sistemática y permitió el acceso a materiales breves a un público amplio que no solía frecuentar librerías ni bibliotecas.

Entrado el siglo XX resulta notable la expansión global de las publicaciones periódicas, en sintonía con el cartel publicitario: “La prensa ya se lee en vertical más que en horizontal” escribe Walter Benjamin en 1926 (2011, p. 32). Su auge en soporte de papel duró algo más de un siglo, encarnando a veces una verticalidad que vuelve más patente su función exhibitiva: colgadas en los kioscos para un público amplio o en hojas murales que buscaron incorporarse al flujo urbano con su escritura expuesta y vanguardista.⁶ Al filo del siglo XXI su declive en soporte de papel fue paralelo a la emergencia de sitios web que empezaron a poner en vertical las antiguas revistas y las revistas actuales que en formato electrónico dan a leer la producción contemporánea de textos, reseñas, anuncios de libros, ferias y talleres de escritura, disputando un lugar de visibilidad en los espacios gráficos.

Lo que se muestra, lo que se anuncia

En una ficción que logró mimetizarse con una reseña literaria, Borges insinuó el poder último de la revista como expo-

⁶ En diciembre de 1921 apareció la revista mural *Prisma*, dirigida por Jorge Luis Borges y Eduardo González Lanuza, una hoja de gran formato para ser pegada en las paredes de Buenos Aires.

sición: mostrar incluso aquello que no existe (o no existe todavía). Los lectores de “El acercamiento a Almotásim” recordarán que se trata de una ficción que finge ser una reseña. El crítico dice tener ante sus ojos la edición de una novela, presenta a su autor hindú Mir Bahadur Alí, refiere el argumento del libro, los rasgos materiales de su edición, los paratextos y otras reseñas bibliográficas que logran sostener la creencia en un autor y un libro inexistentes (según parece varios lectores reales fueron a encargar la obra de Bahadur a sus librerías). Esa ficción borgeana es, entre otras cosas, un comentario acerca del papel de los periodistas y críticos como creadores del acontecimiento literario en la era mediática.

Porque después de todo –podría pensarse– ¿qué es la literatura argentina sino el nombre de una revista fundada en 1928 por un editor, Lorenzo Rosso, que buscaba contribuir a la existencia de lo anunciado en su título, en coincidencia exacta con la Primera Exposición del Libro Argentino de septiembre de ese mismo año?⁷ El segundo número de *La Literatura Argentina* estuvo dedicado a reseñar esa feria, sosteniendo la necesidad de creer en la literatura local y colaborar en su instalación. Al fin y al cabo esa era –se decía ahí– la tarea de los concursos literarios y las revistas: impulsar las letras, sacarlas del anonimato: “imponer los nombres de quie-

⁷ Margarita Pierini observa: “De la actividad de librerías y editores da cuenta –y no es casual– la Primera Exposición del Libro Argentino, realizada en septiembre de 1928 bajo los auspicios del gobierno nacional –que todavía preside Marcelo T. de Alvear– y con la dirección de una figura connotada como Enrique Larreta. El núm. 2 de *La Literatura Argentina* va estar dedicado en gran parte a reseñar esa exposición, que es a la vez una muestra del estado de madurez alcanzado por editores y escritores y una confirmación de la importancia –y la necesidad– de difundir ese desarrollo” (2012, p. 358). A partir de 1931 la revista fue poniendo en sus tapas una “Galería de grandes escritores argentinos”: Sarmiento, Ingenieros, Ramos Mejía, Joaquín V. González y otros.

nes hemos creído merecedores de la atención del mundo artístico” (nro. 16,1929). En *La Literatura Argentina* los autores tuvieron un lugar destacado, y uno de sus géneros privilegiados fue la entrevista. En una de ellas Roberto Arlt declaró la “fe inquebrantable en su porvenir de escritor” al mismo tiempo que su segunda novela era promocionada en la revista de su editor Lorenzo Rosso y en el diario *El Mundo* del que era redactor, donde también se anunciaba puntualmente la salida de sus novelas y sus estrenos de obras teatrales. Décadas más tarde otro escritor central del canon argentino, descubrirá el rol fundamental de los medios impresos para dar visibilidad a textos y autores: “La legitimidad literaria –apunta el joven Ricardo Piglia en una entrada del Diario correspondiente a 1968– ya no pasa por los sistemas tradicionales (ejemplo *Sur*), sino por los *mass media*, los periodistas son los nuevos intelectuales” (44).

El ritmo de publicación de diarios y revistas hace de ellos dispositivos eficaces de promoción literaria⁸, mediante la exposición periódica de fragmentos, entrevistas, reseñas de “novedades” y secciones de “libros del mes” que acompañan los tiempos de producción en el mercado de bienes simbólicos. Y no faltan excepciones que confirman la regla, como la revista *Destiempo* (1936-1937) de Borges y Bioy Casares, cuyos tres demorados y espasmódicos

⁸ “Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de los otros” es el título de la entrevista publicada en el número 12 de *La Literatura Argentina* de agosto de 1929. En esa fecha “la figura más inquietante del momento literario” redacta el final de la novela *Los siete locos* que la editorial de Rosso publicará tres meses después. En 1931 en el aguafuerte “Como se escribe una novela” se lee: “–Querido jefe: estoy terminando mi novela *Los Lanzallamas* que sale el treinta de este mes a la calle. –Bueno. Escribe una nota sobre cómo se hace una novela. –Encantado. (Al mismo tiempo es publicidad)” (Arlt, 1931). En 1932 estrena *Trecientos millones* en el Teatro del Pueblo y nuevamente el diario *El Mundo* promociona la obra.

números en la década del 1930 incluyeron fragmentos breves de literatura, con solo cuatro anuncios en total: tres de la lechería de propiedad familiar que la financiaba y uno de venta anticipada de libros de una colección, proyectada para los meses siguientes, que no llegó a concretarse (Mascioto, 2018).

Un contraejemplo de ese fracaso programado fue el semanario *El Hogar*, donde Borges publicó numerosas reseñas como escritor profesional en esos años. O el mensual *Saber vivir* que desde comienzos de la década siguiente ofreció porciones de literatura a lectores que aspiraban a integrar “una selecta minoría” del buen gusto, en páginas donde un aviso como “Fotografíe sus estancias” empalmaba con los versos de “Campo argentino” de Fernández Moreno. *Saber vivir* era aprender a degustar alimentos, vestidos, mobiliarios, turismo o literatura, en un gran almacén donde todo era objeto de consumo y a la vez signo de ese consumo.

En los años 50, *Gaceta Literaria* dirigida por Hosne y Orgambide, “sin dejar de inscribirse en una voluntad de intervención político-cultural (...) actúa como vidriera de visibilidad de un sistema de libros y autores ligados a ciertos emprendimientos editoriales” (Petra, 2014, p. 270) como Stilcograf y Codilibro. El autor de ficción más publicado es el propio Orgambide, seguido por los cuatro cuentos de Roberto Hosne y numerosas notas de los integrantes del consejo de redacción que son autores de Stilcograf. “Esta conexión y funcionalidad editorial –afirma Petra– es perceptible también en la cantidad y variedad de la publicidad de editoriales, librerías y novedades del mercado del libro” en sus páginas.

A partir de los años sesenta *Primera Plana* cumplió un papel destacado en la promoción de lo que el semanario llamó “la nueva narrativa argentina”. “En la página de libros –recuerda María Moreno– [Norberto] Soares publicaba a *los del canon en contra del canon*, nombres que dos décadas después serían los *cantados* de

la narrativa y la crítica argentina” (2016, p. 124).⁹ En sus páginas Rodolfo Walsh anunció en 1967: “la narrativa argentina está por sufrir una renovación sin precedentes a manos de autores cuya edad oscila alrededor de los veinticinco años y que todavía no han publicado un libro”: Ricardo Piglia, Ricardo Frete, Germán García y Aníbal Ford, todos a punto de editarse en el sello Jorge Álvarez, anunciante de *Primera Plana*. La nota de Walsh precedía el anticipo de un relato en prensa de un autor del catálogo.¹⁰

La exposición selectiva y estratégica de la literatura en las páginas de las publicaciones periódicas recuerda lo que un siglo atrás auguraba un famoso artículo sobre la crítica literaria en la era de la literatura industrial: ¿Cómo condenar a dos dedos de distancia –decía Sainte-Beuve en 1839– lo que se proclamaba y

⁹ La propia revista daba cuenta de esa eficacia: “Primera Plana protagonizó un boom indiscutible: no sólo capturó la adhesión de un público intelectualmente selecto sino que consiguió cubrir de avisos más del veinte por ciento de sus páginas”, logrando el objetivo de “conjugar el orden de la mercancía y el orden del espectáculo, de producir la mercancía como espectáculo y el espectáculo como mercancía” (“El retorno de *Primera Plana*”, 1970, p. 50).

¹⁰ “Si es lícito juzgar por algunos signos, por cuatro o cinco manuscritos del centenar que anualmente llegan a una sola editorial (1) la narrativa argentina está por sufrir una renovación sin precedentes a manos de autores cuya edad oscila alrededor de los veinticinco años y que todavía no han publicado un libro”. La nota al pie agrega: “(1) Los manuscritos que se han tenido en cuenta para redactar esta nota son “La invasión”, cuentos de Ricardo Piglia, “Sumbosa”, cuentos de Aníbal Ford, “Villa Feder”, cuentos de Ricardo Frete, “Los caminos de Nanina”, novela de Germán L. García. Los dos primeros están en prensa, los dos últimos se publicarán en 1968 en el sello Jorge Álvarez”. A continuación se insertaba el anticipo de uno de esos libros “copyright Jorge Álvarez, 1967” (Walsh, 1967). “No fue casualidad –afirma Peña Lillo– que muchos de sus colaboradores fueran asesores de Jorge Álvarez y sus libros ocuparan puntualmente las notas bibliográficas y encabezaran el ‘ranking’ de los ‘best-sellers’, llegando a colocar, inadvertidamente, en dicha escala, libros aún no aparecidos. Pero no importaba. Colocando cualquier título en dicho ranking la revista lo convertía en éxito seguro”. (Peña Lillo citado por Mudrovic, 1999, p. 308).

exhibía dos dedos más bajo como la maravilla de la época? Las mayúsculas del anuncio eran la montaña de imanes que orientaba la brújula. Desde siempre las publicaciones periódicas tienden a superponer, de manera más o menos directa y evidente, lo que muestran y lo que anuncian. Una entrevista o una reseña de libro son formas de la publicidad y entran en relación con el sistema completo de promoción literaria en el mercado de bienes económicos y simbólicos.

Orientaciones y desvíos

Concebir una revista como dispositivo de exposición –a partir de Philippe Hamon– implica pensarla como entorno diseñado para mostrar, como organización conjunta de lo visible y lo legible para la presentación racional de textos e imágenes. Construirla es el arte de ajustarla como entorno semiótico articulado y jerarquizado (supone el diseño de un espacio métrico y tipográfico que prevé el costo de producción, la inserción de avisos, el tiempo de lectura) y es también dimensión ética, estética, ideológica. Montarla implica construir diferencias cuantitativas y cualitativas, hacer una selección de lo que se muestra y cómo se lo expone, organizar un número determinado de recorridos previstos por el índice, los títulos de secciones, las ilustraciones. Es organizar un sistema productor de discontinuidades y diferencias, “sentidos” (u orientaciones) y “comunicaciones” entre los subespacios incluidos en ella. Pensarla desde este punto de vista implica observar cómo se organiza para ser recorrida en distintas direcciones (¿qué se muestra y qué se da a leer primero en una revista, e incluso en cada página de ella?), la ambigüedad de sus elementos (un muro separa pero también religa, igual que la división en secciones o en columnas dentro de la misma página; una ilustración se vincula con el texto y a la vez difiere o contrasta con él).

Supone, además, la existencia de quienes recorrerán ese espacio, visitantes de paso o habituales frequentadores, que seguirán el trayecto esperado o harán de él usos impensados.¹¹ Al presentar la edición facsimilar de una publicación argentina, el entonces director de la Biblioteca Nacional Horacio González propuso un modo infrecuente de revisitar, medio siglo después, una revista mítica para una generación de intelectuales de izquierda:

La Rosa Blindada, que se publica entre los años 1964 y 1966, puede ser leída hoy como esos libritos infantiles cuyas páginas se hacen pasar muy rápido entre los dedos generando una secuencia animada con los dibujos situados en uno de sus cantos. Al pasarse vertiginosamente las hojas, acariciándolas hacia delante con el pulgar que las pulsa, se van formando figuras en movimiento en el rincón derecho superior, por obra de un dibujante que habría imaginado que hojear rápido las páginas de una publicación produce el efecto cinético de los fotogramas del cine. (2014, p. 9)

Toda revista, como exposición, es un recorrido orientado, pero su organización es provisoria y desmontable, porque toda lectura entraña la posibilidad de desorganizarla y rehacerla para uso propio o re-montarla en tiempo diferido.

Políticas de exposición

Desde hace algunas décadas se empezó a estudiar sistemáticamente las publicaciones periódicas, con un creciente despliegue de herramientas conceptuales para reconstruir su historia, definir

¹¹ La reutilización decorativa de periódicos de caricaturas y retratos recortados de las revistas y pegados a la pared ha sido registrada por los historiadores del siglo XIX, así como el montaje en soportes de escritura personal de imágenes o textos tomados de diarios y revistas en las primeras décadas del siglo XX. Sobre la libertad y la inventiva de las prácticas lectoras ver de Certeau (1996).

sus rasgos y modos de funcionamiento. Desde entonces cada vez más son los trabajos que estudian las revistas como modos de intervención en la esfera pública, espacios de consagración en el campo intelectual, laboratorios de ideas y propuestas estéticas. Las publicaciones periódicas se han ido transformando no solo en fuentes privilegiadas para la historia intelectual sino también en objetos centrales de la historia de la cultura impresa. Junto con esas dimensiones, hay otra casi siempre implícita que espera todavía ser desplegada en sus consecuencias: las publicaciones como *dispositivos para mostrar* –dar a ver, dar a leer–, función constatable en su propia materialidad e inseparable de su impulso hacia lo público.¹²

Las investigaciones de Walter Benjamin sobre el siglo XIX abrieron el camino para pensar la gestión pública de imágenes y palabras, con modos de exposición que tienen fines orientados. El carácter ambiguo del fenómeno cobra relevancia en un tiempo en que “estar a la vista” se vuelve un objetivo fundamental de la vida pública, y las publicaciones empiezan a ofrecer el mundo entero en el modo de la mirada.¹³ Didi-Huberman retomó estas ideas, apartando los lugares comunes de la sociedad del espectáculo para proponer un *pensamiento de la exposición* donde el lector/espectador no sea equivalente al ‘público’ de un vocabulario manipulador o consumista.

¹² Un temprano artículo de Beatriz Sarlo insinúa esa dimensión al señalar que la sintaxis de una revista se diseña no sólo para intervenir en una coyuntura sino también para “mostrar los textos en vez de solamente publicarlos”. Dice además que “La sintaxis de una revista es casi siempre producto de juicios de valor tanto como la elección de los textos que se ordenarán según esa sintaxis. La política de una revista es un orden, una paginación, una forma de titular que, por lo menos idealmente, sirven para definir el campo de lo deseable y lo posible de un proyecto” (1992, p. 12).

¹³ “En el periódico todo se anuncia, todo se denuncia, todo se hace imagen” (Blanchot, 2008, p. 310).

Orientar en ese sentido el estudio de las publicaciones implica preguntar cómo intervienen en el reparto de lo visible y lo legible: *qué y cómo* en ellas se muestra y se anuncia, a qué fines orientan sus recorridos, cómo se materializan sus estrategias de visibilización en arquitecturas particulares de aparición periódica, y cuáles son los modos posibles de transitarlas como lectores. En términos más específicos –del ámbito a que pertenecen los ejemplos citados hasta acá–, implica atender a esos entornos construidos para mostrar –poemas o relatos, firmas, opiniones e imágenes de autor, avisos de libros, editoriales, conferencias o talleres de escritura– para pensar cómo ponen en escena o en vidriera eso que ahí se muestra y se performa como literatura.

Referencias bibliográficas

- Arlt, R. (1931). Cómo se escribe una novela. *El Mundo*, 14 de octubre.
- Barbier, F. y C. Bertho Lavenir (2007). *Historia de los medios de Diderot a Internet*. Buenos Aires: Colihue.
- Benjamin, W. (1980). El París del Segundo Imperio en Baudelaire. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (pp. 21-120). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductividad técnica [1935]. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 15-57). Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, W. (2009). El autor como productor [1934]. *Obras. Libro II/ vol. 2*. Madrid: Abada, 297-315.
- Benjamin, W. (2011). Tenedor jurado de libros. En *Calle de dirección única* (pp. 30-33). Madrid: Abada.
- Blanchot, M. (2008). El habla cotidiana. En *La conversación infinita* (pp. 303-313). Madrid: Arena Libros.
- Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

- Buck-Morss, S. (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. 1 Hartes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Darío, R. (1899). La cuestión de la revista. Magazines e ilustraciones. La caricatura en España. *La Nación*, 20 de julio.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- El retorno de *Primera Plana*. *Primera Plana* (8 de octubre de 1970).
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gola, H. (1988). Intenciones. *Poesía y poética*, 1, 1-2.
- González, H. (2014). León, Cook y *La Rosa Blindada*, el trípode para pensar una época (prólogo a edición facsimilar). En *La Rosa Blindada: edición facsimilar*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 9-15.
- Hamon, Ph. (1989). *Expositions. Littérature et architecture au XIXe siècle*. Paris: José Corti.
- La Literatura Argentina* (nro. 16, 1929).
- Martí, J. (2009). Revista Guatemalteca [1878]. En *Obras completas 5. Edición crítica*. La Habana: Centro de Estudios Martianos.
- Mascioto, M. (2018). Borges editor. *Anclajes*, 22(2), 57-68. DOI: 10.19137/anclajes-2018-2224.
- Moreno, M. (2016). *Black out*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Mudrovic, M. (1999). El arma periodística y una literatura 'necesaria'. El caso *Primera Plana*. En S. Cella (Dir.), *La irrupción de la crítica*, (tomo 10, pp. 295-311); N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Petra, A. (2014). *Gaceta Literaria: un artefacto editorial y una revista de pasaje en la trama de la cultura comunista latinoamericana de los años '50*. En V. Delgado, A. Mailhe, y G. Rogers, (Ed.),

- Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (pp. 258-275). La Plata: Edulp.
- Pezzote, N. (2016). Encuesta a las editoriales independientes. *Boca de sapo*, 21, 24-35.
- Pierini, M. (2012). *Una empresa de cultura en los años 30: el editor Lorenzo Rosso y su revista bibliográfica La literatura argentina*. Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012, La Plata, Argentina. En Actas. La Plata: UNLP-FAHCE. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1947/ev.1947.pdf
- Piglia, R. (2016). *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2017). En el lenguaje no hay propiedad privada. *Cuaderno de la BN* marzo-abril.
- Quiroga, H. (1889). Introducción. *Revista del Salto. Semanario de literatura y ciencias sociales*, 1, septiembre 1.
- Rogers, G. (2013). The Thrust of Demand: Literary Writing and Cultural Democratization in Argentina, 1900-1930. Universitet Gent, *Authorship*, 2, 1-16. <https://www.authorship.ugent.be/article/view/795>
- Rogers, G. (2014). Escrituras de un lector de periódicos: los cuadernos de Ángel Nuñez (1919-1920). En V. Delgado, A. Mailhe y G. Rogers (Ed.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* (pp. 178-194). La Plata: Edulp.
- Roman, C. (2017). *Prensa, política y cultura visual. El Mosquito (Buenos Aires, 1863-1893)*. Buenos Aires: Ampersand.
- Sainte-Beuve, Ch. (1992). De la littérature industrielle [Revue des Deux Mondes, 1839]. En J.-L. Diaz y A. Prassoloff (Ed.), *Pour la critique* (pp. 197-222). Paris: Gallimard.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, 9-10, 9-16.

Thérenty, M. (2007). La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle. Paris: Editions du Seuil.

Walsh, R. (1967). Una literatura de la incomodidad. *Primera Plana*, 19 de diciembre.

Lecturas de lo nuevo en *Fiesta* (1927-1928), revista de jóvenes distinguidos y afrancesados

Margarita Merbilhaá

En este capítulo propongo indagar en dos aspectos de *Fiesta* (1927-1928), una revista cultural porteña que no ha sido estudiada (y apenas mencionada), aunque apareció durante uno de los períodos más analizados por la crítica y la historia literaria y cultural. En primer lugar, me detendré en el proyecto editorial para examinar el modo en que la lectura de las novelas de Marcel Proust, que fue contemporánea a su edición francesa y también a la española (en el caso de los primeros tomos) se presenta como una vía para afirmar valores estético/literarios destinados a definir la identidad intelectual del pequeño grupo de colaboradores. En efecto, a través de las lecturas de Proust estos jóvenes participan de las discusiones en torno a la obra del escritor francés que se suscitaban en distintos ámbitos intelectuales del Río de la Plata.¹ Tal como

¹ Hay tempranos registros de lecturas de Proust que dan cuenta de un especial interés por su escritura entre jóvenes letrados y escritores argentinos de muy diversos ámbitos, que en distintas revistas le dedicaron artículos de estudio o se exhibieron como lectores de sus novelas: *Nosotros*, *Martín Fierro*, *Revista de Filo-*

veremos en un segundo momento, estas discusiones revelan, en términos de recepción, mucho más que el evidente interés por las novedades europeas; dan cuenta de una voluntad de participar de los debates tanto franceses como españoles sobre la literatura de Proust, y sobre el arte moderno, en general. Por último, indagaré ciertos aspectos de tipo ensayístico especulativo, presentes en varios artículos de la revista, en los que pueden leerse respuestas a los procesos culturales de la sociedad argentina de fines de los años veinte, en reflexiones sobre las producciones artísticas del presente, entre ellas las referidas a la oposición entre el arte elevado y la cultura de masas.

Publicada en forma quincenal a partir del 10 de julio de 1927, *Fiesta* tuvo una existencia relativamente efímera que llegó a los diez números.² Si el título estaba en relación con el ánimo jocosos que imponían los ámbitos juveniles vanguardistas de los años veinte –y que Ortega y Gasset (1923) describía entonces en términos de “reflejo irónico” propio del “destino” del arte nuevo–, la vocación de seriedad y trascendencia que contenían las páginas de la revista lo contradecía. La revista no se interesó por trazar panoramas ni diagnósticos sobre el arte local, y sí en publicar las creaciones del grupo de amigos con intereses comunes, al lado de producciones o notas sobre libros europeos.³ Ya algunos aspectos

sofía, Verbum, Valoraciones, Síntesis, Libra. Este fenómeno de lectura y el impacto de Proust quedó registrado en un artículo conmemorativo de Julio Irazusta (1936), a catorce años del entierro del escritor francés.

² He podido consultar hasta el número 6/7 de octubre de 1927. Lafleur, Provenzano y Alonso (1962, p. 163) mencionan la existencia de la revista hasta el décimo número, de junio de 1928.

³ No contamos con muchos datos acerca de las circunstancias de publicación de la revista. El enigma también se mantiene por el carácter ignoto de la mayoría de los colaboradores que, si tuvieron la intención de profesionalizarse, no alcanzaron a ocupar una posición en el campo literario (en algunos casos, ésta no fue

materiales tales como el formato elegido de revista-libro (y su extensión de cincuenta páginas), una correcta calidad de papel e impresión que le otorgaba formalidad, con la tapa sin dibujos (como un libro) y presentando solo el sumario, traducían su impronta seria, algo solemne. Esto también evidencia una aspiración no del todo *amateur* por parte de los editores, un grupo de jóvenes de la clase alta porteña⁴ (José Alfredo Villegas Oromí, Arturo Seeber, Al-

relevante). Algunos de ellos terminaron ejerciendo la crítica en la prensa, o animando otro tipo de publicaciones (religiosas, por ejemplo). He podido consultar al escritor Arturo Seeber (hoy radicado en Madrid), hijo de Arturo Francisco Seeber (1902-1981), uno de los colaboradores permanentes de la revista, quien confirmó que el proyecto surgió como iniciativa de un grupo de amigos. Arturo Seeber fue abogado (como también lo había sido su padre, que se desempeñó como juez en lo civil y fue “acérrimo enemigo de Yrigoyen” –y “así como su padre, él fue antipeironista”). Durante su juventud, trabajó por un tiempo escribiendo para *La Prensa* artículos críticos sobre las compañías de teatro italianas, pero no tuvo otra actividad cultural. Según recuerda su hijo, era “fanático religioso, pero en el fondo hombre de paz” y “como muchos de los señores paquetes de su tiempo, conocía mejor el francés que el español, por lo que a Proust lo leyó en su lengua original, en una edición si mal no recuerdo de doce tomos de *À la recherche du temps perdu* de su biblioteca” (comunicación por correo electrónico con la autora, septiembre de 2017).

⁴ Poco sabemos sobre sus integrantes, aparte de que pertenecían a familias tradicionales del país y que al menos algunos de ellos eran católicos: José Alfredo Villegas Oromí Santamaría (1900); Arturo Seeber (1902-1981); Margarita Abella Caprile (1901-1960), bisnieta de Mitre y redactora a partir de 1932, del suplemento literario de *La Nación*, el que dirigió entre 1955 y 1960. Otros colaboradores regulares fueron: Miguel Alfredo Benedit, Alberto Bunge, Susana Calandrelli (1901-1978), cuyos poemas fueron incluidos en la antología de Julio Noé. Calandrelli era nieta de un filólogo y escritor italiano radicado en el país. Perteneció al Círculo de Escritoras Argentinas, al Instituto de Cultura Religiosa Superior y en los años 1940, al Círculo de Mujeres y Publicistas Católicas; Alberto Prando (autor de *Los humildes*, 1923, Ag. Gral de Librerías; *El anticuario*, El Ateneo); Pedro Miguel Obligado (1892-1967; el más conocido, fundador de la asociación de artistas Los Amigos del Arte –el más visible lugar alternativo para las artes plásticas–, y colaborador de *La Nación*, con premios literarios municipales); Jorge Cabral (1886-1933), Enrique Bullrich y Carlos Bollini Shaw (1903-1964). Además, publicaron dibujos Silvina Ocampo, María Rosa Oliver y Lino Palacio (quien era primo de Susana Ca-

fredo Bénédict y Alberto Bunge eran las firmas más recurrentes). La intención profesionalizante se advierte, de hecho, en las dos páginas de publicidad de comercios de Buenos Aires que abrían la revista (todos ubicados en el mismo barrio que la oficina de redacción). Los anuncios, a su vez, revelan un trabajo previo y concertado de programación de la iniciativa, como así también una intención de sostener en el tiempo el emprendimiento editorial, en tanto la búsqueda de financiadores requería una determinada proyección por parte de quienes lo llevaban adelante.

La publicación mantuvo desde el primer número una estructura y extensión regulares. De manera convencional, los primeros títulos correspondían a escritos breves de los colaboradores, luego de los cuales venían las secciones fijas dedicadas a novedades sobre la oferta cultural de Buenos Aires: “Notas Musicales”, “Teatrales”, “Cinematográficas”. Las demás secciones, “Letras Extranjeras” y, a partir del segundo número, “La Novela” y “Bibliografía”, revelan el interés de la revista por difundir otras novedades más recientes del mundo editorial francés y, en menor medida, europeo. Las dos primeras presentaban una traducción de fragmentos aparecidos recientemente en la *Nouvelle Revue Française*, que ocupaba desde comienzos de la década una posición dominante en el campo literario francés.⁵ Su subtítulo –“revista mensual de litera-

landrelli). Ambas escritoras fueron las únicas que con el tiempo alcanzaron un reconocimiento en el campo literario, aunque aquí colaboraron con dibujos a lápiz. Otra colaboración titulada “Apuntes” perteneció a la artista María Mercedes Rodrigué (1902-1986).

⁵ La *N.R.F.*, creada en noviembre de 1908 para reunir a la generación que surgía desmarcándose del simbolismo, sus “mayores”, cerró en 1914 y fue reabierta en junio de 1919 bajo la dirección de Jacques Rivière quien permaneció hasta su muerte en 1925, cuando le sucedió como jefe de redacción Jean Paulhan (luego director entre 1935 y 1940). Fue desplazando a la simbolista *Mercure de France* hasta convertirse en dominante en el campo literario de entreguerras. Se caracterizó

tura y crítica” – bien podría asignarse a *Fiesta*, que tomó de ella no solo los textos que tradujo sino también el sobrio diseño de tapa, su estructura interna e incluso el nombre de las secciones (las distintas “Notes” –excepto aquella sobre cine–, “Lettres Étrangères” y “Le Roman”). Así, en el n° 1 de *Fiesta*, “Letras Extranjeras” traducía un fragmento del *Journal des Faux Monnayeurs* (1927) de Gide, autor faro de la *N.R.F.* En el número 2, con el título “Opiniones sobre Picasso”, dos extractos de reflexiones de Jacques Maritain (en la publicación *Le roseau d’or*) y Jean Cocteau sobre este pintor. En el número 4 se publicó un fragmento de “Intermedios” de Kierkegaard, con la mención de la fecha de aparición en la *N.R.F.* (agosto de 1927). Otras referencias en la sección Bibliografía también muestran la lectura y apropiación asidua de autores difundidos por la revista parisina: *Bouddha vivant* de Paul Morand, *Églantine* de Jean Giraudoux, *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac. A estos préstamos se suman las referencias a Jacques Rivière, el director de la revista hasta 1925.

Los editores también seguían las novedades de otras publicaciones de Europa. En el caso de Francia, el periódico de actualidad cultural *Commoedia*, del que extrajeron novedades editoriales (por ejemplo, la noticia de la próxima aparición de *Autres Rhumbs* de Paul Valéry)⁶ o “La mujer y su sombra” de Paul Claudel, para

por su apertura a las literaturas extranjeras y a todas las tendencias nuevas, desde Gide, Cocteau, Giraudoux, Claudel a Artaud entre muchos otros. Cf. Sapiro (1999) y Smadja (2016). La revista estaba financiada por Gallimard que en 1911 también abrió la colección *N.R.F.* en la que apareció *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, ganadora del premio Goncourt (1919). El primer tomo, se sabe, había sido rechazado por Gide, lector de la colección, en 1912, hecho que lamentó en una carta de disculpas a Proust.

⁶ Se menciona en el número del 11/07/1927. A propósito de esta noticia, los autores de la nota, Alberto Bunge y Alfredo Bénédict, hacen una alusión (para entendidos) a la querrela sobre la poesía pura suscitada a raíz de la conferencia “La

el nro. 6/7 (indicando el número del periódico). También tradujeron textos tomados de *Chroniques Le roseau d'or* (1925-1931), de orientación católica pero abierta al arte moderno, que aspiraba a confrontar –pese a que coincidían varios colaboradores en su afinidad por la modernidad en las artes– con la de la *N.R.F.*, de la que rechazaban el “trasfondo idealista y panteísta”.⁷ El director de la publicación era el pensador católico neotomista Jacques Maritain (estudioso y autor de libros sobre la filosofía de Bergson) pero muy abierto a las corrientes artísticas innovadoras. Hay otras menciones a la colección *Le roseau d'or* que confirman el carácter inspirador y de actualización que encontraron en ella los editores de *Fiesta*.⁸ En el caso de España, la publicación de referencia era la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset. Se comentan novelas españolas (de Bartolomé Soler) o publicadas por dicha revista (Eugenio Zamatín, novelista ruso), y se publica “Los cuadernos de Malte Laurids Brigge” de Rainer María Rilke, aparecidos en 1927, en el nro. 43 de la revista de Ortega y Gasset.

poésie pure” (1926) del Abate jesuita Brémond, partidario del modernismo en las artes, que relacionaba la escritura y la lectura de poesía con la experiencia mística.

⁷ *Chroniques Le roseau d'or* (I, p. 68). En el mismo número, Maritain expresaba su propósito de “trazar un puente entre la tradición católica y las corrientes literarias y artísticas más innovadoras de su tiempo” (p. 72, traducción mía). Al igual que la *N.R.F.*, se trataba de un doble proyecto editorial que incluía una publicación mensual y una colección (editada por la católica Plon). Según Bressolette (1984), Maritain convocó a escritores y artistas con inquietudes espirituales o a católicos de reciente conversión, pero evitando dar a la colección cualquier impronta confesional.

⁸ La edición francesa de *The everlasting man* de Chesterton (nro. 3, p. 24); La traducción de la parábola “Animus et anima” de Paul Claudel, junto con un epígrafe del Abate Brémond, tomado de *Prières et poésie*. A esto se agregan referencias dispersas en la revista que dan cuenta de la afinidad de los colaboradores con el ethos católico y modernista de Maritain y su colección. Los editores también citan a Pierre Reverdy en *Le gant de crin* (1927), el décimosegundo título de la colección de *Le roseau d'or*.

Si la sección “Bibliografía” informaba en párrafos de no más de ocho líneas las últimas novedades editoriales de libros probablemente llegados al país desde Francia, Italia, Alemania y España,⁹ no hay una sola mención a revistas o editoriales argentinas, a punto tal que se informa, por ejemplo, la publicación en francés, casi como una novedad editorial extranjera, *De Francesca a Beatrice. À travers la Divine Comédie*, de Victoria Ocampo. Se llega al paroxismo de señalar que “la obra nos era conocida por la traducción de Ortega y Gasset aparecida en la edición de la Revista de Occidente” (nro. 4, p. 44).

Otra sección, “Retrospectivas”, vincula a la publicación con los estudios históricos,¹⁰ y busca diferenciarse de una concepción científicista de la historia, que se advierte en el énfasis vitalista muy a tono con la reacción antipositivista. Esta sección fundaba su valor en el carácter excepcional de los documentos transcritos, por tratarse de piezas únicas o transcripciones de libros antiguos y pertenecientes a fondos documentales extranjeros.

Por último, la sección anónima “Sin triunfo” aparecía en el cierre de cada número, y en ella se enumeraban con un cierto tono enigmático, reflexiones aforísticas, moralizantes que ironizaban sobre el estado precario o inauténtico de discursos o prácticas culturales, ahora sí, locales.¹¹ En ella se advierte el *ethos* distintivo,

⁹ Estas parecen tomadas de las selecciones bibliográficas de revistas de esos países (por las menciones a la *N.R.F.*, *L'Europe Nouvelle*, la revista bibliográfica milanesa *I Libri dei Giorni*). Además, se señalan los libros y revistas recibidos (por ejemplo, de parte del Palacio del Libro).

¹⁰ Se publicaron, sin firma, semblanzas de personajes históricos: Robespierre, Juana la Loca, un manuscrito del siglo XV sobre Enrique IV y Beltrán de la Cueva, tomados de dos estudios históricos de un mismo autor, Antonio Rodríguez Villa, de los años 1880 (nro. 1, 2 y 3).

¹¹ Por falta de espacio, cito solo una a modo de ejemplo: “Hay quien no comprende que haya quien entienda” (nro. 6, p. 51).

elitizante, de los editores, que anuda alta cultura y clase alta, sobre el que volveremos. Si el tono de algunas colaboraciones es festivo, no llega a lo satírico y exhibe una lengua cuidada y culta.

Otras decisiones gráficas y editoriales sugieren la motivación grupal del proyecto: en primer lugar, tanto la compaginación, que posterga la mención del “Director-Secretario. J. Alfredo Villegas” hasta la página siguiente a los anuncios (otro punto en común con la *N.R.F.*). En segundo lugar, la continuidad de los colaboradores (que escriben varias notas dentro del mismo número, y en cada nueva tirada) y, en el caso de la literatura, la promoción de autores que habían sido poco o nada publicados hasta el momento.¹² En tercer lugar, la publicación carece de un manifiesto pero la página inaugural está encabezada por dos epígrafes de Shakespeare y Cocteau,¹³ a modo de declaración de principios,¹⁴ que son autorreferenciales respecto del proyecto mismo. Le sigue un “saludo” de apertura firmado por “La Redacción”, en el que se justifica esta

¹² La poesía y las ficciones breves que publica la revista son de los mismos autores y autoras, de un número a otro. Todos pertenecen a una misma generación y comparten afinidades estéticas pero también religiosas (en la publicación ya se advierten inquietudes religiosas, y la trayectoria posterior de algunos de los colaboradores de la revista lo confirma).

¹³ El lugar central de Cocteau, un contemporáneo de los editores, es sugestiva. En él confluye una concepción moderna del arte con el ethos religioso al que me referí: Cocteau participó de la ola de conversiones al catolicismo que se dio entre un sector de la intelectualidad francesa, entre ellos el propio Jacques Rivière, Julien Green o Max Jacob (que pertenecía al círculo de Picasso, Modigliani, y Apollinaire, fue cultor, a su vez, de la novela mística, y murió deportado por los nazis en el campo de concentración de Drancy, en 1944). Sobre el modo en que la revista construyó su ethos estético en base a la “inquietud espiritual”, ver Sapiro (1999, pp. 127-142).

¹⁴ Los epígrafes rezan: “-¿If we should fail? –We fail!’ W. Shakespeare” y “‘On nous demande trop de miracles. Je m’estime déjà bien heureux si j’ai fait entendre un aveugle’. Jean Cocteau”.

omisión de un manifiesto y la aspiración a que los “propósitos sur[ja]n ellos mismos del contenido”(9). Las palabras del “Saludo” de apertura dejan suponer que “La Redacción” suscribía todas las ideas del material que publicaba. Esto me permite adelantar la hipótesis de una coherencia de las notas y artículos, e incluso de los textos traducidos entre sí.

Por último, el carácter grupal de la iniciativa aparece ficcionalizado en una nota del primer número –esta vez, firmada por Alfredo Villegas, el director–, narrada en primera persona del plural. En ella, sugestivamente, unos amigos tienen la idea de hacer una revista y encomiendan al azar de los dados la distribución de las tareas. En efecto, “Elogio de los dados” se abre con la evocación de “una de las tantas noches de bohemia, inveterada costumbre desde nuestra vida de estudiantes” donde “nació la idea de una revista”. La escena continúa con la decisión de dejar librados al azar de los dados tanto el reparto de las tareas y temas de escritura, como la selección de los artículos para los distintos números. La nota se cierra con una celebración juvenil del misterio y la oportunidad del azar, que implica una apertura hacia una dimensión menos racional de las cosas, en tanto serían incapaces de lograr que los sujetos se apartaran de “la pasión, el interés o la estrechez de criterio” (p. 24) y sugieren una incompletud en las vías de conocimiento del mundo: “¡Cómo no elogiar esos pequeños cubos numerados, cómo no pensar que muchos hombres obrarían mejor si en sus dudas recurrieran a los dados que deciden sin prejuicios!” (nro. 1, p. 24).

En estos tanteos metafísicos, presentes en otras notas también, se advierte una impronta espiritualista, cercana al horizonte teórico de renovación surgido con el movimiento de la Reforma y marcada por el antipositivismo y el idealismo. En la revista, la cuestión de una zona de oscuridad y misterio que obligaba a aceptar la existencia de un orden más allá de lo racional, se relaciona

con cierta religiosidad o espiritualidad que, de acuerdo a lo que los jóvenes seleccionaban de la literatura francesa y de las ideas de Ortega y Gasset, no impedía una apertura hacia la modernidad artística. Precisamente, una de las referencias a un insoslayable “mundo oscuro, que se trata de expresar mediante los medios más ordinarios” (p. 11) –expresión tomada de Jacques Rivière y que se cita en francés– aparece en la Nota de Arte titulada “Al margen de la ‘deshumanización del arte’” (nro. 5, pp. 11-15). Allí, Miguel Benedit se dedica a objetar algunas ideas de ese libro, al tiempo que manifiesta su admiración por el filósofo español: señala la falta de consideración de dicho “mundo oscuro” que estaría siempre presente en las obras; refuta la noción de deshumanización “cuando la finalidad [de la atención al arte de que habla Ortega y Gasset] es el elemento humano en el mayor número posible de fases” (p. 13) y por último, objeta el reduccionismo de Ortega y Gasset por no abarcar en sus análisis los “interminables tanteos en busca de algo trascendentalísimo e inalcanzable” (p. 16). A lo largo de la revista, y sin temer el debate con los maestros, se esboza así una teoría de la literatura pura como vehículo y sentido hacia la experiencia (mística) de lo trascendente.

En el orden estético y artístico, entonces, este misticismo –atribuido al arte contemporáneo– redundaba en un interés por aquello que en varios artículos aparece diagnosticado como “fecundo arte interior, que es la más verdadera y natural expresión creadora de nuestra época” (nro. 2, p. 20); el vehículo de una “realidad subjetiva” (p. 35); un “arte consciente de sí mismo [...] preso de introspección” (p. 46).¹⁵ En esta línea, un artículo de Miguel A. Benedit, titulado “El arte actual”, lo define como el resultado de una larga

¹⁵ Precisamente, las “Opiniones sobre Picasso” traducidas de *Frontières de la poésie* (J. Maritain, Le roseau d’or–14”) se refieren al “acceso de introspección”, de “conciencia de sí” propios de su pintura, inscriptos en una tradición inaugurada por el Renacimiento (nro. 2, p. 46-47).

evolución según la cual en el “último medio siglo” [...], “los temas del arte heroico han sido abandonados para tratar los que aquellos ocultaban: el estudio del hombre y sus afanes. [...] hombres que se muestran por entero” (nro. 6, p. 31). Precisamente, en los presupuestos teóricos de las notas y de la incorporación de ficción o poesía se da una confluencia entre, por un lado, una apertura hacia lo nuevo (¿cuál sería la “verdadera expresión creadora de [l]a época?”), sustentada en la creencia en el rol de la crítica como detectora de elementos renovadores de las artes y, por otro lado, el diagnóstico según el cual el arte consistía en un modo superior de vida espiritual que permitía indagar –a través de la libertad creadora (un eco bergsoniano)– en zonas desconocidas de la conciencia. En este marco conceptual puede entenderse la omnipresencia y centralidad de las lecturas de Proust en el programa de la revista. La figura del novelista ofrecía a los jóvenes de *Fiesta* un compendio de ideas sobre el arte en general y al mismo tiempo, les permitía construir rumbos posibles para la literatura, basados en el credo del arte interior y la introspección como una “nueva manera de interrogar la conciencia”, según había sintetizado Jacques Rivière en el número de homenaje a Marcel Proust de la *N.R.F* (nro. 112, enero de 1923, p. 186), donde acercaba a Proust y Freud como pensadores que habían “inaugurado” esa línea.

A esta veta introspectiva que en varias notas *Fiesta* atribuye a Proust, delineando a la vez su diagnóstico sobre el arte actual, se agrega un impulso “trascendente” que no puede dejar de leerse, en el contexto de los años veinte, en relación con el impacto de la vanguardia martinfierrista, pero también como una respuesta ante otras formas de la novedad que provenían de la cultura de masas en expansión. Otra referencia convergente son las ideas de Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte y su idea de la trascendencia humana que todo arte “verdadero” produciría.

Lecturas de Proust para pensar lo nuevo

El gesto declarado de dejar implícito el sentido que la revista daba al *verdadero* arte (que en ese mismo acto, distinguía a aquellos lectores capaces de inferirlo) se completa entonces con distintos énfasis que los redactores van poniendo, a modo de indicios, en el armado de cada número. Uno de esos énfasis está dado por el lugar que ocupan las lecturas de las novelas de Proust. Él es el único a quien los colaboradores dedican artículos en forma central en los siete primeros números que he podido consultar.¹⁶ En primer lugar, están las palabras que abren la nota inicial de la revista, que lleva directamente como título el nombre de la sección que se inaugura (“Notas de arte”). El autor comienza sin ninguna introducción, como si estuviera en medio de una conversación:

Marcel Proust dice que el que ha escrito una obra de arte es extraordinario y dado que pocas personas se le parecen, se produce la dificultad de la comprensión en el momento, siendo a veces necesario que pasen varios siglos para que el público pueda amar una obra verdaderamente nueva. (nro. 1, p. 7)

¿Qué lectura de Proust inaugura para la revista el autor del primer artículo? En primer lugar, tal como aparece en esta cita, está la cuestión del arte nuevo, que fue ampliamente debatida entre otros por Ortega y Gasset. La publicación toma ciertas ideas sobre el arte expuestas por el narrador de la *Recherche* y las asocia a

¹⁶ Las principales notas referidas a Proust son: nro 1: “Notas de arte”; sección Sin triunfo; nro. 2: “La tragedia de Enrique IV” de Arturo Seeber y “El Ulises” de Miguel Benedit contienen una referencia a Proust; nro. 4: “Marcel Proust y el momento actual”, de Arturo Seeber (30/8/27); nro. 5: “Notas de arte” de Miguel Alfredo Benedit, que discute las tesis sobre la desmaterialización del arte de Ortega y Gasset y se detiene en su juicio acerca de la decadencia de Proust. Por último, también el nro. 6/7, “Tradición y lugares comunes”, de Miguel Benedit y “El artista de la memoria”, de Alfredo Seeber.

un culto del artista como singularidad, y del arte como distinción fundante, respecto de la vida ordinaria. Aquí, la referencia a Proust sirve para argumentar una idea estética según la cual la diferencia respecto de lo conocido (la discontinuidad, diríamos hoy), o de la tradición que se ha cristalizado, se presenta como el elemento distintivo para discernir la novedad artística. De alguna manera, es bajo la invocación de las ideas de Proust que el crítico Miguel Benedit va enlazando con las de otros escritores (Stendhal, Somerset Maughan y Dostoievsky) y completando con la traducción¹⁷ de un pasaje de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* que es, precisamente, una reflexión sobre el arte nuevo y su efecto sobre los contemporáneos.

El primer número se cierra también con una última referencia al escritor francés, en uno de los microrrelatos moralizadores de la sección “Sin triunfo” sobre el propio Proust, en la que la revista construye una identidad de los entendidos en el arte, los que saben detectar la simulación o la autenticidad del saber literario y que poseen las cualidades para leer lo no convencional y decir las palabras acertadas sobre esos libros: “Un día una niña de dieciocho años nos dijo que había leído a Proust y que le encantaba. De haberlo leído, probablemente no lo hubiese dicho” (p. 51). La anécdota contrapone una supuesta ligereza del gusto, asociado – significativamente– a una mujer sin experiencia, con una cierta sofisticación dada por la experiencia de lo prohibido que parece ser necesaria para comprender a Proust.

A las notas centrales se suman otras en las que, sin ser el tema principal del artículo, Proust está presente a través de alguna referencia a su obra. Pero además, aparece en los temas de varios poemas y en algunas incursiones formales de los relatos. En los poe-

¹⁷ El propio Benedit traduce el pasaje y comenta la dificultad de hacerlo.

mas encontramos sondeos sobre el presente en desarrollo y sobre su relación con la memoria, que son ecos de la concepción proustiana del tiempo (en Susana Calandrelli, entre otras creaciones).¹⁸

Por último, en la sección “Notas de arte”, especialmente, es posible leer una apropiación de Proust que permite a los jóvenes críticos (Benedit y Seeber en particular) definir (y disputar) el sentido legítimo del arte a partir de dos cuestiones generales: la primera, que ya mencionamos más arriba a propósito del diagnóstico sobre las artes contemporáneas que Proust habría iniciado, se relaciona con una lectura espiritualista de su obra. En esos términos, su literatura habría acompañado un clima de ideas surgido a principios del siglo y contrario al racionalismo. Así, en “Proust y el momento actual” (nro. 4) (como también a propósito de “La tragedia de Enrique IV”, del mismo autor, en el nro. 2), Arturo Seeber explica esta literatura por un “fenómeno de coexistencia de ideas generales entre la obra de arte y la filosofía reinante en una época” (nro. 4, p. 10) que en esos tiempos se traducía por la victoria de una “tendencia introspectiva” o a “penetrar la vida en su esencia” (9), sobre los “métodos científicos empleados para el análisis de la vida interior” (9). Al tiempo que considera que la *Recherche* podía “vincularse con el movimiento espiritual que se inicia en el s. XX con la filosofía de Bergson”, Seeber no deja de señalar que Proust se había colocado “al margen de ese movimiento”, debido a “su personalidad independiente” (p. 11). La diferencia que encuentra en Proust se anuda directamente con el *ethos* religioso que caracterizaba a *Fiesta*, y que explica en parte el hecho de que los editores se referenciaran y difundieran a algunos de los escritores europeos coetáneos. En

¹⁸ Por ejemplo, en el poema de Margarita Abella Caprile “Apenas pasa un día...” (nro. 1, p. 13) leemos ecos proustianos que asocian contemplación de la naturaleza, recuerdo y sucesión. El poema viene en la página siguiente al final del artículo de Miguel Benedit aquí comentado.

efecto, Seeber observa que en el caso de Proust, el espiritualismo francés no se traduce en un “renacimiento religioso” pues en él predomina una “falta absoluta de ideales” y de “actividad”, que entiende como el resultado de una “voluntad”, una “energía” capaz de sobreponerse a “las sensaciones y afectos”: “Proust se vio despojado de esa energía que mueve a la acción y en esta inhibición, solo le quedó el pensamiento para analizar, investigar las causas, percibir con lucidez maravillosa las fases múltiples de sus procesos psicológicos” (p. 11). El joven crítico destaca la distancia, el aspecto disruptivo de la escritura de Proust respecto del pensamiento de Bergson y en particular, de un sentido trascendente en el arte. Este análisis de Seeber sobre los efectos de la escritura proustiana resulta revelador de los intereses y posiciones de los editores respecto de sus contemporáneos porteños, pues por un lado, vuelve sobre una de las obsesiones teóricas de la época, sacudida por las irrupciones de las vanguardias: la ruptura con la tradición y la cuestión de la revolución permanente en las artes (la diferencia de Proust respecto del irracionalismo de Bergson). Por otro lado, el señalamiento de la *introspección* (un término recurrente en los artículos de la revista) como un rasgo de las tendencias artísticas más actuales (que Proust habría inaugurado) y su relación con el freudismo, apenas observado en Francia.¹⁹ Finalmente, Seeber inscribe en la lectura de Proust las preocupaciones religiosas del grupo, las que he analizado como un rasgo identitario del grupo.

Las lecturas de Proust y en general, las notas sobre la vida cultural y el arte en la revista, dan cuenta de algunas respuestas a

¹⁹ Gisèle Sapiro observa que en Francia fue Jacques Rivière quien contribuyó a introducir en el lenguaje crítico el dualismo freudiano de lo consciente e inconsciente (1999, p. 140). Nos consta, en la revista, que los editores conocían los escritos de Jacques Rivière, pero es posible pensar que el interés por seleccionar

la experiencia de la incipiente cultura de masas. En efecto, a la idea de la ruptura respecto de la tradición, a la creencia en el valor disruptivo del arte y en su capacidad anticipatoria, que se evocan recurrentemente en la revista, se suma la de un desfasaje entre los gustos del público en general y los nuevos sentidos a los que accederían algunos elegidos. Aquí reconocemos también las ideas de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1958), respecto del carácter “impopular” del arte nuevo, en oposición a otro arte valorado por la “masa”, que tendría apego por un arte capaz de “producir la cantidad de ilusión necesaria para que los personajes imaginarios valgan como personas vivientes” (p. 357). Siguiendo la hipótesis de Huyssen (2006) respecto de la estrategia constitutiva del discurso modernista de fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX, de “desvinculación categórica”, o “Gran división” entre arte elevado y cultura masiva –cuestionada, sin éxito, por las vanguardias que emergieron después de la Primera guerra–, aquí también es posible advertir una lógica binaria, en la referencia al “público”, que opondría el “público” de masas a los artistas y estas. Éstos últimos serían capaces de producir y reconocer lo “verdaderamente nuevo” o, en palabras de Williams (1980), los sentidos emergentes y alternativos a la tradición.

Así, la revista no presenta ambivalencias respecto de la cultura de masas (incluso en las notas sobre cine): en ella no se cultiva otra cosa que no sea arte elevado. Por eso las notas tratan sobre la oferta de alta cultura que se puede apreciar en la ciudad. Las noticias sobre el arte europeo (en las secciones “Letras extranjeras” o “Bibliografía”) también dan cuenta del rechazo de las produccio-

esa única lectura, entre las demás, nos habla de la apertura teórica del grupo, que sin duda puede relacionarse con su posición periférica, menos atada a fijar lecturas en relación con la tradición literaria francesa. Además, Seeber se refiere a la sexualidad, un aspecto que no es abordado centralmente por Rivière.

nes de la cultura de masas. La sección “Sin triunfo” a la que ya me referí, ilustra este *ethos* elitista y funciona a modo de “coda moral” de la revista: en ella, los editores enumeran, con tono humorístico o irónico, una sucesión ecléctica de aforismos moralizadores, que tienden a deslegitimar conductas (femeninas) concebidas como superficiales, incultas o “plebeyas” (nro. 1, p. 51).²⁰ El rechazo de la cultura de masas también fue puesto en escena a través de la ficción en el número de comienzos, en el que se leen con claridad las intenciones de los editores. Alfredo Bénédict, quien había inaugurado la nota sobre arte, presenta unas páginas más adelante una fantasía titulada “Misterio” (nro. 1, pp. 27-30).²¹

Conclusiones

Pese a la connotación jocosa de su nombre –y en las antípodas del desenfado de los martinfierristas–, la revista *Fiesta* se tomó las artes muy en serio, sin carcajadas, e hizo del culto del arte moderno su principal valor. También fue seria su intención de compartir ideas y valoraciones sobre “el arte nuevo”. De allí que privilegiara la publicación de notas sobre arte y estética, tal como se advierte en la continuidad de la sección “Notas de arte” que encabezaba cada sumario. La política de traducción de fragmentos de escritores franceses contemporáneos está directamente ligada a esta concepción de la literatura, y evidencia una política de importa-

²⁰ Resulta significativo que dichas conductas estén en boca de mujeres jóvenes. Esto confirma los análisis de Andreas Huyssen (2006) respecto del modo en que el discurso modernista asoció la cultura de masas con lo femenino. Aquí, sus dichos contrastan con los editores, varones jóvenes, que las desenmascaran como falsas lectoras.

²¹ En él, un personaje que solo ha leído obras clásicas inglesas del siglo XVI, ha salido a recorrer Buenos Aires, de la que regresa con un misterio por resolver, sobre las razones del gusto del público por las obras españolas y los sainetes, mientras en puestas de Pirandello o Strindberg las salas están vacías.

ción en la que mediaba la *Nouvelle Revue Française* ya que de ella se extraían y traducían fragmentos.

El interés estético/filosófico por Proust y por la cuestión de la “nueva sensibilidad” y de la “deshumanización del arte” fue otra de las claves de lectura de la obra, acaso la que tuvo mayor continuidad. Proust podía leerse desde el bergsonismo²² o como confirmación del esteticismo concebido como amparo de la “cultura” frente a las fuerzas materialistas y científicas. Más aún, la literatura contemporánea se ofrecía como prueba de ese fondo “oscuro” e “inalcanzable” que no había abandonado a los humanos. De este modo, la propia producción crítica y filosófica sobre la obra Proust pasaba a ser una prueba de la vitalidad del pensamiento local. Proust representó, para los jóvenes antipositivistas, una prueba de que la estética, en un sentido mucho más amplio, más trascendente que el de meros recursos formales, debía guiar la acción intelectual de la juventud.

Las referencias a Ortega y Gasset evidencian también la persistencia de una relación triangular de nuestra cultura con la cultura europea, entre Buenos Aires, Madrid y París, que había emergido a comienzos del siglo XX, en el marco del modernismo hispanoamericano. Las objeciones a *La deshumanización del arte* en la revista resultan sintomáticas, a mi entender, de una tensión que se aloja en el *ethos* religioso de la revista pues, como vimos, lo que no aceptan estos jóvenes no son las obras más osadas y cuestionadoras sino cualquier puesta en duda de la existencia de un más allá para el espíritu (capaz de abrirse a la experiencia de la literatura y las artes). Inversamente, la revista de estos jóvenes aficionados al arte y muy conocedores de sus últimas manifestaciones permite cons-

²² Sobre el bergsonismo en América Latina, ver Guy (1963), Muñoz (2012) y Sosa (2018).

tatar el valor hegemónico de lo nuevo que los llevaba a buscar conjeturas para adaptar dicha creencia a la propia cultura religiosa, de la que no renegaban.

La revista buscó desplegar la reflexión estética y aplicarla a las artes contemporáneas, omitiendo cualquiera de las tendencias locales, excepto las de los propios colaboradores y colaboradoras. Pero estos jóvenes que buscaron tener existencia pública a través de una oferta de novedades y escritos propios que mostraban una apertura hacia la literatura experimental, tuvieron sin embargo su límite, al no resignar un sentido heterónimo en el arte, en este caso religioso. En base a éste, afirmaban un sentido último del arte, trascendente, que podía funcionar como ratificación de su propio credo y a la vez como distinción respecto de la cultura de masas. Ésta significaba no solo una amenaza para el “verdadero arte” sino más aún, un peligroso espejismo respecto de lo *verdaderamente* nuevo en el arte ya que ambos compartían el carácter de actualidad y por eso les resultaba tan imperioso deslindar. El dilema que se planteaba, como se ve, ha sido uno de las cuestiones claves en el pensamiento teórico sobre la cultura a lo largo de todo el siglo XX.

Referencias bibliográficas

Fuentes

Fiesta (1927-1928). Buenos Aires. Disponible en la Biblioteca Nacional de Argentina

Chroniques/Le roseau d'or (1925-1931). París: Plon. Recuperado de: www.Eglise1piege.unblog.fr. Fecha de consulta: 20/7/2018.

Bibliografía citada

Bressolette, M. (1984). Jacques Maritain et le roseau d'or. *Littérature*, 9. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1984_num_9_1_1292

- Guy A. (1963). Le bergsonisme en Amérique latine. En *Caravelle*, 1. Recuperado de: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/carav_0184-7694_1963_num_1_1_1071
- Huysen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Irazusta, J. (1936). Proust ayer y hoy. *La Nación, Suplemento Artes y Letras*, 22(11), 1.
- Lafleur, H. R., Provenzano, S. D. y Alonso, F. P. (1962). *Las revistas literarias argentinas: 1893-1960*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Muñoz, M. (2012). Bergson y el bergsonismo en la cultura filosófica argentina. *Cuadernos Americanos*, 140.
- Ortega y Gasset, J. (1923). Le temps, la distance et la forme chez Proust. *Hommage à Proust*. París: *La Nouvelle Revue Française*, 112.
- Ortega y Gasset, J. (1958). *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. [1ª edición 1925]. Madrid: Revista de Occidente.
- Proust, M. (1999) *À la recherche du temps perdu*. París: Quarto/Gallimard.
- Rivière, J. (1923). Marcel Proust et l'esprit positif. *Hommage à Proust*. París: *La Nouvelle Revue Française*, 112.
- Rogers, G. (2010). La isla del arte martinfierrista. *Anclajes*, 14(14).
- Sapiro, G. (1999). *La guerre des écrivains. 1940-1953*. Paris: Fayard.
- Smadja, S. (2016). Le style simple dans les années 1920: le mode majeur de la prose française. *CONTEXTES*, 18. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/contextes/6229> ; DOI: 10.4000/contextes.6229.
- Sosa, P. J. (2018). *La recepción de Bergson en Argentina. La mediación española y las lecturas en la generación de 1910*. Mimeo.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

¿Cómo se hace un libro de cuentos? Literatura y prácticas editoriales en *La Vida Literaria*¹

Verónica Delgado

La apuesta por el cuento

La Vida Literaria de Samuel Glusberg/Enrique Espinoza se publicó en Buenos Aires entre 1928 y 1932.² Me interesa insistir en que no se presentó como la revista de una tendencia literaria específica, y sus elecciones estéticas remiten, en gran parte, a la presencia de figuras nacionales y americanas ya consagradas como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Roberto Payró, Benito Lynch, Ricardo Güiraldes, Alberto Gerchunoff, Enrique Banchs, Alfonsina Storni, Arturo Capdevila, Baldomero Sanín Cano, José Eustasio de Rivera, Alfonso Reyes, Fernando Ortiz, José Carlos Mariátegui, entre otros. En ese sentido fue la *publicación literaria* de un editor de probada experiencia tanto con libros como con revistas. Desde un ángulo que intenta precisar las interacciones formativas entre prácticas editoriales y prácticas de escritura, la

¹ Las imágenes de *La Vida Literaria* –en adelante *LVL*– proceden de colección en papel del CeDinCI, donde además existe una versión microfilmada.

² Para una caracterización de la revista cf. Delgado, 2016.

revista funcionó como lugar de desarrollo, promoción y vida del libro. Para abordar esas interacciones es necesario atender a la consideración de Glusberg sobre diarios, revistas y libros como espacios de publicación, entendidos como estadios determinados de maduración de una obra o idea, que consecuentemente, según Glusberg, dan lugar a proyectos editoriales específicos y, al mismo tiempo, indisociables. Así, según este armado, el comienzo de una idea podía localizarse de manera “incipiente” en el diario, y las revistas –*little magazines*–, las minúsculas publicaciones independientes –ajenas a “todo principio de mecenazgo estatal o académico”– constituían una verdadera y necesaria “antesala del libro”. De modo que Glusberg establece una relación de correspondencia entre la calidad literaria y la existencia de ese tipo de publicación. Afirma: “La falta de buenas revistas trae un exceso de malos libros”³ y se reivindica como precursor de esta alianza editorial estratégica entre revista y libro. Esta sociedad ya le había dado amplios resultados, con la experiencia de la revista *Babel* –a la que luego recordará como antesala de *Radiografía de La Pampa* de Ezequiel Martínez Estrada o de *Cuando era muchacho* del chileno José Santos González Vera– y la editorial del mismo nombre que para 1928 llevaba publicados numerosos libros.⁴ Esta función de las revistas tal como se materializa en *LVL* excede y difiere de la difusión de autores y obras (a la manera de las revistas de novedades editoriales como las que contempo-

³ Glusberg considera: “Toda hoja literaria que consigue vivir algún tiempo, si es de calidad, *representa una dirección del espíritu humano, y cuando menos, un núcleo afín que se propone algo en última instancia. La falta de buenas revistas trae un exceso de malos libros. [...] La obra que pasa por las páginas de una revista, profundizando su índole, adquiere siempre más amplia significación, se vuelve representativa*”. (Espinosa, 1952, p. 13). El resaltado es nuestro.

⁴ Cf. Ana Mosqueda (2018).

ránea y posteriormente editará Jacobo Samet)⁵ y constituye una intervención del editor en el camino hacia el libro. De ese modo el editor, aparecerá como un agente fundamental en la composición de las obras como libros, a partir de acciones de diversa índole, todo ello en un contexto de consolidación y profesionalización de su labor (Delgado y Espósito 2014), que permite afirmar al director que para hacer un balance del movimiento literario argentino “como para organizar exposiciones de libros o sacar periódicos de vanguardia –ahí está el caso de *Martín Fierro* y Evar Méndez– es imprescindible la dirección en manos de un editor” (*LVL*, nro. 17, diciembre 1929, figura 1).

En su revista esta nueva figura del editor-director, selecciona, elige, reconoce, recomienda, publica literatura nacional y extranjera en traducción (con carácter ejemplar, sobre todo de ciertas figuras), promueve el análisis crítico “independiente”, “desinteresado” y “sistemático”.⁶ Una de sus tareas fundamentales consiste en revisar la producción editorial de cada año, organizando esos escrutinios a partir de clasificaciones relativas al mundo de lo impreso y no centradas en los autores. Este universo incluye libros, revistas, suplementos y colecciones, consignados como diversos tipos y apuestas de la producción editorial: “Ediciones monumentales”, “Otras obras ilustradas”, “libro universitario”, “Obras póstumas”, “Traducciones”, ediciones de lujo, antologías. Los libros son agrupados según su pertenencia genérica (novela, cuento, ensayo, poesía, didáctica) aunque los géneros funcionan no solo como categorías literarias sino también como criterios editoriales que imponen una nueva clasificación de los textos en función

⁵ *Noticias Literarias* (1923-1924), *Cartel* (1930-11 números) y *Bibliogramas* (1934).

⁶ Estos calificativos corresponden a Glusberg en diversos escritos firmados y en las notas correspondientes a la Redacción.

de una estructuración en colecciones particulares o en antologías. Así, por ejemplo, Glusberg se refiere más de una vez a la selección de *Tales from Argentina* que prepara Waldo Frank como “la anunciada antología de *cuentistas argentinos*”⁷ [énfasis mío] y recuerda haber aconsejado a su amigo la incorporación de cuatro “relatos del campo argentino”, sorprendentemente “El matadero” y “El casamiento de Laucha” –además de “Rosaura” de Güiraldes y “El Ombú” de Hudson– a la vez que se queja de la omisión de Lynch, autor que había sugerido incorporar.

Aunque no todas estas acciones editoriales provienen de la pluma del editor-director, son pensadas como fundamento para su revista y tendrán un sentido orientador y propositivo para la escritura, e incluso para la poética de un autor, al que como escritor se lo vinculará o definirá siempre en relación con el cultivo de un género. En el caso de los autores publicados en el sello B.A.B.E.L, pero también en otros, se los nombra con epítetos que particularizan el género de los textos por el que ingresan en cada editorial. Así Quiroga es nombrado como “(e)l mejor cuentista de nuestro idioma”⁸ o el “(p)ríncipe de los cuentistas nacionales”

⁷ Menciona el libro de Frank en “De la nueva narrativa”, nro. 7-8; la otra en el breve texto con que *LVL* presenta el prólogo de Waldo Frank a ese volumen. La antología de Frank se publicó en 1930 en la editorial Farrar and Rinehart. La traductora fue Anita Brenner. Los relatos que la compusieron fueron: “El casamiento de Laucha” (Payró), “La muerte de un gaucho” (Lugones), “Vacaciones en Buenos Aires” (Lucio V. López), “La vida privada de Facundo” (Sarmiento), “El diablo en Pago Chico” (Payró), “Rosaura” (Güiraldes), “El regreso de Anaconda” (Quiroga). Como se puede observar, el criterio de selección de los textos recae en los nombres consagrados.

⁸ En la publicidad se lo nombra como “El mejor cuentista de nuestro idioma” (*LVL*, Año 1, nro. 1, p. 7). Además de los libros de relatos consignados arriba, B.A.B.E.L publicó las novelas *Historia de un amor turbio* (1923) *Pasado amor* (novela 1928). En *Babel*, su revista anterior, Glusberg realizó un número de homenaje a Quiroga (21, noviembre de 1926). El epígrafe de la foto del homenajeado en esa

(*LVL*, 10, p. 4), Cancela como “maestro en el ensayo filosófico”,⁹ Lugones como “el más grande poeta de nuestro idioma”,¹⁰ Luis Franco como el “poeta” de *Los trabajos y los días*, lo mismo que Ezequiel Martínez Estrada, “nuestro querido amigo y gran poeta” (“Notas y notabilidades”, 9, p. 8) por *Motivos del cielo, Argentina, Humoresca de la vocación*.¹¹

Las interacciones entre prácticas editoriales y prácticas de escritura son específicamente relevantes en relación con el género cuento, al que la revista puso como una de sus preocupaciones más constantes; éstas coincidieron, además, con los intereses del propio director que se había iniciado como autor literario en 1924 en su sello B.A.B.E.L, con *La levita gris. Cuentos judíos de ambiente porteño* –dedicado a Horacio Quiroga. Ya fuera porque destacara a cultores reconocidos como Quiroga, Benito Lynch, Víctor J. Guillot, Guillermo Estrella o, en otras ocasiones, intentara difundir cuentistas nuevos como Justo P. Sáenz, Hernán Figueroa, Alberto Pinetta, José Guillermo Miranda Klix, Alberto Casal Castel, Manuel Kirs, Andrés López Castro, Armando Cascella, ese interés persistente por el cuento tampoco puede desligarse de la labor editorial de Glusberg quien, en B.A.B.E.L y hasta 1928 en que aparece *LVL*, había publicado ya varios libros de cuentos: *La jofaina maravillosa*

tapa lo define como “Horacio Quiroga, el primer cuentista de lengua castellana” (Mosqueda, 2017).

⁹ Manuel Gleizer le publicó *Palabras socráticas* (1928) y *El burro de Maruf* (1925).

¹⁰ En B.A.B.E.L se publicaron *Las horas doradas* (1923), *Odas seculares* (1923), *Romancero* (1924), *Los crepúsculos del jardín* (1928), *Poemas solariegos* (1928). Aunque también se publicaron ensayos y relatos –*Estudios helénicos* (1924), *Filosofofícula* (1924), *Nuevos estudios helénicos* (1928), *La grande Argentina* (1930), *Sarmiento* (1932); relatos: *Cuentos fatales* (1924)–, en *LVL* es presentado como poeta.

¹¹ Todos ellos aparecidos en B.A.B.E.L –y en este orden– en 1924, 1927 y 1929.

(1923) de Alberto Gerchunoff, *Cuentos para los pobres* (1924) de Mario Bravo, *Cuentos fatales* (1924) de Lugones y, en ese mismo año, su ya citado *La levita gris*. De Horacio Quiroga en B.A.B.E.L: *El desierto. Nuevos cuentos* (1924), *La gallina degollada y otros cuentos* (1925), *Los desterrados* (1926), *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1928), *Anaconda* (1928), *El salvaje* (1928); *Los egoístas y otros cuentos* (1926) de Guillermo Estrella; *Los hijos de Llastay* (1926) de Luis Franco; *La estrella polar y otros cuentos* de Arturo S. Mom (1926); *El casamiento de Laucha* (1927) de Roberto Payró. Es significativa la relevancia que, como editor, Glusberg confirió a los premios editoriales: su propio sello los promovió como instancia de legitimación a través de un concurso anual, que publicaba las obras de los ganadores en B.A.B.E.L. Entre ellas se cuentan libros de relatos.¹²

La preferencia por el género se corrobora también en un conjunto de reflexiones sobre su poética a cargo de colaboradores cercanos a la redacción de la revista como Guillermo Estrella,¹³ Eduardo Uribe, Quiroga (al referirse a Bret Harte en “El cuento norteamericano”, nro. 14 por ejemplo) o el mismo Glusberg;¹⁴

¹² Como testigo y miembro de esa promoción literaria, Luis Emilio Soto señala la “singular resonancia en nuestro medio” de estos concursos. Fueron jurados Roberto Payró, Horacio Quiroga y Arturo Cancela. (Soto, 1959).

¹³ En *LVL* Guillermo Estrella publicó dos escritos sobre el tema: “La acción en el cuento”, nro. 11 junio de 1929; “Un cuento de Horacio Quiroga”, nro. 36, noviembre de 1931. El número 36 no se encuentra en la colección consultada para este trabajo.

¹⁴ No todas las notas se refieren de manera exclusiva al cuento como sucede con “La acción en el cuento” de Estrella. Algunas lo hacen en el marco del análisis crítico de determinados libros de cuentos. En el segundo apartado me refiero a algunas de esas colaboraciones. A su turno, la sección ‘Revista de revistas’ del nro. 21 muestra el interés por el cuento y dos de sus cultores, Quiroga y Estrella. En ella, bajo el título “Dos cuentistas nacionales” se transcriben –seleccionan– ciertos pasajes de dos ensayos de Juan B. González sobre dichos narradores, publicados en *Nosotros* a comienzos de ese año 1930 (*LVL*, 21, junio, 1930). Los textos

en el señalamiento entusiasta y crítico de las traducciones, de iniciativas editoriales que dan un lugar destacado el género –la publicaciones de la Sociedad Hebraica que se abren, justamente con un libro de cuentos–;¹⁵ en los valores que organizan las críticas sobre el cuento; en la publicación de anticipos de libros de cuentos y su consignación reforzatoria en la sección informativa “Libros recibidos”; en la discusión sobre los criterios editoriales relativos a la construcción de las antologías de relatos o de la misma definición de ese género editorial. El hecho mismo de que Espinoza se ocupe de dos antologías de relatos remarca la predilección por el cuento y deja ver, en la discusión sobre autores y textos incluidos o dejados de lado, que se trata de libros de difícil armado y que su eficacia y calidad dependen de un editor, cuyas recomendaciones críticas serán también la clave para la organización de los relatos en un volumen.¹⁶ La revisión breve

son “Horacio Quiroga, novelista y cuentista” y “Guillermo Estrella, autor de *Los egoístas* y *El dueño del incendio*”. Es clara la vocación de LVL de reunirlos a ambos como “cuentistas nacionales” y equipar un ensayo con una reseña, para llevar adelante y en favor de Estrella, lo que Raymond Williams (1978) llama “renombre por asociación”.

¹⁵ *Una hija de Israel* de Schalom Asch, en traducción deficiente –según la redacción– de Salomón Resnick. Glusberg, junto con Resnick, León Dujovne, Alberto Gerchunoff y Matías Stoliar, formaba parte de la Sociedad Hebraica Argentina creada en 1926, entre cuyos propósitos se contaba la formación de una biblioteca de cultura argentina –además de la difusión de todo lo referente a historia, cultura y lengua judías (Cf. Dujovne, 2014).

¹⁶ El editor se queja en estos términos: “(...) si es malo que le llegue, a uno el día de los elogios, peor es que le toque la hora de criticar antologías porque es sumamente difícil encontrar una sola pasable”. Por su parte, Glusberg en 1925 había sacado en B.A.B.E.L una antología de cuentos de Horacio Quiroga, *La gallina degollada y otros cuentos*. Anteriormente a las antologías a las que se refiere Glusberg, la editorial Patria publicó en 1919, en la colección “Pequeñas antologías argentinas”, *Los mejores cuentos*. La selección y el prólogo fueron responsabilidad de Manuel Gálvez. Los autores que ingresaron en *Los mejores*

dedicada a la antología de 1929 de editorial Claridad, *Cuentistas argentinos de hoy: muestra de narradores jóvenes (1921-1928)*, de José Guillermo Miranda Klix,¹⁷ es, en ese sentido, paradigmática y encierra algunas de las claves editoriales del género que ese volumen no cumple, según el editor-director. En principio, Glusberg la considera una realización fallida, puesto que deja de lado a “muchos cuentistas que han publicado sus libros en el período” antologado, por lo cual no refleja el estado de nuestra narrativa” vulnerando cierta función panorámica que caracterizaría al género.¹⁸ En segundo lugar, el hecho de que los cuentos que in-

cuentos fueron: Carlos Octavio Bunge, Atilio Chiáppori, Juan Carlos Dávalos, Ángel de Estrada, Delfina Bunge de Gálvez, Alberto Gerchunoff, Joaquín V. González, Pablo (Paul) Groussac, Ricardo Güiraldes, Enrique Larreta, Jorge Lavalle Cobo, Martiniano Leguizamón, Leopoldo Lugones, Benito Lynch, Carlos Muzio Sáenz-Peña, Roberto J. Payró, Luisa Israel de Portela, Horacio Quiroga, Ricardo Rojas y Manuel Ugarte. En *LVL* se menciona otra antología, *América latina*, que reúne bajo el rótulo de “cuentos sudamericanos”, escritos de Sarmiento, Payró, Dávalos, Quiroga, Leguizamón, y “muchos otros más” traducidos al ruso y realizada por David Vigodsky.

¹⁷ “Cuentistas argentinos de hoy” (“Crítica de libros”, *LVL*, 10, mayo, 1929, p.4). En la presentación Miranda Klix afirma: “Aún no hemos podido acostumbrarnos al cuento nacional. No hemos tenido tiempo. Su llegada es tan reciente, que no ha conseguido todavía borrar la mala impresión de aquellos malísimos relatos con gauchos y amores bravíos, que trataron de ocupar su lugar en nuestro pasado literario. Apenas si podemos subrayar cuatro nombres pretéritos con el adjetivo de ilustres: Eduardo Wilde y Roberto Payró, y más cerca de nosotros y con más auténtico prestigio, Horacio Quiroga y Benito Lynch. Detrás de ellos, una caravana de intenciones frustradas se arropa en el silencio con un poncho de olvido. Es posible que nuestra generación grabe más nombres en el recuerdo colectivo.” (Tomado de Hermida, 2003). El adjetivo “nacional” con que califica al género implicaría una redefinición que afecta las valoraciones del compilador sobre lo rural y lo urbano. En *LVL* una vertiente de lo rural es valorada positivamente. Cf nota 32.

¹⁸ Entre los excluidos menciona a Arturo Cancela, Guillermo House, Delio Morales, Carlos Alberto Silva, Enrique González Tuñón, Israel Chas de Chruz, Ho-

gresan deben proceder de otros libros de relatos; para Glusberg esto implicaría que un escritor solo puede ser considerado cuentista si previamente ha publicado un libro de cuentos, no por su sola inclusión en la antología. Glusberg señala la inconsistencia de confundir novela y cuento, al incorporar “un fragmento de la novela ruso-criolla de Arlt”, *Los siete locos*, además de las numerosas erratas en la composición material del libro y en el contenido de las biografías que acompañan a cada texto. Finalmente, *Cuentistas argentinos de hoy* no pasa de ser una “colección”, “caprichosa” y “ridícula” en tanto el libro no muestra un criterio claro de organización, y su plan que, según Glusberg, es “el mismo de la *Exposición de la actual poesía argentina* organizada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo” –contraejemplo positivo–¹⁹ aunque carece de “sus interesantes prólogos” y “su inteligente distribución”. Así, los “varios defectos capitales” que hacen naufragar el intento de Miranda Klix, se vinculan con la impericia del trabajo editorial de su responsable antes que con la calidad de lo publicado e insisten en la diferenciación entre la función editorial y la escritura, aunque, al mismo tiempo, señalan a la primera de ellas como prerrequisito del diseño de una obra o de una literatura.

racio Varela, Leopoldo Hurtado, Guzmán Saavedra, Justo P. Sáenz, Julio Fingerit y Pilar de Lusarreta. Casi todos ellos colaboradores de la *LVL*.

¹⁹ La *Exposición de la actual Poesía Argentina*, compilada por Pedro Juan Vignale y César Tiempo, fue editada por Minerva en 1928. Glusberg considera este libro como una antología, más allá de las palabras de sus compiladores que, justamente en “Justificación”, se distancian de los imperativos que reconocen en el género en tanto “una antología siempre clausura una época o cierra una escuela, desempeñando, en ambos casos, función de balance final, al recoger lo estable y efectivo de una retórica transitoria”. El resaltado es mío. Disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/exposicion-de-la-actual-poesia-argentina-1922-1927/html/ff3aeef8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

El cuento un género con muchos cultores y pocos volúmenes

Desde el comienzo y de modos diversos queda claro el interés por los relatos, que podría ser incluido entre las que Glusberg llamó sus “campanas”, calificando su propia acción intelectual en términos de una política específica.²⁰ Un repaso detallado de la revista permite observar la presencia constante de relatos y la decisión de publicar esos relatos completos (en función de la cual y, según fuera necesario, se reducían el tamaño de la tipografía y el interlineado –como en el caso de “Confesión en el vacío” de Eduardo Mallea– o se los aumentaba en “Países de ninguna parte. Posible historia de mar” de Héctor Eandi) e incluso, cuando se trata de una novela, se reproducen capítulos completos, mostrando su determinación de no publicar fragmentos sino unidades mínimas de *libros* por aparecer.

La revista publicó relatos de autores argentinos a los que también incorporó junto a otros extranjeros reuniéndolos bajo el rótulo de *americanos*.²¹ Esta denominación es central desde una mi-

²⁰ Luis Emilio Soto afirma que “[d]urante la segunda década de este siglo [sigloXX] surge en el país un grupo de escritores consagrados al relato corto en forma casi excluyente. Obedecen a su llamado con la responsabilidad, mezcla de pasión de artista y de artesano, de quien ingresa en un gremio como si fuera una orden. Muchos hacen un tácito voto de renunciamiento a las tentaciones de otros géneros literarios” (1959, p. 355).

²¹ De los cuentos publicados solo señalo aquí algunos de ellos. Como se ve, la lista incluye autores no solo argentinos, aunque éstos predominen: “Una noche de Edén” de Horacio Quiroga (nro. 1), “Toledana” de Benito Lynch (nro. 2), “Polítiquería” de Ricardo Güiraldes (nro. 3), “El anillo” de Enrique Méndez Calzada y “Don Juan Manuel en Pago Chico” de Roberto Payró (nro. 4); “El lazo de Canuto Arenas. Un episodio de la revolución mexicana” (perteneciente a Crónicas de punto y raya) de Martín Luis Guzmán (nro. 10), “Las sirenas. Cuento fonográfico” de Leopoldo Hurtado (nro. 11), “El hombre buey” de Benito Lynch, “Países de ninguna parte. Posible historia de mar” de Héctor A. Eandi, “El porteño” de Montenegro,

rada que atiende a los aspectos ideológicos de *LVL* que propone un americanismo como dimensión cultural a construir, entendido, realizable y encarnado en libros como herramientas de “conquista espiritual” –término utilizado por Glusberg para explicar como editor su interés por España–²² y en las revistas como instrumentos de religación continental a partir de diversas estrategias de sociabilidad.²³

Las elecciones de la revista recaen en parte en los autores publicados en el sello de Glusberg –como sucede con *El dueño del incendio*– aunque no solo en ellos. La revista articula su pequeño panteón de cuentistas, entre consagrados y “noveles” y, en el uso de ese sintagma “cuentistas noveles”, marca una distancia polémica con la llamada “nueva narrativa” cuya existencia Glusberg pone

“La Pipa” de Arturo Uslar (nro. 12); “El beso” Carlos Montenegro, “Los ojos” de Fermín Estrella, “La emboscada” de Carlos E. Frías (nro. 15), “Confesión en el vacío” de Eduardo Mallea (nro. 16); “Trasto viejo” Marta Brunet y “Momento opaco” Nelson Himiob (nro. 17), “El hechizo de la catedral” de M. L. Guzmán, “Divagación a pie” Antonio Gullo (nro. 18), “Porteños” E. Banchs, “Florida” A. Cancela (nro. 21), “El patio del manicomio” (nro. 24), “La vieja de Bolívar” de Cunningham Graham, “Nostalgia” de Héctor Eandi, “El beso” Estrella (nro. 26), “Relato de una obsesión” de Antonio Gullo (nro. 30), “El muñeco” de Alberto Laurora, “Y ella bajó conmigo...” Espinoza (nº 31), “Prohibir la introspección” Manuel Kirschbaum (nro. 6 /37), “El cuchillo” de E. Martínez Estrada (nro. 31), “Partida para las islas” Leopoldo Hurtado, “Suicidio de Alberto” Laurora (nro. 12 nueva numeración, 42), “Palabras de arrepentimiento” de Enrique Mallea (nro. 13 /43).

²² En el nro. 3 de octubre de 1928 *LVL* publica un reportaje de Guillermo de Torre a Glusberg aparecido en el *La Gaceta Literaria* de Madrid en agosto de 1928. En esa entrevista, cuyo último párrafo no aparece en *LVL*, Glusberg afirma su voluntad de conquista espiritual de España a través de los libros B.A.B.E.L.

²³ Esta posición ideológica realizaría aunque parcialmente el americanismo cuyo aglutinador debió haber sido la revista *Sur*, tarea que según *LVL* la revista de Victoria Ocampo no cumplió en los términos originariamente proyectados. La cuestión americana en la que no me extendiendo merecería un análisis específico en la revista.

en duda.²⁴ De entre los narradores consagrados y como cuentista el más importante es Horacio Quiroga que ocupa un lugar central en el primer número que incluye un relato suyo inédito (“Una noche de Edén”), una entrevista a Horacio Quiroga, y avisos de sus obras publicadas o reeditadas en el sello B.A.B.E.L (cf. primer apartado). Aunque no forme parte de la estructura de la revista, el nombre del autor aparece incontables ocasiones y su literatura (además de la relación editorial y la amistad personal que mantiene con Glusberg y que Horacio Tarcus analizó en *Cartas de una hermandad*), funciona, en las reseñas y notas críticas, como parámetro de valoración de la producción de otros cuentistas como de la poética misma del género, y en las notas del director de la revista, como punto máximo de realización del género de un lado y otro del Río de la Plata. La carta-polémica “De la nueva narrativa” (nro. 7-8, noviembre, 1928) de Enrique Espinoza/Glusberg en respuesta a una nota de Armando Cascella, en *La Gaceta del Sur* de Rosario, en el nro. 7-8 de *LVL* constituye quizá las más significativas de esas menciones. En ella Espinoza defiende la centralidad de Quiroga con respecto a los llamados “nuevos narradores” entre los que se cuenta Cascella,²⁵ señalando además el carácter heroico de la generación de Quiroga

²⁴ Glusberg polemiza con Armando Cascella, director de *La Gaceta del Sur* de Rosario, a propósito de la descalificación que realiza Cascella de la figura de Horacio Quiroga. Para Glusberg la llamada “nueva narrativa” se identificaría con un grupo de jóvenes (“siempre los mismos”) –Armando Cascella, Víctor Juan Guillot, Olivera Lavié, Guillermo House, Eduardo Mallea– quienes frecuentemente se servirían de algunos asuntos de Quiroga para malograrlos. Cuando Glusberg se refiere a “cuentistas noveles” incorpora a todos aquellos que publican “sus primeras colecciones de cuentos” sin identificarlos con una estética en particular. “Seis cuentistas noveles”. *LVL*, nro. 7-8, diciembre, 1928, p. 6.

²⁵ El volumen de cuentos *La tierra de los papagayos* de Cascella fue publicado por Gleizer en 1927. Según Enrique Espinoza era necesario reconocer que Quiroga tenía “el derecho a no gustar de esa nueva narrativa que toma sus [cursivas del original] asuntos para no contarlos” (nro. 7-8, p. 5).

“que tuvo que formarnos el ambiente literario, escribiendo hasta cuando no pagaban” y cuando la publicación en revistas y diarios podía constituir el modo definitivo de circulación de los relatos. A Quiroga le siguen Roberto Payró “maestro y precursor del cuento”, Benito Lynch (1885-1951 cuya obra *De los campos porteños* es considerado el mejor libro de 1931 por Glusberg, en enero 1932; Lynch había publicado en 1922 *La evasión*), Ricardo Güiraldes, Víctor Juan Guillot (*El alma en el pozo*, 1925), Guillermo Estrella a quien a pesar de la diferencia generacional se incluye entre los consagrados (*Los egoístas* 1923 B.A.B.E.L había ganado el concurso de ese año de la editorial de Glusberg; *El dueño del Incendio*, también publicado en B.A.B.E.L, es según Glusberg el mejor libro de cuentos de 1929). De entre los más jóvenes, de cuyas obras se ocupa la revista, consignándolas además en las secciones “Libros recibidos” y “Otros libros” se destacan: Justo P. Sáenz (autor de *Pasto Puna* y *Baguales* y a quien *LVL* realiza un “banquete” en el restaurant Moyano para festejar el éxito de *Baguales* –editados por Jacobo Peuser), José Hernán Figueroa (*Cuentos del Norte* 1931, Claridad), Israel Chas de Chruz (*El asesino de sí mismo*, Buenos Aires, editorial del Plata), Alberto Pinetta (*Miseria de 5ª edición: cuentos de ciudad*, Claridad, *La inquietud del piso al infinito*, Editorial Nuevo Plano, 1931), José Guillermo Miranda Klix (*Cara de Cristo*, Sociedad de Publicaciones El Inca), Salvador Irigoyen (*Cuentos del billete premiado*: a quien se vincula con Mariani, Setaro, y Miranda Klix), Alberto Casal Castel (*La vara del abedul*, Samet, 1928), Andrés López Castro (*Entre las sombras*, El Inca, 1928) Arturo S. Mom (*La estrella polar*, B.A.B.E.L, 1927) Enrique Méndez Calzada, Héctor A. Eandi (*Errantes*, Samet, 1926).

LVL puso de manifiesto de modo jocoso, al menos para los lectores de hoy, la existencia hipernumeraria de cuentistas en Argentina cuando convocó al festejo del “Centenario” de un cuento de Prosper Mérimée (1803-1870) –“Mateo Falcone”– con un almuer-

zo en “al Sibarita” –restaurant de Buenos Aires ubicado en Maipú 321 y Sarmiento 264– como ya se había hecho el año anterior en ocasión de la celebración de los 100 años de “El patito feo” de Andersen. Desde las páginas de *LVL* (nro. 10) se invitaba a los cuentistas argentinos consignados en una lista cuyas omisiones se disculpaban recurriendo a la forma propia de saldos comerciales S.E.U.O, pero que señalaba un resultado favorable. Según la nómina existen por lo menos sesenta cuentistas vivos. Horacio Quiroga, Benito Lynch, Manuel Gálvez, Alberto Gerchunoff, Arturo Giménez Pastor, Víctor Juan Guillot, Jorge Lavalle Cobo, Atilio Chiáppori, Héctor P. Blomberg, Juan Carlos Dávalos, Ernesto Mario Barreda, Álvaro Melián Lafinur, Héctor Olivera Lavié, Bernardo González Arrili, Mateo Booz, Delio Morales, Victoria Gucovsky, Luisa Israel, Pilar de Lusarreta, Salvadora Medina Onrubia, Luisa Sofovich, Arturo Cancela, Fausto Burgos, Guillermo House, Leónidas Barletta, Guillermo Estrella, Elías Castelnuovo, Arturo S. Mom, Enrique Méndez Calzada, Álvaro Yunque, Guzmán Saavedra, Armando Cascella, José Hernán Figueroa, Leopoldo Hurtado, Justo P. Sáñez, Alberto Pinetta, Alberto A. Ortelli, Enrique González Tuñón, Alberto Casal Castel, Eduardo Mallea, Isarael Chas de Chruz, Raúl Scalabrini Ortiz, Héctor Eandi, Samuel Glusberg, Julio Finguerit, Rodríguez Guichou, Estrella Gutiérrez, Ernesto Morales, Alberto Prando, Alejandro Magrassi, Miguel Martos, Juan I. Cendoya, Andrés López Castro, Abel Rodríguez, Manuel Kirsch, Enrique Amorim, E. M. S. Danero, J. M. Baña, Bernardo Escilar, Héctor Varela, Luis Saslavky, José Bianco (figura 2).

Este inventario permite ver que, según la revista –el suelto se publicó en “Notas y notabilidades”, sección a cargo de la redacción–, el género aglutina autores diversos entre sí: generacionalmente, en función de sus poéticas de escritura como de su participación en grupos y revistas; además, sirve a *LVL* mostrar, reforzar y promover el interés por el género entre escritores nacionales (más

allá de las razones de su elección cuyo análisis implicaría dar cuenta, entre otros aspectos, del grado de inserción de los autores en el mercado de las profesiones literarias, de los espacios y circuitos de publicación, fundamentalmente diarios, revistas, suplementos). No obstante, junto a estos datos positivos, la lectura de reseñas y notas críticas de *LVL* vinculadas con el cuento muestra dos juicios en los que coinciden sus autores, que de modo inevitable matizan el valor de los escritores de la lista y reducen el número efectivo de cuentistas. El primero, que retoma la afirmación ya cristalizada, referida a la dificultad inherente al género y que va unida a una voluntad por prescribirlo y describirlo en las notas críticas, principalmente de la sección “Crítica de Libros”, donde además se consignan sus vertientes activas y diferenciadas (cuento “psicológico”, “proletario”, “urbano”, “rural”, “regional”, etc.). Son relevantes las bibliográficas de Eduardo Uribea a propósito de *Barrabás y otros* relatos de Arturo Uslar Pietri (nro. 11),²⁶ *El dueño del incendio* de Guillermo Estrella (nro. 18, enero 1930)²⁷ y *El asesino de sí mismo* de Israel Chas de Chruz (editorial del Plata, nro. 21);²⁸ el escrito de César Tiempo sobre *Cuentos del Norte* de José Hernán Figueroa

²⁶ El reseñista considera a Uslar Pietri un “hábil y experimentado cuentista que sabe concentrar la atención del lector exigente; y que no descuida, para desovillar la anécdota narrada, la pulcritud del estilo trabajado; tampoco cae en la cursilería del relato fácil, con tal de ser emocionante. [...] narra con sencillez y dibuja sus personajes con pulso firme, aunque a ratos da la sensación de un profundo malestar nervioso” (*LVL*, nro. 11, p. 3).

²⁷ Uribe comienza afirmando el clisé crítico sobre la dificultad inherente al género, cuya “ensambladura no admite rendijas por donde pueda entreverse su armazón. Es una obra de arquitectura compacta. [...] En su estructura las adiposidades retóricas [...] lo hacen fofo”. Estrella es definido como “un maestro del cuento” (*LVL*, nro. 18, p. 4). Allí ubica a Estrella entre quienes modelan sus cuentos a partir de una materia urbana que encuentra sus personajes en la clase media porteña.

²⁸ Uribe señala la falta de imaginación del autor, los temas “manoseados” de

(nro. 9) o posteriormente la nota sobre *Baguales* de Justo P. Sáenz (nro. 27); la nota de Ramón Doll sobre *Cara de Cristo* de Miranda Klix o las observaciones de Luis Emilio Soto sobre *La frecuentación de la muerte* de Mariani, ambas en el nro. 30);²⁹ la reseña de José Hernán Figueroa sobre *Pasto Puna* de Justo P. Sáenz (nro. 9); la reseña de Osvaldo Dondo sobre *La vara del abedul* de Alberto Casal Castels (nro. 7-8); “La acción en el cuento” de Guillermo Estrella que –publicado por fuera de ‘Crítica de libros’– suscribe la definición tópica del cuento como una máquina “un automóvil; una carrocería precisa [...] y un motor enorme: ese motor es la acción”, para señalar su “desgracia de ser difícil y tan poco accesible para la generalidad”, característica en la que estribaría según Estrella la ausencia del “deseo de imponerlo como forma de arte superior” (nro. 11, 2).³⁰

los relatos escritos en una sintaxis dudosa; se trata de “páginas imprecisas y anécdotas triviales” y los personajes carecen de carácter (*LVL*, nro. 21, p. 5).

²⁹ Las notas de Doll y de Soto se publican en “Crítica de libros” (nro. 30, abril 1931, p. 4). Ambos críticos coinciden en la condena del realismo social que los autores exhiben en sus libros respectivos, ambos publicados por la editorial Claridad. La crítica de Doll es muy negativa. Se detiene especialmente en el relato “Naufragio” –se cuenta en primera persona la historia de un suicida– para señalar su desajuste respecto de las pautas del cuento psicológico en el que se/lo enrola. El modelo, es según Doll, “El corazón delator” y el recurso al detalle tal como lo trabaja Poe (los ojos del viejo que muere a manos del protagonista), cifraría la calificación moral de su personaje; Miranda Klix usa profusamente ese recurso aunque no logra integrarlo con la psicología de su personaje. Soto escribe sobre el último libro de cuentos de Roberto Mariani analizándolo también según un conjunto de recursos que ofrece la vertiente psicológica y que, en gran medida, Mariani aprovecharía. Eduardo Uribe dedicó una breve nota a *Cara de Cristo* de Miranda Klix y reconoce en él “aptitudes para ser un buen cuentista, según los cánones de la nueva narrativa, a la cual está afiliado” (nro. 27).

³⁰ Las referencias positivas con que ejemplifica modalidades no idénticas pero eficaces son Maupassant y a Quiroga, y luego entre los más jóvenes a Mom con “Dentro de la ley”, “La cruz” de Glusberg, “El suicida y el león de Persia” de Cancela (nro. 11, junio, 1929, p.2).

El segundo juicio, más novedoso e imantado por una noción editorial de obra, señala la falta de correlación entre este cultivo profuso, la calidad de los relatos –y por tanto la existencia de *verdaderos* cuentistas– y sobre todo con la existencia de *libros de cuentos* (de un autor o como vimos de una buena antología). “Seis cuentistas noveles” (nro. 7-8, figura 3) es significativo dado que conjuga ambas opiniones. Allí Glusberg observa que el año 1928 “ha sido pródigo en libros de cuentos” ya que muchos autores escritores consagrados en otros géneros incursionaron en el cuento y que muchos jóvenes “presentaron sus primeras colecciones de cuentos. Y no decimos, de intento, libros, porque entre nosotros, no se publican con frecuencia *libros de cuentos*” (7) [cursivas mías]. Se refiere al cuento –con Poe y Quiroga– como una “cuestión de relojería” generalmente difícil de alcanzar. Es por esa dificultad básica que de esos seis “cuentistas” jóvenes –Justo P. Sáenz, Alberto Pinetta, Casal Castel, López Castro, Kirs– solo uno “llega al cuento” y los demás, aunque tienen instinto de narradores, son por el momento, promesas, a las que se indica cómo pensar, depurar y modelar sus escritos. De esta forma, Manuel Kirs, es una buena promesa de cuentista a quien le sugiere que “Todo está en librarse a tiempo de cierto filosofismo trascendental que hace escribir lindas páginas de prosa bajo el título imposible de “Sexualidad y trabajo””. Glusberg asigna a los libros de cuento un carácter de totalidad organizada, rasgo que los diferenciaría de la colección azarosa de “una docena de relatos de todos los colores” que “lleva el título del primero”. Ese rasgo imperioso de organicidad para el *libro de cuentos* encuentra su traducción en el discurso crítico en la idea de “unidad”, ponderada como contracara positiva de los libros hechos en base a la yuxtaposición de relatos diversos o huérfanos de edición. Quien “llega” al cuento con su libro es Justo P. Sáenz y precisamente por su *unidad*, *Pasto puna* es para Glusberg el mejor

libro de cuentos de 1928, reseñado por José Hernán Figueroa en la siguiente entrega de *LVL*. Glusberg anticipa la lectura de Figueroa machacando en la *unidad* como valor del libro y como pertinencia deseable de lectura,³¹ argumento que el reseñista no menciona al referirse al libro, aunque pueda reconocerse cuando encomia el conocimiento profundo sobre la materia de sus narraciones, de los personajes de todos sus relatos y de la discreción aristocrática con que refiere el espacio rural. Esa insistencia en la *unidad* –que otros críticos como César Tiempo retoman y ponderan en intervenciones posteriores–³² como medida del valor de un libro no siempre consiste en lo mismo –y cada libro debería procurársela en sus propios términos– no compromete únicamente a los relatos que lo forman sino debe extenderse también a los prólogos, cuya lectura antes de separarnos del libro “como una tapia” –tal como ocurre, según Glusberg, con las palabras introductorias de Julio Barcos a *El estudiante que murió de rabia* de Cascella– debería propender y proponer líneas de continuidad con él (7).

Consideraciones finales

Para finalizar, es necesario señalar que la consolidación de la figura de un editor profesional tal como se va delineando en *LVL*

³¹ Glusberg no se ocupa de *Pasto Puna* pero afirma que Figueroa, “el autor de *Cuentos del Norte* ofrecerá una idea exacta de no solo del alto valor del libro de Sáenz sino también de su unidad”. *LVL*, nro. 7-8, p.4.

³² La reseña sobre *Baguales* –también de Justo P. Sáenz – señala, en primer término, el sentido profundo del vínculo del escritor con el regionalismo que cultiva, al que distingue de la “mera retórica gaucha que practican los ‘nativistas’ de aluvión y esa otra ultimada a pericones y bravuconadas de la patriotería al ‘uso’ ” (4). En segundo lugar, y en consonancia con Glusberg, elogia *Pasto Puna*, el libro anterior de Sáenz “cuyos relatos mantienen una unidad admirable” (4). nro. 27, enero, 1931. Es interesante consignar que Tiempo recuerda que el autor ha sido elogiado por Lynch y Quiroga, narradores considerados “maestros” por *LVL*.

invierte el sentido que adquiere la publicación de los relatos en las revistas: la revista como género editorial conforma ahora un espacio donde probar y mostrar los anticipos de aquello que ya se constituyó desde el comienzo como libro “orgánico”, de inminente y segura aparición, no una modalidad alternativa en formatos menos perdurables, sino una “fase” de la composición no aleatoria del volumen que albergará los textos en un libro. En *LVL* esa figura cobra relevancia como agente legitimador de los autores pero, sobre todo, por las atribuciones que reconoce como propias en tanto agente decisivo en el proceso compartido de escritura y composición del libro, el cual además de un punto de llegada es el punto de comienzo de la aspiración de ser reconocidos.

Referencias bibliográficas

Fuente

La Vida Literaria, (1-43), 1928-1932.

Bibliografía citada

Delgado, V. y 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* (pp. 63-96). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Delgado, V. (2016). Comienzos en el fin de una década. *La Vida Literaria* de Samuel Glusberg 1928-1929. En V. Delgado y G. Rogers (Ed.), *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)* (pp. 161-178). 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>

Dujovne A. (2014). *Una historia del libro judío. La cultura argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Espinoza, E. (1952). *De un lado y otro*. Santiago de Chile, Babel.
- Hermida, C. (2003). De Antología. Políticas de compilación literaria en Buenos Aires (1920-1930). *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 12(15), 215-237.
- Mosqueda, A. (2017). *Edición y redes epistolares. Samuel Glusberg, hombre de letras-editor en la Argentina de las primeras décadas del siglo xx (1919-1935)*. Material anexo de tesis de doctorado inédita, Universidad de Alcalá de Henares. Director: Dr. Antonio Castillo Gómez., 2017.
- Mosqueda, A. (2018). Semblanza de Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias (B. A. B. E. L.) (1922-1981). En *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI)*. Disponible en EDI-RED: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/biblioteca-argentina-de-buenas-ediciones-babel-1922-1981-semblanza-877789>
- Soto, L. E. (1959). El cuento. En R. Arrieta (Dir.), *Historia de la literatura argentina*, tomo 4 (pp. 285-450). Buenos Aires: Peuser.
- Tarcus, H. (2009). *Cartas de una hermandad. Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Ezequiel Martínez Estrada, Luis Franco, Samuel Glusberg*. Buenos Aires: Emecé.
- Williams, R. (1980) [1978]. *The Bloomsbury fraction. Problems of Materialism and Culture*. London: Verso.

Museo de un género en declive: la revista *Poesía* de Pedro Juan Vignale (1933)

María de los Ángeles Mascioto

Después del cierre del periódico vanguardista *Martín Fierro* (segunda época), dirigido por Evar Méndez entre 1924 y 1927, los poetas nucleados en torno a esta publicación comenzaron a circular por diversos espacios orientados a lectorados muy diferentes. Entre 1930 y 1931, los martinfierristas colaboraron en revistas literarias de corta duración, e incluso fundaron algunas de ellas, como es el caso de *Argentina. Periódico de Arte y Crítica*, a cargo de Cayetano Córdova Iturburu (1930-1931) y *Azul. Revista de Ciencia y Letras* (1930-1931), co-dirigida desde su segundo año de existencia por Pablo Rojas Paz. Algunos como Raúl González Tuñón crearon revistas en las que se conjugaba la experimentación literaria con la vanguardia política tal como *Contra, la revista de los francotiradores* (1933). Otros publicaron también en la entonces incipiente *Sur*, de Victoria Ocampo, orientada a un público selecto (1931). Ulyses Petit de Murat y Jorge Luis Borges fueron convocados por el sensacionalista y masivo diario *Crítica* para estar al frente de la dirección conjunta de un nuevo suplemento semanal ilustrado de literatura, la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934), donde

aparecieron colaboraciones de muchos escritores del momento, orientadas a un público lector ampliado.¹

Ya desde sus primeros años, la década de 1930 representó para la literatura argentina una superación del binomio Florida-Boedo y una apertura de la mirada en lo que respectaba a géneros, temas y modos de intervención. La poesía perdía su lugar como género predilecto de la experimentación literaria, mientras la narrativa ganaba terreno en la escritura de los ex-martinfierristas, principalmente en los textos que publicaron en el espacio de la prensa masiva, tal como puede observarse en los relatos que escritores conocidos hasta ese entonces por su producción en verso, como Jorge Luis Borges, Norah Lange, Carlos Mastronardi, Raúl González Tuñón y el joven Juan L. Ortiz, publicaron en la *Revista Multicolor de los Sábados* entre mediados de 1933 y 1934.

Porotrolado, los nuevos acontecimientos que se desarrollaban tanto en el escenario local como en el ámbito internacional actualizaron el debate “arte puro-arte comprometido” en el campo intelectual local. En este sentido, diversas publicaciones periódicas ligadas al pensamiento de izquierda² pusieron de manifiesto las tensiones y discusiones estético-ideológicas que hacían inviable el modelo periodístico apolítico propuesto años atrás por la vanguardia estética argentina (Saítta, 2001). Algunos escritores que habían colaborado en las páginas de *Martín Fierro*, como los hermanos González Tuñón, Cayetano

¹ Desde 1925, este diario había integrado a los escritores vanguardistas a su redacción, donde se desempeñaron como periodistas profesionales. Cf. Saítta (2013).

² Además de *Contra. La revista de los francotiradores* (1933), *Vida femenina* (1933- 1937), *Signo* (1933), *Nervio* (1933), *Metrópolis* (1931-1932), *Claridad*, entre otras.

Córdova Iturburu y Roberto Arlt, impulsaron desde sus propios textos literarios iniciativas para una transformación del orden social. Basta con recordar el poema “Las brigadas de choque” de R. González Tuñón publicado en *Contra, la revista de los francotiradores* en agosto de 1933, que alentaba al alzamiento y la revolución en Argentina y que lo llevó a la detención y privación de la libertad.

El mismo año en el que salieron la *Revista Multicolor de los Sábados* y *Contra, la revista de los francotiradores*, aparecía en la ciudad de Buenos Aires *Poesía*³, una publicación íntegramente dedicada a la difusión y al debate en torno al género poético. Dirigida por Pedro Juan Vignale, sus siete números se extendieron entre junio y noviembre de 1933 y contaron con la colaboración de poetas del ámbito local como Jorge Luis Borges, Baldomero Fernández Moreno, Norah Lange, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, Ulyses Petit de Murat, Córdoba Iturburu, Enrique Amorim, Alfonsina Storni, Carlos Mastronardi, Juan L. Ortiz, Eduardo Keller, Eduardo González Lanuza, Gonzalez Carvalho y Lisardo Zía. Y de escritores extranjeros como Pablo Neruda, Federico García Lorca, los brasileños Carlos Drummond de Andrade y Manuel Bandeira, T.S. Eliot traducido por Borges y James Joyce traducido por Neruda.

A diferencia de otras revistas que circularon en la época, *Poesía* no fue un órgano difusor de lo nuevo sino un espacio de museificación. La singularidad de esta publicación fue haber sido

³ El corpus hemerográfico que integra este capítulo –los cuatro ejemplares de la revista *Poesía* y un ejemplar de la revista *Letras*– ha sido consultado primero en el Centro de Investigación y Documentación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI) y luego, gracias a su digitalización, en el portal AméricaLEE: Publicaciones Latinoamericanas del siglo XX. Agradezco especialmente a Karina Jannello, por el rastreo de la revista *Letras* entre la inmensa colección del archivo CeDInCI.

en su época la única dedicada no tanto a la promoción de los poetas martinfierristas como a su reivindicación; no tanto a la exposición de nuevas voces como a la conservación y al estudio de un género que en otros espacios era menoscabado por la fuerza de la narrativa. Esto convertiría a la revista de Vignale en el museo de un género en declive. Este capítulo analizará los rasgos materiales y discursivos que nos permiten pensarla como tal.

Una revista antológica

En cuanto a sus particularidades materiales, la revista tiene una estética mucho más sobria que *Martín Fierro*. Lejos del formato tabloide de su predecesora, *Poesía* tenía un tamaño mediano (280 x 185 mm.) y cada ejemplar constaba de 48 páginas lo que, junto con el predominio de la distribución del texto en una sola columna, a primera vista le daba un aspecto más similar a un libro. Desde su primer número publicó en su mayoría ejemplares dobles, particularidad que no afectó a la paginación, dado que el único número simple de la colección (el número 3) tuvo la misma cantidad de páginas que el resto. Mientras el periódico dirigido por Evar Méndez se particularizaba por presentar un importante contenido humorístico; *Poesía* se caracterizó por la seriedad y sobriedad. La promoción de los nuevos poetas en *Martín Fierro* estaba acompañada por notas sobre arte pictórico, arquitectura, música; la revista de Vignale, en cambio, se centró en una sola temática, aquella que le daba nombre: publicó textos en verso junto con artículos que presentaban a poetas extranjeros o en los que se reflexionaba en torno al género.

Los anuncios publicitarios, que promocionaban a casas editoriales como Tor, Espasa-Calpe, Sociedad del libro Rioplatense, Anaconda, El Ateneo, Gleizer, se presentaron en las contratapas, con lo cual podían leerse todos los textos de

Poesía de corrido sin ninguna interrupción. Algo similar ocurría con las imágenes que ilustraban la portada y los artículos: xilografías de estampas decorativas y de retratos aparecieron o bien al final de cada escrito o bien en página aparte, como si pretendiera evitarse toda interrupción y dar la sensación de continuidad en la lectura.

Todas las ilustraciones fueron realizadas por especialistas del grabado. El primer ejemplar bimensual estuvo ilustrado con xilografías originales⁴ de Pompeyo Audivert, el número tres por Víctor Delhez, el número 4-5 por Planas Casas y el 6-7 por Luis Rebuffo, figuras destacadas del grabado argentino que durante las primeras décadas del siglo tuvieron una participación muy activa en publicaciones periódicas de diversas orientaciones. Esta técnica gozaba, en el momento de la publicación de *Poesía*, de un uso ampliamente extendido en el ámbito de la ilustración literaria, e instaló al discurso visual en el universo de la cultura letrada (Dolinko, 2016). Además de las pequeñas estampas que acompañaban la portada y los textos interiores, cada número presentaba al menos dos retratos de mayor tamaño, tales como los que se muestran a continuación:

⁴ En cuanto a la originalidad, Silvia Dolinko señala: “Se puede sostener que la conjunción de los términos grabado y original establece *a priori* una definición contradictoria u oximorónica, ya que lo que se considera el ‘grabado’ es la imagen impresa, desligada de su matriz- base y multiplicada en una edición o sucesión de pruebas [...]. Desde un sentido concreto, el término [grabado original] refiere a la obra gráfica cuya concepción y realización pertenecen al mismo artista: es decir que las impresiones están realizadas y muchas veces editadas por el grabador” (2009, p. 167).



Grabados de Pierre Reverdy, T.S. Eliot, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Klabund en *Poesía*.

En la selección de los autores retratados encontramos la intención de priorizar a los extranjeros por sobre los colaboradores argentinos que pocos años antes habían conformado la “nueva sensibilidad”. Se publicaron grabados de los poetas Pierre Reverdy, T.S. Eliot, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Klabund. Este aspecto, entre otros, deja ver que el trabajo de conservación no se limitaba al campo literario nacional sino que expandía sus límites y priorizaba la presentación de los escritores foráneos, algunos de ellos bien conocidos por el lector argentino, como sucedía con Rubén Darío. Las ilustraciones más importantes de la revista, por ser las de mayor tamaño, no se vincularon semánticamente con el texto que acompañaban sino que tenían como función presentar visualmente a un poeta. En este caso, como en todos aquellos

en los que aparecieron retratos, los poemas del autor estuvieron acompañados por una presentación crítica de su obra, lo cual no ocurrió con los poetas argentinos.

Todas estas particularidades materiales le dieron a la revista un carácter coleccionable que la acercaba más a las antologías poéticas que a *Martín Fierro*. Algunas de estas características encontraron un importante antecedente en el volumen antológico coordinado por el mismo Pedro J. Vignale junto con César Tiempo en 1927 y que recibió el nombre de *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Vignale, que en los años veinte había circulado tanto por revistas orientadas a la vanguardia política, tales como *Los Pensadores* y *La Campana de Palo*, como por publicaciones que respondían a la vanguardia estética –*Martín Fierro*–, y por órganos de la prensa masiva, como el diario *El Mundo*, en 1927 publicó este volumen antológico con C. Tiempo en el que lograron reunir una diversidad de voces de la llamada “nueva sensibilidad”. El proyecto tuvo amplias repercusiones tanto en la prensa masiva como en revistas de distintas orientaciones, que reprodujeron algunos de los textos en sus páginas. En efecto, un mes antes de la aparición de este libro, en el número 38 de *Martín Fierro* (26 de febrero de 1927), Evar Méndez publicaba la nota que luego aparecería en la sección de “Discusión” de la antología. Este artículo, titulado “Rol de ‘Martín Fierro’ en la renovación poética actual”, identificaba a esta publicación como un espacio privilegiado de la experimentación literaria:

MARTÍN FIERRO aparece casi exclusivamente como un periódico de poetas, y en sus páginas se registra el más fiel reflejo de nuestra juventud durante los últimos años en lo que tiene de más viviente y más moderno y más vinculado con la poesía y precisamente la nueva poesía. (Méndez, 1927, p. 2).

En el número siguiente se publicaba una selección de las autobiografías y poemas que conformaron el volumen de Vignale y Tiempo⁵. La exposición llegó a anunciarse también en *La Campana de Palo*, revista de orientación anarquista donde se destacó el doble interés, “antológico y curioso”, de este volumen que, se decía: “pondrá en evidencia el estado caótico de nuestra época, pródiga en teorías y escuelas, y del cual han de salvarse, como siempre ha ocurrido, los nombres de aquellos que, por sobre teorías y escuelas, hayan realizado poesía” (S.F., 1926, p. 4).⁶

A diferencia de lo que luego fue la dirección unipersonal de *Poesía*, este libro se había concebido como un trabajo colectivo (dos directores, múltiples voces exponiendo sus perspectivas sobre el estado del género), que tenía el afán de mostrar las novedades de la juventud.⁷ El volumen compilado por Vignale y Tiempo se hizo de una importante fama entre sus contemporáneos, como un espacio que representaba la más moderna poesía de la década de 1920. Como señala Aníbal Salazar Anglada, el diseño y el

⁵ Se seleccionaron las autobiografías de Borges, Norah Lange, Leopoldo Marchal, Oliverio Gironde, Galtier, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Francisco Luis Bernáñez, Ricardo E. Molinari, Eduardo Keller Sarmiento, Antonio Vallejo, Guillermo Juan; y los poemas de Andrés L. Caro, Raúl González Tuñón, Aristóbulo Echegaray, Antonio Gullo, Ricardo E. Molinari, Guillermo Juan Borges y Sixto Pondal Ríos.

⁶ Como hizo *Martín Fierro*, esta publicación le dedicó una página a algunos de los poemas de la *Exposición*, escritos por Luis L. Franco, José Pedroni, Amado Villar, Jorge Luis Borges, Gustavo Riccio, Aristóbulo Echegaray, Andrés L. Caro, Álvaro Yunque, Juan Guijarro, José Tallón, Francisco Luis Bernáñez, Antonio A. Gil y Pendro Juan Vignale.

⁷ Como señala Graciela Montaldo, la tarea de Vignale y Tiempo en esta antología no es la de señalar caminos sino la de hacer un diagnóstico de la producción poética nacional “en la que no ven muy claramente definidas las líneas estéticas e ideológicas” (2006, p. 41).

contenido hicieron de la *Exposición de la actual poesía argentina* la antología vanguardista por antonomasia (2009, p. 269).

En relación con la cuestión de los retratos de poetas que incluyó la revista de Vignale, en la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)* también cada autor había sido representado visualmente por un ilustrador diferente. En este sentido, puede pensarse que *Poesía* copió el modelo de los retratos de la *Exposición* en la que se mostraba a cada escritor no sólo textual sino también visualmente. Si todos los poetas de la “nueva sensibilidad” ya habían sido presentados mediante una autobiografía acompañada por una ilustración a veces caricaturesca, otras veces más realista, la “novedad” era, para el Vignale de *Poesía*, la inclusión de autores extranjeros en la selección poética.

La cantidad de casi cincuenta páginas por ejemplar, su estética sobria, la presencia de unos pocos retratos que no interrumpían el desarrollo de la lectura y de un aparato crítico sólo en los casos de la presentación de poetas extranjeros; todo esto, junto con el mismo título y subtítulo de la revista, *Poesía. Revista internacional de poesía*, deja ver una voluntad de conservación al mismo tiempo que de expansión de los horizontes del género poético al mercado internacional.

El carácter antologador de *Poesía* contrasta con el desinterés de las editoriales contemporáneas por publicar una antología de este estilo. Si en 1927 Minerva había sacado la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)* de Vignale y Tiempo, en 1933 ninguna de las casas editoras que se promocionaban en las páginas de la revista parecía estar interesada en vender un ejemplar que reuniera a las principales voces del género. Recién en el año 1937 volvieron a publicarse antologías, tales como la *Vidriera de la última poesía argentina*, de Andrés del Pozo y el *Índice de la poesía argentina contemporánea* de González Carbalho, editada en Chile (Salazar Anglada, 2009).

Museo de la poesía

En abril de 1933, la sección “Autores y libros” del diario *El Mundo*, a cargo de Vignale, anunciaba:

Se están activando los trabajos para editar en los últimos días de abril, la revista POESÍA, en donde colaborarán, “sin distinción de edad”, todos los poetas argentinos. Ya fueron designados los corresponsales en el interior y países limítrofes, y ahora están ultimando los trabajos para dotar a la revista de un aparato informativo perfecto acerca del movimiento y la actividad poética en todo el mundo. (*El Mundo*, 10/04/1933, p. 6)

El primer número de *Poesía* se abrió con un editorial en el que Pedro J. Vignale matizaba y redireccionaba las intenciones manifiestas en la presentación que ofrecía *El Mundo*, proponiendo ahora un espacio más orientado a la museificación que a la difusión, a partir de una tarea antologadora que se pensaba explícitamente en relación con la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*.

La edición de la *Exposición* se había justificado por el ofrecimiento al público lector de un panorama de la escritura en verso dispersa por ese entonces en distintas publicaciones periódicas,⁸ como una vidriera actualizada en la que se mostraba a los jóvenes escritores de los años veinte. El objetivo de *Poesía*, en cambio, era más bien el de conservar el material poético, principalmente el de

⁸ Precisamente, en el capítulo final del libro, se brindaba un apartado titulado “Revistas que registran los nombres de la presente exposición”, donde se puede observar todo el espectro ampliado de circulación de la poesía durante los años veinte: las principales revistas de la vanguardia estética (*Prisma, Proa, Inicial, Valoraciones, Martín Fierro*) y de la vanguardia política (*Extrema Izquierda, Claridad, Los Pensadores, La Campana de Palo*), y revistas más homogeneizantes como *Nosotros*.

las voces martinfierristas, ponerlo en valor junto con la producción de autores ya consagrados como Rubén Darío, James Joyce, T. S. Eliot, y reflexionar en torno al género. Así se planteaba esta tarea de conservación:

La ‘Exposición’ que realizamos en 1927 quiso demostrar lo transitorio, lo decorativo de la poesía hasta entonces realizada por los otros y por nosotros; esta revista quiere recoger lo *permanente*. Aquel fue un esfuerzo negativo necesario; éste desea ser una afirmación. Entonces nos interesaba nuestra *generación* en particular; hoy nos interesa la poesía y el poema que quiere realizarla. Allá recogíamos un *episodio lugareño*; aquí nos atrevemos a dejar los límites del pago, para escuchar todas las voces forasteras. (Vignale, 1933a, p. 6, énfasis mío).

La cita deja ver una reflexión en torno a un pasado martinfierrista y un presente de balance en el que se asevera la necesidad de ir más allá de Florida y Boedo, pero también más allá de la promoción de los poetas locales. Esa expansión puede pensarse, por un lado, como una respuesta al volumen antológico *La novísima poesía argentina*, de Arturo Cambours Ocampo, que se había publicado en septiembre de 1931 y se presentaba discursivamente como una contracara “universitaria y renovadora” de la *Exposición*. Por otro lado, desde el punto de vista editorial, la idea de ir más allá de lo local puede pensarse como un proyecto orientado a expandir los horizontes de publicación de estos textos hacia el mercado internacional del libro.

Con respecto a lo primero, la antología de Cambours Ocampo había reunido a un conjunto de poetas que se autoproclamaba como la “generación del treinta”. Esta agrupación de escritores (auto-denominados “novísimos”) se pensaba como sucesora parri-cida de los “nuevos” –de la “nueva sensibilidad” martinfierrista–,

y tenía como órgano de difusión a la revista mensual *Letras. Arte y ciencia* (primera época), cuyos 14 números de sesenta y cuatro páginas salieron entre 1930 y 1933 con una periodicidad discontinua y un formato cambiante⁹ bajo la dirección de Cambours Ocampo. Entre sus colaboradores se encontraban *Sigfrido Radaelli*, Carlos Alberto Arroyo, Arturo Cerretani, Augusto Scarpitti, Edmundo Luján Benítez, Félix Pelayo, Max Daireaux, Antonio Miguel Podestá, José Luis Lanuza y Carlos Barry. Después del cierre, esta publicación tuvo una segunda época con un único número (septiembre de 1933), bajo la dirección de Cambours Ocampo y Arturo Cerretani. Muchos de sus colaboradores fueron incluidos en la antología *La novísima poesía argentina*, a cargo de Cambours Ocampo y publicada por la editorial del *Letras*. En la “Aclaración” que antecedía al conjunto de poemas, el antologador enterraba simbólicamente a los escritores de la *Exposición*: “Se dirá que ciertos Panoramas o Exposiciones no llevan el sello de austeridad funeraria, y que sí están contruidos con material nuevo. Es bueno recordar entonces, que no sólo son muertos los que están en el cementerio” (Cambours O., 1931, p. 5). En el texto que le sigue, “Ideas sobre la novísima generación argentina”, a cargo de Sigfrido Radaelli (1931), se identificaban tres generaciones, la “vieja”, conformada por Lugones y los modernistas; la “nueva”, a los que se consideraba un conjunto de arribistas, agresivos, arbitrarios, y los “novísimos” que componían la antología.¹⁰

En otro de los textos que abría el volumen, titulado “La necesidad de una novísima generación literaria”, Arturo Cerretani

⁹ El tamaño de 420 x 290 mm del primer número se fue reduciendo en las sucesivas ediciones hasta llegar al de 255 x 185 mm (Pereyra, 1996, p. 250).

¹⁰ Con respecto a la noción de “generación”, Salazar Anglada analiza su uso en los textos de Cambours Ocampo sobre los “novísimos” (2009).

(1931) especificaba que el objetivo de la “generación del ’30” era arremeter contra los escritores de Florida y Boedo. Como en la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, la antología de Cambours Ocampo tenía como fin ofrecer un panorama de la escritura en verso contemporánea. Tal como señala Salazar Anglada: “el autor de *La novísima poesía argentina* sitúa la antología en un primer plano de renovación al mostrar una obra en proceso, abierta, y por lo tanto inacabada” (2009, p. 341).

La propuesta no quedó más que en lo discursivo, dado que entre los cuarenta y cuatro escritores que conformaron el ecléctico índice de la antología de Cambours Ocampo, varios circularon en los años treinta por los mismos espacios en los que entonces participaban los martinfierristas y los escritores sociales, tal como es el caso de José Portogalo, que publicó su libro *Los poetas* (1933) en la editorial Claridad; o Demetrio Zadán que participó en *Contra*; y el santiagueño Carlos Abregú Virreira, quien además de formar parte del grupo La Brasa en su provincia integró el equipo de redacción del diario *Crítica*.

Al mismo tiempo que se entablaba esta disputa entre “nuevos” y “novísimos”, entre las antologías y revistas de Cambours Ocampo y Vignale, el diario *Crítica* absorbía a estas dos generaciones como colaboradores de su suplemento literario, la *Revista Multicolor de los Sábados*. En el espacio de la prensa masiva, los autores reivindicados por *Poesía* compartían página con aquellos que integraron la antología representativa de la “generación del 30”, como Carlos Abregú Virreira, Víctor Luis Molinari, Demetrio Zadán y Enrique Mallea Abarca. Éstos y los hasta entonces poetas Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Norah Lange, Juan L. Ortiz, Ulyses Petit de Murat, Ildefonso Pereda Valdés, comenzaron a incursionar en la prosa breve, modalidad empleada en la prensa desde comienzos

del siglo XX.¹¹ Y es válido recordar que al mismo tiempo que dirigía este suplemento, Jorge Luis Borges, comenzaba a practicar en sus páginas y a promover en otros espacios, el género cuento, con lo cual empezaba a crear las condiciones de recepción de los relatos que en los años subsiguientes escribirían él, Bioy Casares, Silvina Ocampo y otros escritores cercanos al grupo *Sur* (Gramuglio, 2013, p. 288). En el contexto de los años treinta, la poesía “nueva” y la “novísima”, pasaban a ser estéticamente conservadoras, dado que la innovación literaria ya no circulaba tanto por las pequeñas revistas y por el género poético como por la prensa masiva y el relato.

En la presentación de *Poesía* se puede rastrear el declive del género. La respuesta que el editorial del número 1 da a la propuesta de los novísimos deja entrever que ya no se podía pensar en un volumen promotor de la nueva lírica sino reivindicador de los poetas de los años veinte; en todo caso –se aclara– la promoción podría ser hacia afuera, mediante la expansión de los horizontes del mercado editorial local hacia lo internacional; o viceversa, mediante la importación de literatura extranjera, versionada por las principales voces del género en nuestro país. En efecto, los martinfierristas tradujeron poemas para esta revista: Borges realizó una versión de T.S. Eliot, Norah Lange tradujo cuatro poemas del noruego Herman Wildenvey, el mismo Vignale trasladó al castellano poemas de Ungaretti. Este trabajo de importación de poesía

¹¹ Así lo señala Jorge B. Rivera (1998, p. 44) en su análisis de la labor de Horacio Quiroga como escritor profesional en la revista *Caras y Caretas*, donde además destaca la necesaria brevedad de los textos escritos en el espacio periódico: “El ‘cuento breve’, con todo lo que significa como exigencia impuesta por el medio (fundamentalmente por todo lo que revela de ‘económico’ el espacio de una revista) y como exigencia que impone un replanteo de la propia economía narrativa al condicionar o codificar la presentación de los conflictos, la gradación de los efectos, la técnica de los desenlaces, etc.”.

puede considerarse innovador sólo hasta cierto punto, dado que estos escritores al mismo tiempo y en otros espacios experimentaban con la narrativa, como es el caso de Norah Lange, que ese mismo año publicó su novela *45 días y 30 marineros* (Tor, 1933), o Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat que en varias ocasiones bajo seudónimo, escribieron y tradujeron textos narrativos para el suplemento de *Crítica*.

Un aspecto a destacar en *Poesía* es su interés en lograr una proyección editorial. En el número 6-7, el último de la revista, se exponía el listado de nombres de los autores que habían sido publicados en cada uno de los ejemplares anteriores, como si se tratara del índice de contenidos de una antología, y se anunciaba un futuro programa de importación y exportación de cuadernos de poesía por el mercado editorial internacional:

Para el año entrante “Poesía” desarrollará ampliamente su programa editorial. Poco a poco se organizan las agencias de información en el exterior: América, Europa, Asia [...]. Una serie de cuadernos argentinos presentará lo mejor de cada poeta contemporáneo. Otra serie de cuadernos extranjeros revelará al público de nuestro país poetas de otras lenguas vertidos por escritores de aquí [...]. Una tercer serie crítica resumirá los mejores trabajos que sobre poesía, crítica o historia poética se publiquen en nuestro país y en el extranjero (*Poesía*, n° 6/7, contratapa).

En ese mismo número se ofrecía un suplemento polémico en el que veinticinco poetas debatían sobre la obra de Enrique Larreta. El proyecto editorial de *Poesía*, sin embargo, no llegó a concretarse y la revista dejó de publicarse, según palabras de su propio autor, por falta de recursos económicos.

Finalmente, el conservadurismo de esta publicación queda evidenciado en la inclinación hacia el artepurismo, y una apoliti-

cidad similar a la que había buscado sostener *Martín Fierro* hasta el momento del cierre, en gran medida provocado por diferencias políticas entre sus integrantes ante la candidatura presidencial de 1927. El carácter apolítico de *Poesía* pudo haber tenido implicancias en el fracaso de su programa en el contexto de una década signada por el fraude electoral, la persecución ideológica y el avance del fascismo. En la nota de presentación, firmada por Vignale, y publicada en las primeras páginas del número 1, se cuestionaba a los poetas que: “por querer humanizarse, como si fuera posible dejar de ser humanos, mezclaron ingredientes sociales a su poesía e hicieron política, olvidando que el arte –la poesía– contiene en sí una forma particular de política que lo trasciende” (Vignale, 1933, p. 5). Ante esta perspectiva se propone:

[...] desechemos filosofía, religión, política; desechemos filología y música; desechemos todo lo que no descubra, lo racional. Dejemos sólo, desnudo, el fenómeno absurdo de la magia, de la revelación intuitiva, el hallazgo: que por ahí daremos con la poesía (1933a, p.5).

En este texto, que puede funcionar como un manifiesto o modelo de intervención pública de la revista, hay un “nosotros”, que parecería representar a un colectivo a favor de la “depuración” de la poesía de todo contenido mundano.¹² Ese plural se contradecía, sin embargo, con algunos textos aislados en los que desde la mis-

¹² Pedro J. Vignale sostuvo esta postura en un artículo publicado contemporáneamente en el diario *El Mundo*, que escribió como respuesta a la nota de Carlos Moog publicada en el tercer número de *Contra, la revista de los francotiradores*, postura que defendió también en *Poesía*: “seguiremos sosteniendo que toda revolución estética deberá hacerse dentro de los límites de la estética y que toda revolución social se hace con bombas. Y nada de literatura. [...] El artículo de Moog, en *CONTRA*, nos representa fielmente” (1933b, p. 6).

ma revista se practicó o reflexionó sobre las relaciones entre arte y compromiso, tales como el poema de Raúl González Tuñón “Cosas que ocurrieron el día 17 de octubre”, que tenía un marcado contenido político; o la nota de Ulyses Petit de Murat publicada en el número 1-2, “II. Discusiones estériles” (junio de 1933), en la que se reflexionaba sobre la discusión entre “arte puro” y “arte al servicio de la propaganda” un mes antes de la publicación de la encuesta de *Contra* sobre la misma temática.

Poesía nos permite pensar en las publicaciones periódicas no sólo como promotoras de lo nuevo sino también como espacios donde se conserva y museifica. Pedro Juan Vignale no volvió a sacar una revista de este estilo. De hecho, al poco tiempo del cierre, creó junto con Lizardo Zía la *Gaceta de Buenos Aires. Artes, letras, ciencia y crítica*, de muy corta duración (sus nueve números aparecieron entre julio y noviembre de 1934) que ofrecía quincenalmente seis páginas de formato tabloide en las que la literatura compartía espacio con distintas ramas del conocimiento, que convocó “a todos los hombres de pensamiento” y en la que se daba “cabida a todas las opiniones”.¹³

En el afán de rescatar a un género en declive, *Poesía* resignificó también el trabajo antologador. Si, de acuerdo con Graciela Montaldo (2006), las antologías de comienzos del siglo XX recopilaban la producción escrita en el territorio argentino, la revista de Vignale amplió el espectro e intentó poner en diálogo lo que se escribía en Buenos Aires con la literatura extranjera.

¹³ Así lo anuncia en su primer número y lo refuerza en la novena entrega, donde se señala que “GACETA DE BUENOS AIRES es una tribuna, que no se debe al servicio de determinadas ideas ni se filia en tales o cuales banderías. GACETA DE BUENOS AIRES es una tribuna abierta, libre, para que todos los escritores ocupen un lugar en sus gradas y para que tenga así una representación pública el movimiento intelectual del país” (1934, p. 2).

La tarea de museificación del martinfierrismo se cerraría con la *Antología Poética Argentina* que Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares publicaron en Sudamericana muchos años después, en 1941. Un año antes de ésta, la *Antología de la Literatura Fantástica* (1940), compilada por el mismo trío, establecía un diálogo entre la producción nacional y la extranjera, retomando tal vez el afán de *Poesía* por insertar a la literatura argentina en el mercado internacional del libro.

Referencias bibliográficas

Fuentes

- Borges, J. L. y U. Petit de Murat, (Dir.). *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, números 1-61.
- Cambours Ocampo, A. (1931) *La novísima poesía argentina*. Buenos Aires: Letras.
- Vignale, P. J. (Dir.). (1933). *Poesía. Revista internacional de poesía*, números 1- 7.
- Vignale, P. J. y C. Tiempo (1927). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Minerva.

Bibliografía citada

- S/F. (1926). Exposición de la actual Poesía Argentina. En *La Campana de Palo: Periódico Mensual. Bellas Artes y Polémica*, 10 (Diciembre), 4.
- S/F. (1933). Autores y libros. *El Mundo*, 10 de abril, 6.
- S/F. (1934). Reformas en la Gaceta. *Gaceta de Buenos Aires*, 9 (noviembre), 2.
- Cambours Ocampo, A. (1931). Aclaración. En *La novísima poesía argentina* (pp. 5-7). Buenos Aires: Letras.
- Cerretani, A. (1931). La necesidad de una novísima generación literaria. En A. Cambours Ocampo (Dir.), *La novísima poesía argentina* (pp. 13-20). Buenos Aires: Letras.

- Dolinko, S. (2009). Grabados originales multiplicados en libros y revistas. En L. Malosetti Costa y M. Gené (Comp.), *Impresiones porteñas: Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 165-196). Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. (2016). Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. En *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. [En ligne] URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472>
DOI:10.4000/nuevomundo.69472
- Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- Méndez, E. (1927) Rol de “Martín Fierro” en la renovación poética actual. *Martín Fierro*, 4(38), 26 de febrero.
- Montaldo, G. (2006). Consagraciones: Tonos y polémicas. En D. Viñas (Ed.), *Literatura Argentina del Siglo XX*. Tomo 2: *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (pp. 30-43). Buenos Aires: Paradiso.
- Pereyra, W. L. (1996). *La prensa literaria argentina. 1890-1974*. Tomo tercero. Buenos Aires: Librería Colonial.
- Radaelli, S. (1931). Ideas sobre la novísima generación argentina. En A. Cambours Ocampo (Dir.), *La novísima poesía argentina* (pp. 11-12). Buenos Aires: Letras.
- Rivera, J. B. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Saítta, S. (2001). Entre la escritura y la política: los escritores de izquierda. En A. Cattaruzza (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, Avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)* Tomo 7 (pp. 383-428). Buenos Aires: Sudamericana.
- Saítta, S. (2013). La militancia moderna. En *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920* (pp. 157-183). Buenos Aires: Siglo XXI.

Salazar Anglada, A. (2009) *La poesía argentina en sus antologías: 1900- 1950. Una reflexión sobre el canon nacional*. Buenos Aires: Eudeba.

Vignale, P. J. (1933a). Nota preliminar. *Poesía*, 1(1-2), 3-6.

Vignale, P. J. (1933b). Autores y libros. *El Mundo*, 1 de julio, 6.

Los Anales de Buenos Aires y su director, Jorge Luis Borges

Annick Louis

El objetivo de este capítulo es estudiar la revista *Los Anales de Buenos Aires* en tanto medio de publicación, y, simultáneamente, analizar el tipo de espacio que constituye una revista literaria, así como la relación que define con la tradición literaria. Un segundo objetivo es pensar la tarea de director ejercida por Jorge Luis Borges, en el marco del reciente interés de la crítica por su carrera de editor de publicaciones y colecciones; el recorrido que propongo en este capítulo toma, entonces, en consideración las condiciones en que Borges realizó esta tarea.¹ El método que adoptamos considera la revista en su autonomía, pero también en tanto espacio marcado por el ejercicio activo de su director, que, en un momento específico de su carrera, utiliza este espacio para difundir sus concepciones literarias.

Recordemos, previamente, la experiencia de Borges en tanto director de revistas o colaborador en la dirección de revistas; encontramos en su caso básicamente dos modalidades, marcadas

¹ Una breve versión de este trabajo fue publicada bajo el título de “Borges en *Los Anales de Buenos Aires*” (Louis, 2017).

por matices. Por un lado, las revistas editadas en codirección, que resultan de la asociación de un grupo de intelectuales, entre los cuales se encuentra Borges; por otro lado, las revistas creadas por asociaciones o instituciones, que lo solicitan como director o codirector, con tarea remunerada. Esta diferencia en las condiciones de surgimiento y de realización de las revistas marca también una organización distinta en el modo de su funcionamiento; las revistas que resultan de una asociación espontánea, de un proyecto estético, estaban generalmente vinculadas a la vanguardia de los años veinte; Borges participó de la creación y edición de *Prisma*, *Proa*, *Inicial*;² y en los años 1930, publicó *Destiempo*,³ junto con Adolfo Bioy Casares. Recordemos que la fundación de estas revistas responde a un objetivo particular: difundir una estética determinada, encarnada en un colectivo.

En los años 1930 y 1940, en cambio, Borges dirigió revistas de modo profesional, es decir, contratado y remunerado por una institución o un diario, que no fueron fundadas por iniciativa propia, o por la de un grupo de intelectuales al que pertenecía, sino que se trata generalmente del órgano oficial de una institución. Son tres las revistas que corresponden a esa situación, y representan casos muy diferentes: la *Revista Multicolor de los sábados* del diario *Crítica* (publicada entre el 12 de agosto de 1933 y el 6 de octubre de 1934), *Obra*, revista del subterráneo de Buenos Aires (dirigida por Borges en los años 1934-1936) y *Los Anales de Buenos Aires* (editada entre enero de 1946 y diciembre 1948). La *Revista Multicolor de los sábados* marca la entrada de Borges en la era de la reproductibilidad técnica, y está vinculada al desplazamiento hacia el relato,

² *Prisma* (1921), *Proa* (1922-1923, 1924-1926), *Inicial* (1923-1926).

³ La revista consta de tres números, publicados entre octubre de 1936 y diciembre de 1937.

puesto que Borges publica en esa revista los textos de *Historia Universal de la Infamia* (1935), entre los cuales se encuentra “Hombre de la esquina rosada” (Louis, 2014a). En cuanto a *Obra. Revista del subterráneo*, órgano del subte de Buenos Aires, en ella Borges publica algunas notas bibliográficas, retoma algunos textos de la Revista *Multicolor de los Sábados*, así como textos sobre el funcionamiento del subte;⁴ su especificidad viene en parte del hecho de que no se trata de una revista cultural o literaria, en la cual, sin embargo, Borges tiene cierto margen de maniobra.

Los Anales de Buenos Aires, caso del que me ocuparé en este trabajo, es uno de los órganos principales donde Borges publica en el período del primer peronismo (1946-1955), y, como *Sur* y *La Nación*, tenía una orientación antifascista y antiperonista. Estas revistas para las cuales Borges trabaja bajo contrato, remunerado, tienen que conciliar intereses variados –los de una institución, los de sus fundadores, de sus colaboradores, el proyecto de la publicación, etc.– y, a menudo, concepciones encontradas de lo que es una revista, y de la literatura. En estas condiciones el director tiene cierto margen de maniobra, pero no un control absoluto de la publicación; sin embargo, el caso de Borges en *Los Anales de Buenos Aires* muestra el modo en que una revista sometida a una serie de imposiciones es transformada en un espacio altamente productivo, que permite a la vez desarrollar los proyectos y el programa del director, y abrir un espacio de publicación a escritores

⁴ *Obra. Revista Mensual Ilustrada*. Borges fue secretario de redacción entre 1935 y 1936, y publicó los textos siguientes: bajo el seudónimo de Daniel Haslam: “Laberintos”, 1, nro. 3, 01/1936, pp. 38-39; “Nota sobre la 4ta dimensión”, 1, nro. 5, 04/1936, 38-39 –aparecido antes en la *Revista Multicolor de los Sábados*, *Crítica*, 1, nro. 51, p. 4, 28/07/1934– “Un infinito problema. El mentiroso. El cocodrilo. El puente. El adivinador”, 1, nro. 6, 05/1936, p. 38 –ya publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados*. *Crítica*, bajo el título de “Dos antiguos problemas”, 1, nro. 40, 12/05/1934, p. 5.

y tendencias literarias no dominantes en la Argentina de la época, como la literatura fantástica.

Descripción y origen de *Los Anales de Buenos Aires*

La revista fue fundada a partir del modelo de la publicación *Conférence*, de la Université des Annales de Paris, institución, creada en 1905 por Yvonne Sarcey (1869-1950), uno de los seudónimos de Madeleine Brisson, como un desprendimiento de *Les Annales politiques et littéraires*, publicación semanal de Jules y Adolphe Brisson (este último era el esposo de Madeleine).⁵

En Francia, la *Université des Annales* era una institución privada que organizaba ciclos de conferencias que formaban un circuito paralelo al de las universidades profesionalizantes; su objetivo era promover la cultura, en particular en las provincias francesas; respondía a ideales republicanos (por lo que su publicación se interrumpe durante la segunda guerra), y su orientación era claramente anticomunista. Las conferencias comprendían esencialmente temas literarios y musicales, y eran reunidas en la revista *Conférence*, publicada entre 1907 y 1940, y entre 1946 y 1950. Siguiendo este modelo, *Los Anales de Buenos Aires* organizó primero conferencias sobre temas culturales y artísticos, que se realizaron en Buenos Aires en el teatro *Empire* al final de la segunda guerra mundial. La fundadora y directora de la asociación fue Sara Durán de Ortiz Basualdo (1899-1988), dama mecenas de Buenos Aires, quien también financió la revista; pero, de un modo general, la iniciativa provenía de un grupo de simpatizantes de la cultura francesa y de la causa aliada, argentinos y refugiados españoles (y otros europeos). Este origen explica, en parte, la convivencia entre colaboradores e ilustradores profesionales, y otros no profesionales, es

⁵ La colección de *Los Anales de Buenos Aires* consultada se encuentra en la *Cambridge University Library*, Cambridge, Inglaterra. En adelante *LABA*.

decir escritores e ilustradores para quienes la literatura aparecía como un pasatiempo, una tarea marginal.

La intención de la asociación y de la revista era asumir la defensa de la cultura, tal como lo señala el “Editorial” (1946, *LABA*, 1 nro.1, 3), que identifica como causa de los acontecimientos europeos recientes, el olvido de la cultura y el desdén de la intelectualidad: la revista pretende estar desprovista de bandera política, y se propone defender la cultura; es evidente que su intención es promover la cultura (alta cultura) nacional e internacional.

Sin embargo, la declaración de intención va a adquirir un nuevo sentido político cuando Perón gane las elecciones en febrero de 1946. *Los Anales de Buenos Aires* se convierte entonces en uno de los órganos alrededor de los cuales se reúnen los intelectuales antiperonistas, posicionamiento que va a promover una continuidad ideológica entre aliados y antiperonistas. El objetivo primero de la revista era difundir la tarea realizada por la asociación; pero rápidamente viene a sumarse otro: el de reunir la producción literaria y plástica de escritores argentinos y europeos, así como la crónica de la temporada musical, teatral y cinematográfica de Buenos Aires, de París, y la evolución de diferentes formas de arte (la poesía francesa, la novela inglesa, la música rusa, la novela del existencialismo francés, etc.). La revista propone así una verdadera crónica de una zona de la vida cultural argentina, y también aparece como un espacio de debate acerca de las estéticas en circulación, pero que excluye el ámbito oficial peronista; se afirma un “entre nos”, que va a adquirir cierta amplitud, y la defensa de una concepción de la cultura que la asocia a la cultura europea y a la producción nacional inspirada de ella. Por tanto, se pone el acento en la relación, presentada como privilegiada, entre Francia y Argentina, así como en la producción nacional que responde a la idea de ‘alta cultura’, y se orienta claramente hacia el presente y la

recuperación de una herencia cultural humanista, identificada ya durante la guerra con una forma de lucha contra el fascismo.

La publicación consta de 23 números, aparecidos entonces, entre enero de 1946 y diciembre de 1948; lo cual significa que la revista es fundada en el momento en que los antifascistas y antinazis festejan aún el final de la guerra, el triunfo de los aliados, al tiempo que descubren la violencia de la guerra (y de los campos), y un mes antes de que Perón gane por primera vez las elecciones en Argentina. El formato de *Los Anales de Buenos Aires* es de 20 x 28 cm, incluye publicidades, y contiene ilustraciones; cada tapa es de un color diferente, y muestra un grabado de distintos artistas: la austríaca Maria Elisabeth Wrede (1898-1981), en los números 1, 4, 18-19 y 23; Juan Carlos Castagnino (1908-1972), en el número 3; Horacio Butler (1897-1983) en el 5; Orlando Pierri (1913-1991) en los números 6 y 10; Atilio del Soldato, en el número 7; Horacio March (1899-1978) en el 8; Héctor Basaldúa (1895-1976) en el número 11; C.V. Ramos, en el 13; Elba Nilda Fábregas, en el número 14; Luis Vernet Basualdo (hijo), en los números 15-16; Esther Haedo (de Amorim) en el número 12; Antonio Berni (1905-1981), 17; el cubista francés André Lhote (1885-1962) en los números 20-21-22. Como puede verse, se encuentran presentes algunos de los mayores pintores argentinos modernos, pero también ilustradores de menor importancia, y también personas relacionadas con el círculo de conocidos que fundó y financió la revista (como Esther Haedo).

La presentación es elegante, casi lujosa debido a estos dibujos, a la variación de colores de las tapas y a la calidad del papel. En promedio la revista tenía 70 páginas, y contaba con avisos comerciales, de empresas como la Compañía Argentina de Electricidad, la Unión telefónica, la Cinematográfica Interamericana, María Metodia Hoene (arquitecta de jardines), que muestran la modernización de las clases acomodadas; de productos culturales como el

diccionario Enciclopédico Salvat, la editorial Losada, las librerías Verbum y Letras, que se vuelven más presentes en los últimos números; una serie de productos de lujo como las pieles Wolf, el cognac Otard-Dupuy, los relojes Angelus, de la ciudad de Buenos Aires (1, nro. 11, p. 72); ocasionalmente películas (*Martin Roumagnac*, acompañada de una foto de Marlene Dietrich, -1, nro. 12, p. 65-); y de modo constante se encuentra la publicidad para la suscripción a la revista misma. Su regularidad varía: en 1946, se publica un número por mes entre enero y octubre, no aparece en noviembre, y diciembre lleva el número 11; en 1947, no se publica en enero, el número 12 es de febrero, el número 13 de marzo, el número 14 de abril, el número 15-16 de mayo-junio, el número 17 de julio, el número 18-19 de agosto-septiembre, el número 20-21 de octubre-diciembre; durante su tercer año, 1948, aparece el último número, el 23, sin fecha, a principios de enero. La revista publicó tres números temáticos: uno dedicado a Francia (7, julio 1946), uno parcialmente dedicado a H. G. Wells (9, sept 1946), y uno a Juan Ramón Jiménez en el momento de su visita al país auspiciada por la asociación (23, diciembre 1948).

La lista de colaboradores forma parte de los elementos que solemos proporcionar para describir una revista; sin embargo, es evidente que estos nombres poco nos dicen sobre lo esencial, es decir: el modo, la frecuencia de la colaboración, y el camino por el cual se llega a una publicación, datos importantes para reconstruir la especificidad de una red de revistas (Louis, 2014b); lo que podemos señalar en *Los Anales de Buenos Aires* es una presencia dominante de escritores argentinos y españoles, que conviven con traducciones de escritores europeos y rusos, representantes de valores humanistas.

Establecer zonas de colaboradores, aunque deban ser interpretadas con prudencia, permite comprender los intereses de la

revista, y su funcionamiento. Entre los ensayistas encontramos a Ramón Gómez de la Serna, Ezequiel Martínez Estrada, Iván Bunin, Ramón Pérez de Ayala, Borges; entre los narradores, a Alejandro Casona, Nadejda Teffi, Vercors, Enrique Amorim, Santiago Dabove. Entre los poetas, a Ricardo Gutiérrez, Ricardo E. Molinari, Horacio Rega Molina, Eduardo González Lanuza, Raúl González Tuñón, Ulises Petit de Murat, Silvina Ocampo, Gabriela Mistral. Encontramos, también, una serie de representantes de la intelectualidad española en exilio, entre los que podemos mencionar a Rafael Alberti, Amado Alonso, Francisco Ayala, Ricardo Baeza, Arturo Barea, Alejandro Casona, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Pedro Salinas, Guillermo de Torre. También hay colaboradores franceses prestigiosos como Paul Claudel, André Gide, François Mauriac, André Maurois (que vino a Argentina invitado por los *Anales* en 1947). Otra zona es la de los jóvenes intelectuales y artistas rioplatenses y latinoamericanos: León Benarós, María Elena Walsh, Alberto M. Salas, Juan Rodolfo Wilcock, Emir Rodríguez Monegal, Germán Arciniegas, Monteiro Lobato, Estela y Patricio Canto, Silvina Bullrich, Patricio Gannon, Juan Carlos Paz, Pablo Neruda, Julio Cortázar. En el caso de Cortázar, la revista, gracias a Borges, va a jugar un papel importante, porque publicará en este medio sus primeros textos: “Casa tomada”, ilustrado por Norah Borges (*LABA*, 1 nro. 11, dic. 1946, pp. 13-18); “Bestiario” (2, nro. 18-19, ag.-sept. 1947, pp. 41-52), la obra de teatro “Los Reyes” (2, nro. 20-22, pp. 40-52); dos traducciones de poemas, “El burro” de G. K. Chesterton y “En ninguna tierra extranjera...” de Francis Thompson –presentados como “Versiones de Julio Cortázar” (2, nro. 20, 21, 22 oct.- nov.-dic. 1947, respectivamente páginas 53 y 54); y una nota bibliográfica en la sección *Libros*: “Enrique Wernicke. *El señor cisne*. Lautaro, Buenos Aires,

1947” (2, nro. 20-22, p. 158).⁶ Entre los ilustradores se cuentan, además de los ya mencionados, Xul Solar (1887-1963), Amanda Molina Vedia, Norah Borges (1901-1998), algunos esporádicos y otros permanentes; la presencia de estas ilustraciones corresponde a la crónica de las actividades artísticas que encontramos en la revista, y también a la concepción del libro como objeto estético.

Dirigir *Los Anales de Buenos Aires*

Borges, que había sido uno de los editores anónimos desde el comienzo de la publicación, figura como asesor a partir del tercer número (3/1946), luego como director, estatuto que mantiene hasta el número 20-22 (10-12/1947), mientras la *Asociación Anales de Buenos Aires* tiene a su cargo la dirección editora de la revista. Como se sabe, Borges renuncia a su puesto de empleado de la biblioteca Miguel Cané en el momento en que el peronismo llega al poder, por lo que dirigir esta revista forma parte de sus nuevas fuentes de ingreso; en efecto, durante el peronismo, va a vivir de cursos, conferencias, colaboraciones en revistas y diarios, vinculados a la red antiperonista. La tarea de Borges en la revista puede considerarse a partir de dos modalidades, imposibles de disociar: por un lado, en tanto responsable de la publicación; por otra parte, como colaborador.

En tanto director, su tarea consistió en combinar, en la organización, la elección de los textos y los números especiales, sus propios intereses con la línea de la asociación, y sus actividades; notamos así la presencia de una serie de intelectuales argentinos que se encuentran en otras publicaciones dirigidas por Borges, como Xul Solar, Enrique Amorim, Ulyses Petit de Murat, Santiago Dabove, Manuel Peyrou, Carlos Pérez Ruiz, Roberto Godel, y también una serie de textos por los que había mostrado interés –como

⁶ Ver Louis (2016). Una de las entrevistas donde Cortázar cuenta este episodio se encuentra en Sorrentino (1996, pp. 103-105).

“Los tres jinetes del Apocalipsis” de Chesterton (2, nro. 15-16, 5-6/1947, pp. 9-19), que había publicado en 1943 en *Los mejores cuentos policiales*–; la presencia de estos autores reenvía a amistades y complicidades artísticas (Xul Solar), pero también a otro género practicado y reivindicado por Borges desde los años 1930, el policial (Chesterton, Carlos Pérez Ruiz). Otras zonas de la revista sin embargo responden a la línea fundadora, probablemente los relatos realistas sobre la Segunda Guerra Mundial –el interesante caso de “Un par de guantes” de Adela Grondona (1, nro. 11, dic. 1946, pp. 37-41)–; los ensayos de personajes comprometidos en la resistencia francesa (“Vercors” 1, nro. 1, pp. 32-34), y también sobre los personajes políticos defensores de la democracia –serie de trabajos de Mark Aldanoff sobre Churchill, Clemenceau, etc. (1, nro. 2, pp. 16-26); (1, nro. 4, pp. 18-25); (1, nro. 5, pp. 36-43); (1, nro. 7, pp. 32-38)–; una zona específica es la de cuentos que narran la vida de mujeres pertenecientes a las clases acomodadas, como la mencionada Adela Grondona. También encontramos textos escritos por algunos de los mayores representantes del exilio ruso, como Nadejda Teffi (1870-1952), Bunin (1870-1953), Mark Aldanoff (1886-1957), acerca de los cuales cabe preguntarse en qué medida el grupo fundador de la revista pudo concebirse a sí mismo como una aristocracia, real o de las letras, perseguida y marginalizada, debido al peronismo. Otra zona es la de los ensayos de y sobre escritores franceses reconocidos que encarnan el valor literario, como Paul Valéry,⁷ Montaigne,⁸ Mallarmé,⁹ André Maurois,¹⁰

⁷ André Gide (1, nro. 2, p. 51), Arturo Marasso (1, nro. 3, pp. 16-17).

⁸ Ezequiel Martínez Estrada (1, nro. 7, pp. 5-10).

⁹ Angel Battistessa (1, nro. 2, pp. 3-8); por Alvaro Melián Lafinur (1, nro. 7, pp. 48-49).

¹⁰ Anónimo (2, nro. 17, pp. 50-51); de André Maurois “Fiesta nacional”(1, nro.

François Mauriac,¹¹ Paul Claudel.¹² Otros escritores europeos y americanos canonizados son publicados, o son objeto de ensayos como O. Henry,¹³ Thomas de Quincey,¹⁴ Mary Coleridge,¹⁵ Heinrich Heine por el exilado alemán Paul Zech, que firma también un texto sobre von Holmannsthal,¹⁶ Jack London,¹⁷ Franz Kafka.¹⁸

A partir del número 3, cuando Borges asume la dirección, se percibe una serie de cambios tanto en la aparición de reseñas de libros como en la elección de autores, y en la organización de la revista: sus características se mantienen, pero aparece menos como un espacio de yuxtaposición de artículos que como un conjunto cuyas partes están estratégicamente articuladas, a la vez que se observa un diálogo entre los números. Al mismo tiempo, la crónica de la vida cultural adquiere una dimensión crítica (era más expositiva antes). Así, aparecen a partir del número 3: el “Museo”, publicado bajo el seudónimo de Lynch Davis por Borges y Bioy Casares (hasta el número 11);¹⁹ la sección *Libros* que se vuelve sistemática

7, pp. 13-24); “Climas del amor moderno” (2, nro. 18-19, pp. 3-19).

¹¹ “Que los cristianos de todos los credos vivan en plena lucha” (1, nro. 4, pp. 3-5); “Alain” (2, nro. 13, pp. 3-6).

¹² “Los cuatro elementos” (2, nro. 15-16, pp. 3-4).

¹³ “El sueño” (1, nro. 4, pp. 26-28).

¹⁴ De Thomas de Quincey, “La llegada del padre” (1, nro. 4, pp. 8-10); sobre él, por Rudolf Kassner (2, nro. 13, pp. 27-36).

¹⁵ “El enemigo amistoso” (1, nro. 11, pp. 2-33).

¹⁶ “El último amor de Heine” (1, nro. 10, pp. 3-7); “Encuentro con Hugo von Hofmannsthal” (1, nro. 8, pp. 14-18). Colabora esporádicamente también otro exilado alemán en Argentina, Máximo José Kahn, por ejemplo con “Arte y Torá” (2, nro. 17, pp. 19-28) y “El Sabat” (2, nro. 20-21-22, pp. 3-10).

¹⁷ “Cara perdida” (1, nro. 10, pp. 29-36).

¹⁸ “El silencio de las sirenas” (1, nro. 6, pp. 15-16).

¹⁹ La sección se publica en los números 3 (03/1946, pp. 53-56); 4 (04/1946, pp. 45-

(aunque está a cargo de autores variados). A partir del número 4, la revista suele cerrarse de un modo más o menos estable con el “Museo”, “Cinematógrafo” (a cargo de Manuel Peyrou), “Pintura” (a cargo de Manuel Pinedo, seudónimo de Norah Borges), “Libros”; en algunos números se suma “Música”, a cargo de Juan Carlos Paz; en el número 17 (2, pp. 41-49), con un artículo de Rosa Chacel sobre la arquitectura contemporánea.

La primera conclusión que permite esta rápida descripción es que ser director de una publicación permite abrir un espacio a géneros y prácticas de escritura que su (o sus) director(es) afecionan. En el caso de *Los Anales de Buenos Aires*, si ya señalamos el relato policial y la literatura fantástica, podemos notar también la impronta de la antología y la traducción, que Borges concibe como autoriales, es decir a las que otorga el estatuto de escritura literaria. El “Museo”, tipo de sección que se encuentra también en la revista *Destiempo*,²⁰ expone el intento borgeano de expandir los

47); 5 (05/1946, pp. 50-52); 6 (06/1946, pp. 49-51); 7 (07/1946, pp. 60-62); 9 (09/1946, pp. 63-64); 10 (10/1946, pp. 55-56); 11 (12/1946, pp. 60-62). Los textos fueron retomados en: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares (2002), *Museo. Textos inéditos*.

²⁰ El “Museo” aparece de modo anónimo en *Destiempo* (1, nro. 1, oct. 1936, p. 5), y contiene los textos: Herman Melville: *Moby Dick*; Lakor: Señora Montt y Luro de Crespo; Gracián: *Culta repartición de la vida de un discreto*; Plutarco: *De qué animales son más discretos, los terrestres o los marítimos*; Gabriel de Bocángel; Izaak Walton: *The compleat angler*; William Blake: *Marriage of Heaven and Hell*; (1, nro. 2, nov. 1936, p. 6), contiene los textos: «Tennis-play» de J. A. Comenius, in: *Visible World: or a picture and nomenclature of all the chief things that are in the world*. (1672); Baltasar Gracián: *El criticón*; Rubén Darío: *Muy Siglo XVIII*; Gayo: *Las Institutas*; Eduardo González Lanuza: *Prismas*; Luzán: *Arte Poética*; Samuel Wood: *Cries of New York* (1808); Juan Carlos Welker; María Raquel Adler; (1, nro. 3, diciembre 1936, p. 6), con los textos: Lola Tapia de Lesquerre: *Pinceladas de Gloria*; José Ortega y Gasset: *La Rebelión de las Masas.*, cap. II.; *El Apache argentino*, (circa 1910); José Martí: *Versos sencillos*; Luis de Góngora: *Al Capítulo Provincial que se Celebró en San Pablo de Córdoba, de la Orden de Santo Domingo*, que Salió Electo el Maestro Cano; Ramón López Velarde: *La Suave Patria*.

límites de la literatura, atribuyendo la calidad de autor a los traductores y compiladores. Varios fragmentos serán retomados por él, como el célebre “Del rigor de la ciencia” (1, 3, 3/1946, p. 53), que integra *Historia Universal de la Infamia* a partir de 1954 y en *El Hacedor* a partir de 1960. La sección invade incluso el espacio publicitario en el número 4 (4/1946, p. 63), donde el anuncio de “Flores y plantas Las orquídeas” y las “Pielés Wolf” conviven con el anónimo texto “Dos hombres rememoran sus vidas”.²¹ Si la traducción de textos es una práctica común en las revistas literarias, aquí aparece como *versión*: *Los Anales* incorpora la publicación de poemas acompañados de varias traducciones, práctica estrechamente relacionada con la concepción borgeana de la traducción (Kristal 2002). En primer lugar, encontramos la presentación de “El Desdichado” de Gérard de Nerval, en traducción española de Silvina Ocampo e inglesa de Andrew Lang, en el número 1, nro. 5 (5/1946, pp. 28-29); en segundo lugar, las traducciones de la “Oda Quinta” del libro primero de Horacio por Lupercio Leonardo de Argensola, John Milton, Lucien D’abancourt, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo (nro. 8, 8/1946, pp. 29-31). Borges va además a continuar su reflexión sobre la traducción en este espacio, puesto que su primer texto publicado allí es “Nota sobre el Ulises en español” (1,1, 1/1946, p. 49, texto sobre el cual volveré). Traducir otras literaturas corresponde a la tarea de difusión que asume la institución; en *Los Anales* la práctica corresponde a la propuesta de Borges en “Las versiones homéricas” (1932), que consiste en

²¹ Los mismos textos de Empédocles y Taliesin son citados en una nota de la traducción que aquellos hicieron del «Quinto capítulo de la ‘Hydriotaphia’ (1658)», *Sur* (1944, núm. 111). En la nota 1 de la página 21 pueden verse, como documentos sobre la trasmigración de las almas a que alude sir Thomas Browne, los textos de estos ilustres ejemplares separados por diez siglos, pero reunidos precisamente porque escriben sobre un tema semejante y mediante la enumeración, un procedimiento que Borges frecuentó una y otra vez, en prosa y en verso.

comparar traducciones, y subrayar la apropiación que suponen, así como mostrar el alcance de la atribución apócrifa.

Otra conclusión que podemos sacar de la dirección de Borges, además de constatar la presencia de una serie de intelectuales que vinculados personalmente a él y presentes en otras publicaciones, es que abre también un espacio de publicación a algunos amigos, como Roberto Godel.²²

Borges, colaborador de *Los Anales de Buenos Aires*

Esto en cuanto a su presencia como director. En tanto autor, con un estatuto privilegiado por el hecho de sumar estos dos modos de participación y de tener un poder decisonal sobre la revista, Borges publica una serie de notas bibliográficas y varios cuentos. El privilegio del director no debe hacer olvidar que cuando se edita una revista, no solamente se seleccionan y encargan textos, también se tiene la obligación de *llenar* las páginas: Borges ha afirmado que fue esta necesidad la que lo llevó a escribir y publicar el cuento “La casa de Asterión”; no se trata necesariamente de un testimonio a considerar como verídico, pero es interesante que Borges atribuya el cuento a las condiciones de producción de la revista, cuando se lo puede relacionar también con el retorno al clasicismo que se observa en el campo antiperonista en la época.²³

Las tres bibliográficas publicadas por Borges son la mencionada “Nota sobre el Ulises en español”; “Hilda Roderick Ellis: The

²² “Tres reinas”, (2, nro. 20-21-22, pp. 138-142).

²³ “Habían quedado tres páginas en blanco. Fue [fui] a ver a la condesa de Brede [Wrede], que era la ilustradora de la revista. Le conté más o menos el argumento y ella hizo una bellísima ilustración, en la que no se veía pero podía sospecharse un Minotauro; estaba un poco oscuro deliberadamente. Pero se veía Teseo, un guerrero griego, y se veía, más o menos, el laberinto, el palacio de Cnosos. De modo que ese cuento lo escribí en un día. Es el único cuento mío así, un poco apresurado.” Antonio Carrizo (1983, p. 234).

Road to Hell” (1, 3, 3/1946, pp. 62-63); “Ainsworth, Noyes, Christopher Smart” (1,4, 4/1946, pp. 59-60). Ninguna de las tres fue retomada en volumen por Borges, aunque en su mayoría plantean problemáticas que lo interesan de modo recurrente, como “Nota sobre el Ulises en español”, donde vuelve sobre la escritura de Joyce, evocada los años de la vanguardia, y la tarea de la traducción, objeto de análisis en “Los traductores de las 1001 Noches” (1936). Varias ideas específicas de Borges son aquí retomadas, como la postulación contra la idea que toda traducción es inferior al original, la defensa de ciertas especificidades de los idiomas; la idea de que Joyce dilata el idioma inglés, y que el deber del traductor es reproducir, retomar ese gesto en español. En “Hilda Roderick Ellis: The Road to Hell” vuelve sobre los infiernos y paraísos, y su proyección en la literatura fantástica, retoma la reflexión sobre la figura de Judas, en un modo que anuncia “Los teólogos”. “Ainsworth, Noyes, Christopher Smart” es una extraña nota, sobre los modos en que los escritores perduran, cuestión presente también en el “Museo”.

Los ensayos publicados por Borges en *Los Anales* son cinco: “La paradoja de Apollinaire” (1,8, 8/1946, pp. 48-51), con un retrato de Apollinaire por Picasso, y una viñeta de Norah Borges; “El primer Wells” (1, 9, 9/1946, pp. 20-22), con una ilustración por Amanda Molina Vedia; “Sobre Oscar Wilde” (1,11, 12/1946, pp. 44-46, con viñeta de Andreu Dameson); “Nota sobre Walt Whitman” (2, 13, 3/1947, pp. 41-45, con retrato por Norah Borges); “Nota sobre Chesterton” (2, 20-22, 10-12/1947, pp. 20-22), con retrato por María Elisabeth Wrede). Solamente los tres últimos fueron retomados en forma de libro (en *Otras inquisiciones*, 1952). Aunque no es posible detenerse sobre todos por falta de espacio, quisiera proponer algunas observaciones sobre ellos, que parecen particularmente interesantes aunque Borges no los haya retomado. “La

paradoja de Apollinaire” es un estudio fascinante sobre la historia de la literatura a la francesa y la inglesa, en el que Borges afirma que los escritores franceses escriben para la historia literaria y los ingleses sin preocuparse por ella, cuestión que lo concierne desde los años 1920, cuando respecto de sí mismo declara no querer perdurar como un episodio vanguardista de la historia literaria. El artículo hace eco a “La aventura y el orden”, publicado bajo el título de “Sobre un verso de Apollinaire” –*Nosotros* (19, nro. 190, 03/1925, pp. 320-322; *El tamaño de mi esperanza* (1926)–, y reflexiona acerca de las escrituras que se proponen ser modernas; la conclusión a la que llega es que ser moderno es una actitud limitada, y que Apollinaire no fue moderno. El ensayo “El primer Wells” es un texto combativo, que se pronuncia contra la idea del argumento como problema central de una obra, sobre el lugar de las doctrinas, y su poca importancia en la obra: “La realidad procede por hechos, no por razonamientos” (Louis, 2015, 23-50).

En cuanto a los ensayos retomados en libro, “Sobre Oscar Wilde” propone una reflexión sobre las diversas facetas de un escritor, y el modo en que pueden ser reunidas; “Nota sobre Walt Whitman” sigue esta pista de “Sobre Oscar Wilde”, y reflexiona sobre el desdoblamiento del escritor, la persona/personaje generada en la obra –cuestión importante para Borges en esta época– vinculada al peronismo, a las primeras *Obras Completas* (Louis 1999, 2015). “Nota sobre Chesterton” marca la culminación de una serie de escritos sobre el escritor inglés; aunque no fue editado en forma de libro, su contenido sí fue parcialmente reciclado, pero la versión que encontramos en la revista propone un análisis de cuestiones de relevancia en la época (como la relación entre las doctrinas y las obras, en “El primer Wells”).

Borges publica únicamente cuatro relatos en *Los Anales*, y recién a partir del segundo año de la revista, pero se trata de algunos

de sus cuentos más famosos, que aparecen aquí ilustrados: “Los inmortales” (2, 12, 2/1947, pp. 29-39, ilustrado por Amanda Molina Vedia); “Los teólogos” (2, 14, 4/1947, pp. 50-56, ilustrado por Juan Otano); “La casa de Asterión” (2, 15/16, 5-6/1947, pp. 15-16, ilustrado por María Elisabeth Wrede); “El Zahir” (2, 17, 7/1947, pp. 30-37, ilustrado por Luisa Laguna Hermitte, viñeta de Elsa Fábregas), todos retomados en *El Aleph* (1949). En relación con sus cuentos y la edición de la revista, podemos proponer algunas observaciones. Para empezar, el hecho que se puede constatar en la revista un retorno a la mitología grecolatina re TRABAJADA en términos fantásticos, en parte una tendencia de la época en la cultura rioplatense, especialmente en el teatro, que Borges también explota en su ficción (Rolland, 2000). Por otro lado, notamos el desarrollo de lo fantástico en la revista, confirmada por la presencia de otros textos y autores, probablemente debida a Borges, latinoamericanos y europeos, pero esencialmente latinoamericanos: Felisberto Hernández –“El acomodador”, bajo el nombre de Herisberto Hernández, (1, nro. 6, 6/1946, pp. 28-42); “Los cautivos de Longjumeau” de Leon Bloy (1, 7, 7/1946, pp. 25-29), varios relatos de Silvina Ocampo, “En el insomnio” de Virgilio Piñera (1, 10, 10/1946, p. 18); de Julio Cortazar “Casa tomada” (1, nro. 11-12/1946 pp. 13-18), “Bستاني” (2, nro. 18-19, 8-9/1947 pp. 41-52), y un poema dramático, “Los Reyes” (2, nro. 20-22, 10-12/1947, pp. 40-52); “De los reyes futuros” de Adolfo Bioy Casares (2, nro. 20-22, 10-12/1947, pp. 12-23). Lejos de aparecer como un género dominante, lo fantástico se impone progresivamente y convive con relatos de corte realista, que a menudo reenvían a la Segunda Guerra Mundial; pero sin duda la tarea de Borges en tanto director abre la posibilidad de desarrollar el género. Recordemos que cuando el presente se impuso como una hora de crisis y urgencia, la estética de Borges hizo una apuesta que se oponía a las elecciones de la mayor parte de

sus contemporáneos, fascistas y antifascistas, proponiendo en sus ensayos y notas del período una escritura basada en una estrategia de *oblicuidad* (Louis, 2007, pp. 38-43). Pocos textos de Borges hacían referencia de modo directo o temático a la Segunda Guerra Mundial, y cuando aludían a ella, se referían a lo que se puede considerar como cuestiones locales de época, a las consecuencias de los acontecimientos europeos en el medio cultural argentino. Del mismo modo, mientras los relatos en los cuales *esa* realidad aparecía de modo explícito son sólo dos, el resto de sus ficciones se proyecta contra paradigmas narrativos e ideológicos de la época. Borges rechaza un tratamiento temático que consiste en una aproximación semántica directa, es decir, en la incorporación de datos, acontecimientos, fenómenos o personajes explícitamente vinculados a lo contemporáneo, que pueden ser reconocidos por el público de la época y que, la mayor parte del tiempo, parecen responder a objetivos didácticos. Los textos que responden a este tipo de tratamiento tienen como objetivo primero proponer una explicación (en un sentido amplio) de una realidad que se presenta como patética y caótica. El movimiento de reenvío oblicuo practicado por Borges tejía una relación entre lo real y la literatura, entre el discurso y lo real; sin embargo, como dijimos, en *Los Anales de Buenos Aires*, esta estética propuesta por Borges cohabita con una literatura realista-didáctica, que fue la tendencia defendida y practicada por la mayor parte de los adherentes al campo antifascista y antinazi.

Los Anales de Buenos Aires también debe ser pensada en relación con la coherencia en cuanto a la elección del medio de publicación en la carrera de Borges y a su identificación con el campo antiperonista; el libro de relatos que arma con el material de esta época es por supuesto *El Aleph* (1949), con textos vienen de *Sur*, de *Los Anales de Buenos Aires*, *La Nación* –es decir tres órganos anti-

peronistas. Es interesante en este sentido el paralelismo narrativo entre “El Zahir” y “El Aleph” (*Sur*, 14, nro. 131, 09/1945, pp. 52-66). “El Zahir” es el único en *Los Anales de Buenos Aires* que pone en escena a Borges con su nombre, y se relaciona con la reflexión sobre arte y locura en la nota “Ainsworth, Noyes, Christopher Smart”: su poesía como una transformación de la locura. Aparecen también aquí cuestiones de rivalidades, a menudo mortales, muy presente en este periodo, que aparece en “Los teólogos”. En “Los inmortales” encontramos también la cuestión de la fama y la perduración, en el final del cuento; “La casa de Asterión” propone una de esas asociaciones borgeanas entre hombre y mujer que llevan a la muerte de alguien, como en “Hombre de la esquina rosada” –“Hombres de las orillas”, *Revista Multicolor de los Sábados, Crítica* (1, nro. 6, 16/09/1933, p. 7); bajo el título de “Hombre de la esquina rosada” en *Historia Universal de la Infamia* 1935).

La relación entre la elección de un espacio de publicación y la publicación de un relato se define en parte por razones circunstanciales, pero notamos que cuando dirige una revista, Borges la concibe como un espacio privilegiado para publicar sus textos, como lo había hecho ya en los años 1933-1934 en la *Revista Multicolor de los Sábados*. En *Sur*, publica: “El Aleph”, “El muerto” (15, número 45, 11/1946, pp. 42-48; “Deutsches requiem” (15, nro. 136, 02/1946, pp. 7-14); “La busca de Averroes” (16, nro. 152, 06/1946, pp. 36-45); “La escritura del Dios” (17, nro. 172, 02/1949, pp. 7-12). En *La Nación*, publica “La otra muerte” (09/01/1949, p. 3, 2da, ilustración de Alejandro Sirio). En cuanto a “La redención”, está fechado “Buenos Aires, diciembre de 1948”. Esto significa que *El Aleph* se construye en parte a partir del material de *Los Anales de Buenos Aires*; la estrategia de Borges consiste en ubicar relatos en los pocos medios abiertos a los antiperonistas en ese período de modo a poner en evidencia la relación entre ciertos rasgos de

sus relatos (el mundo clásico por ejemplo en *Los Anales de Buenos Aires*) y las tendencias de las publicaciones, lo que lleva a concluir que la cohabitación de orientaciones estéticas distintas, y a veces contradictorias, resulta productiva para él, en parte gracias a su tarea de director, pero que también le permite abrir un espacio a nuevas tendencias, e incluso publicar artículos críticos hacia su propia literatura. Así, “Nota sobre literatura argentina de hoy”, de Virgilio Piñera publicado en *Los Anales de Buenos Aires* (2, nro. 12, pp. 52-56), retoma la opinión de los años 1930 y principios de los 1940 sobre la narrativa de Borges, y lo presenta como un erudito talentoso, pero que escribe una literatura de meras palabras:

Si Borges se decidiera, si Borges acabara de decidir, pasaría inmediatamente a ser, digamos, un Proust, un Kafka o un Melville. Para serlo lo tiene todo -dominio de la lengua, vigor de artista, poder de imaginación, etc.-; al mismo tiempo, para serlo sólo le falta una cosa: despojarse de su tantalismo, dejar de segregar tantalismo, por último no tantalizar más a sus lectores. (Piñera, 1947, p. 55)

Es decir que lejos de censurar los textos que critican su obra, Borges abre un espacio a esta imagen negativa de sus ficciones.

La revista como obra

En tanto experiencia profesional de dirección y edición, *Los Anales de Buenos Aires* propone un espacio que Borges va marcando progresivamente con una mirada analítica, crítica y polémica, que cuestiona en parte la línea ideológica fundadora de la revista, como lo muestra la oposición entre relatos de corte realista y didáctico, y aquellos de corte fantástico.

Acerca de la tarea de Borges como director, del análisis se desprende la concepción de una revista como un espacio de publicación autónomo, pensado como una totalidad en tensión y no como

una suma de textos publicados: cada texto tiene sus significados, pero la totalidad, el conjunto produce otro significado: un equilibrio entre una producción nacional y latinoamericana en expansión, y un privilegio en relación con la cultura letrada europea. Otra conclusión es que dirigir una revista permite abrir un espacio a prácticas que para Borges tienen un estatuto autorial, aunque no sean reconocidas como tales por la comunidad intelectual y artística, como el “Museo”, la traducción, la compilación, la escritura y la antología en colaboración; la presencia de estas prácticas muestra la intención deliberada de difundir esta concepción en la cultura. En relación con la escritura borgeana, nuestra hipótesis es que su ficción está entreverada en los medios de publicación: *Historia Universal de la Infamia* y el suplemento del *Crítica*, *Sur* y los cuentos de *Ficciones* muestran que la vacilación entre documento y ficción se construye en relación al medio de publicación, y el modo en que es transformada en objeto de producción literaria –es decir, en literatura. La ausencia de diferenciación entre espacio de publicación de ensayos y ficción –que en *Sur* viene en parte del hecho de que Victoria Ocampo no quería en un comienzo que se publicaran ficciones en la revista, lo cual cambia gracias a José Bianco, 1938 (Louis, 2007, pp. 97-156)– en el espacio del suplemento de *Crítica* va a favorecer el desprendimiento hacia la ficción de una serie de crónicas del diario. En *Los Anales* se produce una reapropiación de las zonas estéticas que Borges combate, para producir otra cosa, como en el caso de la asociación entre mundo clásico, relato policial y cuento fantástico en “La casa de Asterión”.

Si la literatura realista se impone igualmente entre los escritores que adhieren al peronismo, la publicación juega un papel esencial en el desarrollo de la literatura fantástica en Argentina, en la cual el proyecto de difusión de la literatura fantástica latinoamericana naciente se vuelve evidente; abrir un espacio de pu-

blicación en revistas significa ampliar el espacio de repercusión de los textos. En la revista, donde lo que podemos denominar “la batalla del género fantástico”, que Borges comienza a librar en los años 1930, y continúa durante el período fascista y peronista, encarna la posibilidad de proyectar un programa en la cultura argentina, que se realiza en diferentes etapas, y que, sin duda, está marcado por las dificultades que plantea la recepción de los primeros cuentos de Borges a fines de los años 1930 y comienzo de los cuarenta (y que pone en evidencia el episodio del Premio Nacional de Literatura en 1942). La célebre *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Bioy y Silvina Ocampo en 1940, es también un momento esencial (Louis, 2001). Como lo expresa Borges en una nota de *Sur*:

Yo he compilado alguna vez una antología de la literatura fantástica. Admito que esa obra es de las poquísimas que un segundo Noé debería salvar de un segundo diluvio, pero delato la culpable omisión de los insospechados y mayores maestros del género: Parménides, Platón, Juan Escoto Erígena, Alberto Magno, Spinoza, Leibniz, Kant, Francis Bradley. En efecto, ¿qué son los prodigios de Wells o de Edgar Allan Poe –una flor que nos llega del porvenir, un muerto sometido a la hipnosis– confrontados con la invención de Dios, con la teoría laboriosa de un ser que de algún modo es tres y que solitariamente perdura *fuera del tiempo*? (1943, pp. 83-85).

Reencontramos aquí el procedimiento borgiano que consiste en crear un género a partir de la puesta en contacto de elementos provenientes de diferentes géneros, a partir de una fragmentación de los textos. Este procedimiento articula la lectura que Borges propone de Poe y de Chesterton en “Nota sobre Chesterton”, precisamente publicado en *Los Anales*:²⁴ el primero habría

²⁴ *Los Anales de Buenos Aires* (2, nro. 20-22, oct-diciembre 1947, pp. 49-52); *Otras inquisiciones*, 1952.

cultivado los “géneros puros”, el segundo habría intentado combinar el policial con lo fantástico, explotando las vacilaciones del lector en cuanto al tipo de relato con el que se encuentra (Louis, 2014a, pp. 231-265). La “batalla del género fantástico” se propone desplazar a la vez el relato de costumbres y el exotismo, llevar a cabo una revisión crítica y destructora de los principios estéticos que dominan, en la época, la idea misma de literatura nacional, es decir una concepción totalizante de la novela (que se basa en la idea de la existencia de una relación natural entre la realidad y la estructura de la novela) y también el presupuesto de la existencia de una relación inmediata entre el realismo y la realidad. Si esos dos conceptos funcionan simultáneamente, produciendo un efecto de “naturalización” de las relaciones entre novela, realidad total (que la literatura debe descifrar) e identidad nacional, la literatura de Borges socava esos presupuestos estéticos, proponiendo una poética en la cual se inscribe, aunque de modo oblicuo respecto de las elecciones más frecuentes en la época, la identidad nacional.

Una última conclusión sobre Borges como director de revistas es que es necesario considerar esta tarea como parte integral de la obra a pesar de los problemas que plantea al análisis, y en particular, la dificultad que puede existir para acceder al material, sin lo cual es imposible pensarlo en su conjunto. Las revistas aparecen así como una zona autónoma de la obra, no son consideradas como laboratorio o como terreno de exploración, porque la proyección y la repercusión de una revista son prácticamente imposibles de aprehender. Agreguemos que las revistas cuestionan la noción de autoría, son obras colectivas, en las que es difícil atribuir paternidades y apropiaciones, que exhiben una concepción diferente de la noción de autoría colectiva, y de la creación literaria.

Referencias bibliográficas

- Bioy Casares, A. y Borges, J. L. (2002). *Museo. Textos inéditos*. Buenos Aires: Emecé.
- Bioy Casares, A. y Borges, J.L. (1943). *Los mejores cuentos policiales*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1926). *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa.
- Borges, J. L. (1932). *Discusión*. Buenos Aires: Gleizer.
- Borges, J. L. (1932). Las versiones homéricas. *La Prensa*, 08/05/1932, p. 1, 3ra. Sec. [incluido también en *Discusión*, Buenos Aires: Gleizer, 1932].
- Borges, J. L. (1935). *Historia Universal de la Infamia*. Buenos Aires: [Tor].
- Borges, J. L. (1936). *Historia de la Eternidad*. Buenos Aires: Viau y Zona.
- Borges, J. L. (1936). Los traductores de las 1001 Noches. *Historia de la Eternidad*. Buenos Aires: Viau y Zona.
- Borges, J. L. (1943). Leslie D. Weatherhead: *After Death*. *Sur*, 12 (105), 07/1943, 83-85.
- Borges, J. L. (1954). *Historia Universal de la Infamia*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1960). *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Carrizo, A. (1983). *Borges el memorioso. Conversaciones con Jorge Luis Borges*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Kristal, E. (2002). *Invisible Work. Borges and Translation*. Vanderbilt: University Press.
- Louis, A. (1999). Jorge Luis Borges: Obras, completas y otras. *Boletín/7*, Rosario, pp. 41-64.
- Louis, A. (2001). Definiendo un género. *La Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 49(2), pp. 409-437.

- Louis, A. (2007). *Borges ante el fascismo*. Oxford: Peter Lang.
- Louis, A. (2014a). *Borges. Obra y maniobras*. Santa Fe: UNL.
- Louis, A. (2014b). Las revistas literarias como objeto de estudio. En H. Ehrlicher y N. Rissler-Pipka (Dir.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica* (pp. 31-57). Aachen: Shaker Verlag. (2014b)
- Louis, A. (2015). El autor entre dictadura y democracia, fama nacional et internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986). *Letral*, 14, 17-32
- Louis, A. (2016). La iniciación a lo fantástico. Julio Cortázar, *Los Anales de Buenos Aires* y la *Antología de la literatura fantástica*. En R. Spiller (Ed.): *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: Relecturas entrecruzadas* (pp. 39-54). Barlín: Erich Schmidt.
- Louis, A. (2017). Borges en *Los Anales de Buenos Aires*. En J. Schwartz y M. C. Araújo (Ed.), *Borges Babilónico. Uma Enciclopédia* (pp. 52-56). Brasil: Companhia das Letras.
- Piñera, V. (1947). Nota sobre literatura argentina de hoy. *Los Anales de Buenos Aires*, 2(12), 52-56.
- Rolland, D. (2000). *Louis Jouvet et le théâtre de l'Athénée, Promeneurs de rêves en guerre de la France au Brésil*. Paris : L'Harmattan.
- Sorrentino, F. (1996) [1973]. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El Ateneo.

La revista *Cabalgata* (1946-1948) y el “mundo editorial”

Federico Gerhardt

El 1ro. de junio de 1946 sale a la luz en Buenos Aires el nro. 0 de *Cabalgata*, que en el subtítulo se define como “Quincenario popular. Espectáculos, literatura, noticias, ciencias. Artes”. La andadura de *Cabalgata*, iniciada con aquel número no venal, se extiende hasta julio de 1948, con veintidós números, divididos en dos épocas separadas por siete meses. Desde su número de prueba, el formato de la revista es de 50 x 32 cm, con una extensión que oscilará entre las 16 y las 24 páginas, pero a partir de la séptima entrega el diseño sufre diferentes modificaciones. Así, de los nos. 8 al 12, el formato se reduce a 29 x 21 cm, contando cada número con un promedio de 30 páginas,¹ y a partir del nro. 13 vuelve al formato inicial con mínimas variaciones. También se ve alterada la periodicidad. Durante la primera época, y según se anuncia desde el número de prueba, *Cabalgata* aparece los días 1 y 15 de cada mes, pero a partir del nro. 13, lo hace sólo el día primero de

¹ A este formato en particular parecen referirse Lafleur, Provenzano y Alonso al señalar que “*Cabalgata* introdujo en el ámbito de las publicaciones periódicas la forma no usual de las revistas de gran difusión, generosamente ilustradas” (2006, p. 211).

cada mes, cambio que se refleja, a su vez, en el nuevo subtítulo: “Revista mensual de letras y artes”.



Figura 1. Portada del número 1 de *Cabalgata* (1 de octubre de 1946)



Figuras 2 y 3. Portada del número 7 de *Cabalgata* (14 de enero de 1947) y portada del número 12 de *Cabalgata* (25 de marzo de 1947)

El nro. 0 incluye, más que un programa, una breve declaración de intenciones bajo el título “Este número”:

La idea que anima *Cabalgata* es hacer en la Argentina una gran revista para todo el continente. Una revista que sea expresión de todas las actividades de la cultura americana y universal. El presente número no es más que un muestrario apresurado de lo que ambicionamos sea *Cabalgata*. Para no renunciar a ciertas posibilidades que facilitarán nuestra intención, nos hemos visto obligados a preparar el número Cero con excesiva rapidez, renunciando a una elaboración cuidadosa y a una preparación meditada, que si siempre son indispensables en cualquier publicación de este género, lo son más en el primer paso, en su nacimiento. [...] Por lo pronto, que sea el presente número indicio claro de nuestra amplitud y de nuestros propósitos generales (1 de junio de 1946, p. 2).

Más elocuente, sin embargo, que la declaración de intenciones, resulta la portada del número inicial, encabezada por tres figuras de peso en el campo literario de la época, acompañada cada una de sus firmas por el respectivo retrato fotográfico, de derecha a izquierda: Guillermo de Torre, principal asesor literario de la Editorial Losada; Ezequiel Martínez Estrada, presidente de la Sociedad Argentina de Escritores; y Eduardo Mallea, director del suplemento literario del diario *La Nación* (figura 4).



Figura 4. Detalle de portada del número 0 de *Cabalgata* (1 de junio de 1946)

Grupo directivo y rasgos programáticos: los exiliados españoles y la industria cultural

A lo largo de toda su andadura, el financiamiento de *Cabalgata* corre por cuenta de Joan Merli, editor, crítico y marchante de arte catalán exiliado en la Argentina, fundador y director, a partir de 1942, de Poseidón, editorial especializada en la edición de libros de arte y de literatura,² en colecciones como, por ejemplo, ‘Aristarco’ y ‘Biblioteca Argentina de Arte’,³ y ‘Pandora’ y ‘La Carabela en el Río’, respectivamente.

Si bien en las primeras diez entregas la revista no presenta en el cuadro de legales un responsable, y recién en el nro. 11 aparece

² No obstante, su catálogo también incluía títulos por fuera de estas áreas de interés (v. nota 24).

³ Sobre la tarea de Merli como editor de libros de arte, v. García (2008).

Merli como “Secretario Gerente”,⁴ el propio editor catalán es señalado en el número de prueba como quien encabeza la publicación, en una nota sin firma que anuncia brevemente que

Ha partido para Estados Unidos, haciendo diversas escalas en las capitales de Sudamérica, el señor Joan Merli, distinguido crítico de arte que está al frente de Poseidón y de la empresa editora de *Cabalgata*. Nadie mejor que él para llevar a lo largo de América el saludo de quienes animan esta nueva empresa. Gracias a su intensa labor y a su sensibilidad de verdadero amante del arte y de las letras, hay en América latina una gran editorial de arte y –ahora– un quincenario que ha de ser expresión del gran movimiento intelectual que se viene acrecentando en nuestro continente, una de cuyas expresiones indudables es el desarrollo asombroso de la industria argentina del libro. (n° 0, 1 de junio de 1946, p. 15)

Sin embargo, junto a esta figura visible, en la dirección de la revista se encuentran otros dos exiliados de la Guerra Civil española, de ascendencia gallega: Lorenzo Varela, como director literario, y Luís Seoane, como director artístico, a cargo de los aspectos gráficos de la publicación. Se trata de dos agentes con una destacada labor en el mercado editorial argentino de la época: Seoane como diseñador e ilustrador en editoriales como Losada y Emecé, al salir de la cual, en 1942, fundó y dirigió, junto con Arturo Cuadrado, la Editorial Nova; y Varela como director de colecciones en Emecé y Nova. Asimismo, los dos trabajaban desde 1942 y todavía cuando se inicia la publicación de *Cabalgata*, en la Editorial Poseidón, el primero en tareas de maquetación e ilustración de libros, y el segundo como asesor literario y traductor, además de aportar sus

⁴ Según Manuel Andújar, “Joan Merli asumió también la dirección en el número siete” (1976, p. 81).

propios títulos al catálogo. Ambos, además, compartían el antecedente inmediato de haber formado parte del grupo directivo de dos revistas literarias publicadas en Buenos Aires: *De Mar a Mar*, entre 1942 y 1943, y *Correo Literario*, entre 1943 y 1945.⁵

La participación de Seoane y Varela como directores artístico y literario, respectivamente, no es consignada en las páginas de la misma publicación, en la que sólo ocasionalmente figuran sus nombres en la firma de alguna colaboración, aunque, en la mayoría de los casos, lo hacen con sus iniciales o con seudónimos: Felipe Arcos Ruiz o Ele Ve, en el caso de Varela; Conrado Alem o Bonaval, en el de Seoane. Sin embargo, la función de los dos editores gallegos puede rastrearse a través del material testimonial y documental en torno a la revista. Por un lado, años más tarde y a propósito de *Cabalgata*, Joan Merli recuerda que “a la cabeza de los españoles empeñados en sacar adelante la publicación estuvieron, con su inteligencia y tesón, Lorenzo Varela y Luís Seoane, que compartieron conmigo el generoso esfuerzo que la empresa exigía” (Andújar, 1977, p. 82).

Por otro lado, la correspondencia confirma este recuerdo y da cuenta de las gestiones de Seoane y Varela para la obtención de colaboraciones. Por ejemplo, en carta de Attilio Rossi del 24 de septiembre de 1946, el artista gráfico italiano, uno de los que afianzó los conocimientos de las artes editoriales en Seoane,⁶ le recuerda

⁵ Estos y otros proyectos editoriales de los exiliados gallegos en la Argentina –incluyendo a Rafael Dieste, mencionado unas líneas más abajo– han sido abordados en: Gerhardt (2015 y 2016b).

⁶ En la “Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas”, escrito como introducción a su *Segundo libros de tapas* de 1957, Luís Seoane insiste en el papel destacado de Rossi en la industria editorial argentina: “Rossi trajo al libro argentino su amor a la medida, su rigor geométrico y, con sus grandes conocimientos técnicos, un afán constante de experimentación” (reproducido en Seoane, 1994, p. 33). Acerca de la trayectoria de Rossi, v. Costa (2018).

al gallego que “en mi carta anterior dirigida a ti y a Varela⁷ confirmaba el encuentro de un colaborador ideal para *Cabalgata*, específicame las condiciones”, a continuación de lo cual le dice: “He visto el número 0 de *Cabalgata*. Hermosísimo y hallado el título. Me suena [a] una de esas magistrales ‘trovata’ de Dieste. Bueno el material y sería y equilibrada la compaginación. Muchas gracias por la nota dedicada a mí”.⁸

Pese a la presunción de Rossi, el título no es obra del exiliado gallego Rafael Dieste, también del grupo interno de *Cabalgata* y por entonces todavía Director del Departamento Editorial de Atlántida, y de su Colección Oro y su Biblioteca Billiken, sino del propio Joan Merli, según le confiesa con cierto desagrado Lorenzo Varela a Juan Ramón Jiménez en una carta también de 1946:

Otra de las razones de mi tardanza en escribirle y ya no citaré más, es la de que esperaba la aparición de una nueva revista quincenal, que aspira a ocupar el lugar de nuestra *Romance*, a pesar de ese título de circo⁹ que nos impuso la empresa, y cuyo número 0, de

⁷ Se refiere Rossi a una carta enviada el 12 de agosto de ese mismo año, que se cierra con saludos a Joan Merli, y en la que les dice: “No he recibido aún la nueva revista pero de una carta de Perrota sé que se llama *Cabalgata*. El título es hermoso. He encontrado el colaborador que ustedes me pedían”. En una carta posterior, del 11 de enero de 1947, Rossi escribe: “*Cabalgata* me gusta[,] he visto hasta ahora los números el cero y el N.2 [sic]. Yo estoy coleccionando fotos dramáticas de destrucciones de monumentos célebres que pueden interesar a *Cabalgata*”. Las tres cartas citadas, al igual que las demás que se citan en el resto del trabajo, se encuentran en el archivo de la Fundación Luis Seoane de A Coruña, donde han sido consultadas.

⁸ Bajo el título de “Attilio Rossi” y con motivo de su partida a Italia, una nota sin firma recuerda “que desde hace poco más de diez años venía consagrando lo mejor de sus actividades en este país al renacimiento gráfico del libro” y destaca sus trabajos para la Colección Austral de Espasa Calpe, y las editoriales Nova, Lósada y Pleamar” (n° 0, 1 de junio de 1946, p. 14).

⁹ Al considerar a *Cabalgata* como un título “de circo”, Varela probablemente

prueba, ya le envié. Esperaba a que apareciese, para de paso pedirle colaboración.¹⁰

Además de la ya mencionada participación de Joan Merli, así como la silenciada de Seoane y Varela, los vínculos entre *Cabalgata* y Poseidón se dejan ver desde el nro. 0, en la pequeña esquina dedicada a los datos legales de la publicación. La dirección provisional es Perú 973, en la ciudad de Buenos Aires, es decir, la misma que la de Poseidón,¹¹ y los ejemplares se imprimen en la Imprenta Amorrortu, del vasco Sebastián Amorrortu, una de las más importantes de la ciudad por aquellos años, en cuyos talleres también se hacían, entre otros, muchos de los libros de arte de la editorial de Merli.

A su vez, aparte de apelar al sistema de suscripción, *Cabalgata* aprovecha para su distribución y venta, la infraestructura comercial y las redes establecidas por Poseidón, las cuales en principio se extendían sobre todo en la Argentina y Uruguay y, en menor medida, Brasil y Chile, pero que Merli proyectaba ampliar a otros países americanos, tal como se anuncia en la noticia de su viaje antes citada, así como en el breve programa expuesto en el mismo nro. 0, antes citado, y en la breve exhortación que ocupa el centro

esté aludiendo a la película argentina *La cabalgata del circo*, estrenada el 30 de mayo de 1945, protagonizada por Libertad Lamarque y Hugo del Carril, y dirigida por Mario Soffici. El guión de la película fue escrito por el propio Soffici y por Francisco Madrid, escritor español exiliado en la Argentina, colaborador también del n° 0 de *Cabalgata* con el artículo “Salvador Dalí y ‘Spellbound’” (nro. 0, 1 de junio de 1946, p. 17).

¹⁰ Las gestiones de Varela parecen haber tenido resultado, ya que en el n° 2 (15 de octubre de 1946, p. 3) y bajo el título “Poemas por Juan Ramón Jiménez”, se publicarán “Paraíso” y “Nada igual”, piezas del libro *La estación total*, que saldrá de la Imprenta López exactamente un mes después, bajo el sello editorial de Losada.

¹¹ Más tarde se mudará, dentro de la misma zona de la ciudad, a poco más de quinientos metros, en la calle Independencia 360.

de su portada: “Pídala en todos los buenos kioscos y librerías de América” (nro. 0, 1 de junio de 1946, p. 1).

El nro. 1 anuncia el éxito de la iniciativa, tanto en lo relativo a la captación de publicidad como en lo que respecta a la amplia recepción de la revista en términos geográficos:

El n° 0 de *Cabalgata* ha encontrado cordial acogida en todos los medios en que fue difundido. Diversos periódicos y revistas de toda América se ocuparon elogiosamente del mismo en su momento. Editores, librereros, escritores y todos cuantos de un modo u otro tienen relación con las actividades espirituales nos han hecho llegar sus felicitaciones y su promesa de colaboración en la difícil empresa que se propone realizar *Cabalgata*. Superado el cálculo de la publicidad que era presumible esperar para un primer número como es el presente, nos hemos visto obligados a alterar el plan general, y a suprimir o mermar secciones que en números sucesivos alcanzarán su verdadera medida. (nro. 1, octubre de 1946, p. 2)

Más allá de lo improbable de la acogida referida, en la que podría adivinarse una forma de autopromoción, la revista sí parece haber llegado a, por ejemplo, La Habana, teniendo en cuenta la denuncia presentada en el nro. 3 (1 de noviembre de 1946, p. 2), contra el escritor español Francisco Parés, exiliado en la capital cubana, quien se habría atribuido falsamente la representación de la revista en la isla.

Volviendo a los rasgos programáticos que pueden observarse en la breve declaración inicial incluida en el nro. 0, se observa que presenta ciertas continuidades y rupturas con respecto a las dos publicaciones periódicas inmediatamente anteriores, fundadas y dirigidas por Lorenzo Varela y Luís Seoane, junto a otros exiliados españoles como Arturo Serrano-Plaja y Arturo Cuadrado. Por un lado, y a diferencia de sus predecesoras, en *Cabalgata* no hay un

tratamiento abierto y directo de cuestiones relativas a la política internacional. En este sentido cabe señalar que, a pesar de mediar menos de un año entre la publicación del último número de *Correo Literario* (septiembre de 1945) y el primero de *Cabalgata* (junio de 1946), el contexto político es, para los exiliados españoles, sensiblemente diferente. A lo largo de la publicación de *Correo Literario* subsiste la esperanza del retorno a España, de acuerdo con la marcha de la Segunda Guerra Mundial, entendida como continuación de la Guerra Civil española, considerando que entre las posibles consecuencias de su resolución se encontraría la caída de la dictadura franquista junto con la de los regímenes alemán e italiano.¹² En relación con este contexto podría además pensarse una posible explicación para la omisión de los nombres de Varela y Seoane como parte del grupo directivo de *Cabalgata*, teniendo en cuenta que, por aquellos años, ambos comienzan a sentir una mayor incomodidad con respecto al gobierno argentino y su relación con el régimen de Franco, vinculados como estaban, además, a ciertos sectores del campo intelectual opuestos al peronismo.¹³

Por otro lado, al igual que en *De Mar a Mar* y en *Correo Literario* y todavía en el contexto del auge de la industria cultural (Rivera, 1998, pp. 94-127) y, particularmente, editorial (De Diego, 2006), *Cabalgata* atiende al cine, el teatro, la música e, incluso, la moda, pero, especialmente, da espacio a la literatura y las artes plásticas, y a la crítica de ambas, prestando especial atención al mercado de la edición en la Argentina.

¹² Un análisis de esta cuestión puede encontrarse en Gerhardt (2014).

¹³ Sobre este aspecto de la relación de este grupo de exiliados gallegos y, en particular, de Varela y Seoane con el contexto político, ver Zuleta (1983, pp. 160-161), y Pérez Rodríguez (2005, pp. 102ss) y Sarlo (2012, p. 39), respectivamente.

Las letras y las artes, la crítica y la publicidad

Para dar cuenta de la actividad cultural, objetivo principal de la revista según las líneas antes citadas, *Cabalgata* reúne un conjunto de diferentes secciones, que va variando con el desarrollo de la publicación, y también de acuerdo con los cambios de formato, aunque siempre mantiene una presencia importante de reproducciones de obras de arte, retratos de los colaboradores encabezando sus artículos, fotogramas de películas o escenas de obras teatrales, e incluso viñetas humorísticas.

Entre las diferentes secciones pueden mencionarse la de “Ciencias” –a la que a veces se une la de “Medicina”–, a cargo del exiliado español José Otero Espasandín; “Cine” –que también aparece con otros nombres como “Cine-Escenario” o “Cine-Espectáculo”– dirigida por el también exiliado español Manuel Villegas López, con la colaboración asidua de otros desterrados como María Teresa León o Francisco Madrid; “Música” dirigida por el musicólogo argentino Daniel Devoto, y con un apartado llamado “Discos”, a cargo de Jorge D’Urbano Viau; y “Modas”, a cargo del diseñador argentino de origen catalán Francisco “Paco” Jamandreu. A ellas se suman también páginas de humor o dedicadas al ajedrez.

Además de estas y otras, *Cabalgata* cuenta con dos grandes secciones a cargo de los directores de la revista: “Artes”, a cargo de Luís Seoane, y “Letras”, a cargo de Lorenzo Varela. En la sección de “Artes”, Seoane aporta textos firmados con seudónimo, y colaboran también otras firmas como Jorge Romero Brest, Romualdo Brughetti y Norberto Frontini, y se ocupan de obras de artistas plásticos clásicos y contemporáneos.

La sección de “Letras” incluye textos extensos, generalmente ensayísticos o narrativos, en idioma original o traducidos, entre los que pueden mencionarse el apartado “Cuento policial”, que da lugar a una narrativa que por entonces está en franco crecimiento

(Rivera, 1998, pp. 103-104);¹⁴ las entrevistas –como la serie realizada por Estela Canto a María Rosa Oliver, Guillermo de Torre y Jorge Luis Borges–; y el apartado “Plumas y palabras”, a cargo del exiliado español José Mora Guarnido, que se ocupa de aspectos económicos y políticos de la práctica literaria en las épocas moderna y contemporánea. Entre los colaboradores de la sección pueden mencionarse, entre muchos otros, a escritores argentinos como Ernesto Sábato, Eduardo Mallea, Cayetano Córdova Iturburu o Ezequiel Martínez Estrada; españoles exiliados como Francisco Ayala, María Teresa León, José Herrera Petere, Juan Ramón Jiménez, Arturo Serrano Plaja, Américo Castro o Lorenzo Luzuriaga; y, en menor medida, otros americanos y europeos como Alfonso Reyes o André Malraux.

Finalmente, también dentro de la sección de “Letras” se encuentran las páginas bibliográficas bajo el título “Libros”, con la coordinación de José González Carbalho, con artículos de título fijo firmado: “Crítica literaria”, a cargo del propio González Carbalho, que reúne las reseñas más extensas de las novedades editoriales; y “Notas”, que incluye reseñas más breves y que, a diferencia de las anteriores, contienen en el título, además de los datos de la edición, su precio. A estos dos se suma, en ocasiones, un conjunto de noticias bibliográficas bajo el título “Libros de reciente publicación”. Entre los autores que firman las reseñas, además de Seoane y Varela –que, como ya se ha dicho, sólo lo hacen con iniciales o con seudónimos–, pueden citarse a otros exiliados españoles como los ya mencionados

¹⁴ En el nro. 13, una interesante nota sin firma reflexiona sobre este fenómeno editorial y sus proyecciones, atendiendo a un *corpus* de autores extranjeros, en el texto “Transformación de la novela policial. Una industria se convierte en arte” (13, noviembre de 1947, p. 7). A propósito, cabe señalar que Poseidón tenía, dentro de la Colección Pandora, una Serie Amarilla: Policial, dedicada a novelas del género de autores traducidos y publicitada en las páginas de *Cabalgata*.

José Otero Espasandín y María Teresa León, o Luis Farré y José Mora Guarnido; argentinos como Alberto Girri, Pedro Larralde, Romero Brest y Estela Canto, y el brasileño Newton Freitas.



Figuras 5 y 6. Sección “Libros” (*Cabalgata*, 1, 1 de octubre de 1946, pp. 17-18)



Figura 7. “Crítica literaria” y “Libros de reciente publicación” (*Cabalgata*, 11, 11 de marzo de 1947, pp. 22-23)

Previsiblemente, dada la estrecha relación entre *Cabalgata* y la editorial Poseidón, las páginas bibliográficas de aquella prestan privilegiada atención a las ediciones de ésta. Pero, al mismo tiempo, lo hacen con los libros de las otras editoriales con las que estaban vinculados los integrantes del grupo interno de la revista y los de aquellas que publicitan sus volúmenes en las páginas de *Cabalgata*: Losada, Nova y Sudamericana, pero también Atlántida, Pleamar, y la Imprenta López. A estos argentinos, se suman, aunque con menor presencia, dos sellos mexicanos: Hermes, filial de Sudamericana, y el Fondo de Cultura Económica. A propósito, resulta significativo que, salvo contadísimas excepciones, toda la publicidad de la revista refiere al campo editorial.

Este aspecto de la publicación podría dar lugar a otra explicación –no excluyente de la propuesta antes– acerca de la ausencia de un organigrama o listado de miembros del comité de redacción en las páginas de la revista, así como de la firma con seudónimo o con iniciales por parte de Seoane y Varela, con el presumible objetivo de hacer menos evidente esta crítica de sostén. En relación con esta práctica, y sólo a modo de ejemplo, puede señalarse que, en el interior del n° 0, se encuentran publicidades de Losada, Sudamericana, Atlántida, Nova, Fondo de Cultura Económica y Pleamar, además de las imprentas López y Amorrortu. Y en el apartado “Libros” (nro. 0, 1 de junio de 1946, pp. 19-20) pueden leerse críticas, en todos los casos elogiosas, de *Antología (1929-1945)* de Esther de Cáceres (Ediciones Correo Literario); *Desde lejos* de Olga Orozco (Losada); *Uno y el Universo* de Ernesto Sábato (Sudamericana), y *Viaje, duelo y perdición* de Rafael Dieste (Atlántida), ambas firmadas por L. V.; *La luna es femenina* de Clemence Dane (Nova), por L. S. Cabe destacar que los títulos de Dieste y Dane figuran, además, entre los anunciados por las publicidades de Atlántida (p. 15) y Nova (p. 22), respectivamente, incluidas en el mismo número

de *Cabalgata*. A los citados se suman otros dos libros de la editorial más directamente vinculada con la revista, Poseidón: *Nuestro tiempo* de Romualdo Brughetti, y *Guillaume Apollinaire* de Guillermo de Torre, firmada por Conrado Alem.¹⁵

Estas relaciones, además, no se limitan estrictamente a las páginas bibliográficas. Por ejemplo, siempre en el mismo número, pueden leerse dos textos, “La integración social de naturaleza y cultura explicada sobre el ejemplo del amor” de Francisco Ayala y “Rembrandt” de Rafael Alberti, que constituyen adelantos de sendos libros próximos a publicarse en Losada: *Tratado de Sociología* y *A la pintura*, respectivamente. Estos vínculos pueden también extenderse al material que acompaña a la revista, ya que a partir del nro. 1 y a lo largo de toda la primera etapa con sólo dos excepciones (nos. 7 y 8), la revista incluye en cada número una lámina de regalo, con obras de pintores sobre los que la editorial de Merli había editado o iba a editar monografías, y que se anuncian en la primera o en la última página de cada ejemplar, por ejemplo: Goya (1, 1 de octubre de 1946), Velázquez (3, 1 noviembre de 1946), El Greco (5, 10 de diciembre de 1946).¹⁶

¹⁵ El 29 de junio de 1946, Guillermo de Torre escribe a Luís Seoane una carta en respuesta a la reseña, por la que puede advertirse que, aun en el caso de lectores pertenecientes al círculo cercano del grupo interno de la revista –ambos compartían, además, lugar de trabajo en Losada–, los seudónimos no habrían sido tan identificables como podría creerse: “Sólo ahora me entero de que ‘Conrado Alem’ es Ud. Excúseme, por consiguiente, mi retraso en agradecerle la amabilísima nota de *Cabalgata* sobre mi *Apollinaire*. Ya sospechaba, por lo demás, que esa mención a los Ibéricos de [ilegible] y de ‘arte’ habría de proceder de persona tan enterada y de tan generosa memoria como Ud.”.

¹⁶ Para entonces, Poseidón había editado en su colección Biblioteca Argentina de Arte, *Don Francisco de Goya y Lucientes* (1942) y *Don Diego Velázquez* (1943), ambos de Ramón Gómez de la Serna, y *El Greco* (1944) de Arturo Serrano-Plaja.

Esta relación de reciprocidad, que funciona de modo similar a lo que puede observarse en *De Mar a Mar* y *Correo Literario*,¹⁷ se mantiene a lo largo de toda la andadura de *Cabalgata*, incluso en la segunda época, una vez que Seoane y Varela se apartan, en buenos términos, de sus puestos directivos en la revista.¹⁸

Nueva época, mismas prácticas

El nro. 13, de noviembre de 1947, con el cual se abre la segunda época de *Cabalgata*, incluye la siguiente “Noticia”:

Cabalgata reaparece, o, si se quiere, renace. [...] Sin esa suspensión, que siempre se creyó y se quiso fuese temporal, no habríase podido mensurar el grado de interés que una tan breve existencia supo inspirar en un sector considerable de lectores de nuestro país y de los pueblos de nuestra habla. *Cabalgata* regresa, a petición –valga el símil tan caro a las carteleras de teatro–, a petición de muchos, muchísimos lectores, y de no pocos escritores y artistas (13, noviembre de 1947, p. 2).

El “símil” apela a la popularidad de la revista que, de acuerdo con el mismo texto, parece ser, más que una realidad, una aspira-

¹⁷ Al respecto, ver Gerhardt (2017 y 2016a, respectivamente).

¹⁸ La buena relación de los intelectuales gallegos con el editor catalán puede advertirse en el epistolario entre Seoane y Varela, y los términos en que ambos se refieren a Merli. En 1947, ya desde Uruguay, donde se estableció debido a algunas tensiones con el gobierno argentino, Lorenzo Varela siente la necesidad de preguntar por la situación en la vecina orilla y, particularmente, por Merli: “Dame muchas noticias: políticas, literarias, etc. Estoy sin periódicos, y, además, con la idiotez de un enfermo, comienzo a tener ganas, ganas cretinas, que revelan mi degeneración, de saber qué pasa en Bs. As. ¿Merli?”. La respuesta de Seoane, de agosto de 1947, es especialmente interesante por su caracterización del contexto en relación con la actividad editorial: “De Merli no sé nada, hace algo más de un mes que no le he visto. Como todos los editores, no tiene trabajo y estará seguramente enfermo de pensar cómo capear el temporal de la crisis del libro”.

ción, aun cuando el nuevo subtítulo elimine el término “popular”, y acote su campo de actuación a “las letras y las artes”, como reafirma el fragmento citado a continuación: “*Cabalgata* aspira a la popularidad; quiere, en alas de sus páginas, difundir, de uno a otro extremo del continente, las letras que imprimen prensas argentinas y la plástica que configuran pinceles nacionales” (13, noviembre de 1947, p. 2).

Junto con el cambio de formato y de periodicidad y, consecuentemente con esto último, de subtítulo –aspectos que ya han sido señalados al principio de este trabajo–, en su segunda época, *Cabalgata* muda la dirección postal de su Redacción y Administración, volviendo a la inicial de la calle Perú 973, es decir, la misma de la Editorial Poseidón. A partir de entonces, además, la impresión de las restantes entregas de la revista va a estar a cargo de la Imprenta Chile, en el número 565 de la misma calle Perú, de cuyos talleres salen también algunos volúmenes de Poseidón.¹⁹

Coincidiendo con la salida de Varela y Seoane de las direcciones literaria y artística, se reduce considerablemente la presencia, entre los colaboradores, de exiliados españoles, no sin excepciones como la de Arturo Serrano-Plaja –con presencia en el catálogo de Poseidón, como autor y como traductor–, al tiempo que crece la presencia de otros dos españoles residentes en la Argentina: Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna. Tanto el primero, quien había figurado en la portada del nro. 0, como el segundo, eran firmas destacadas del catálogo de Poseidón, siendo Gómez de la Serna, por entonces, el escritor favorito de la editorial de Merli, tal como puede advertirse en la publicidad incluida en *Cabalga-*

¹⁹ Por ejemplo, el exitoso libro *La sinfonía pastoral* de André Gide, en traducción de Arturo Serrano-Plaja para la colección La Carabela en el Río (v. nota 22).

ta, incluso desde la primera época.²⁰ Este cambio en la nómina de colaboradores es acompañado por un reordenamiento de las secciones, algunas de las cuales discontinúan su presencia, mientras que otras nuevas, algunas fugaces, aparecen, tal el caso de, por ejemplo, “Galerías de Poesía”, que acentúa la presencia del género lírico en la revista, y “Mirador”, compuesta por diversas noticias culturales.

Las páginas bibliográficas, ahora bajo el título de “El tiempo y sus libros”, quedan a cargo de José Mora Guarnido, Luis Farré y un joven Julio Cortázar, que firma con sus iniciales, y que por entonces –hasta su salida en 1949– desempeña funciones en la Cámara Argentina del Libro, además de haber estrechado relación con los editores gallegos a través de sus trabajos de traducción para la editorial Nova.²¹

Ya en el nro. 13, primero de la segunda época, puede advertirse la continuidad del vínculo entre *Cabalgata* y el mercado del libro, y, más específicamente, la relación entre la publicidad editorial y “El Tiempo y sus Libros” (nro. 13, noviembre de 1947, pp. 7, 10-11), en que se encuentran las reseñas, en todos los casos positivas, firmadas por J. C., de *Nueve dramas* de Eugene O’Neill y *Nuevo asedio a*

²⁰ En 1947, Poseidón da cauce editorial a una de las obras más ambiciosas de la narrativa ramoniana, *El hombre perdido*, en la colección La Carabela en el Río, en la que un año antes había salido la reedición de *El novelista* (1ª ed. 1923). Previamente, además de otros títulos como los mencionados en la nota 16, en 1943 Merli había reeditado *Ismos* (1ª ed. 1931), y había editado *José Gutiérrez Solana* (1944), y, dentro de la Colección Críticos e Historiadores del Arte, *John Ruskin* (1943) y *Oscar Wilde* (1944). Sobre la estrecha relación autor-editor entre Gómez de la Serna y Joan Merli, v. Fernández (2011).

²¹ Para la colección Espejo del Mundo, de Nova, Cortázar traduce *Memorias de una enana* de Walter de la Mare y *El hombre que sabía demasiado* de G. K. Chesterton, ambas editadas en 1946, y la primera de ellas, publicitada ya en el nro. 0 (1 de junio de 1946, p. 22) de *Cabalgata*.

Don Juan de Guillermo Díaz-Plaja (Sudamericana); *Don Quijote de la Mancha*, en versión reducida de Ramón Gómez de la Serna (Hermes); *El alba del alhelí* de Rafael Alberti, *El incongruente* de Ramón Gómez de la Serna, y *Cervantes* de Jean Babelon (Losada); y *La sinfonía pastoral* de André Gide, en traducción de Arturo Serrano-Plaja (Poseidón). Los tres títulos de Losada son anunciados en la publicidad de la editorial ubicada en el mismo número, e incluso en la misma página que la reseña del libro de Babelon, que es destacado en el aviso (p. 11). Por su parte, el libro de Gide, editado en la colección La Carabela en el Río, no sólo forma parte de la publicidad de esa colección de Poseidón (p. 4) sino que también cuenta con su propio anuncio, en el que se lo califica como “el libro del momento” (p. 14).²²

Asimismo, en esta relación entre crítica y mercado editorial, resulta destacable la aparición, a partir del mismo nro. 13, de la publicidad de la Librería Postal Mercurius, tras la cual se advierte, sin demasiado esfuerzo, la presencia no explicitada de Joan Merli, no sólo por la dirección postal de la empresa, Independencia 360, es decir, la misma que la de *Cabalgata* durante los nos. 1 a 12;²³ sino también por la relación establecida entre los anuncios de la revista y el fondo de la librería, que ofrece también servicios de orientación bibliográfica, según declara la publicidad:

Los libros de las editoriales anunciados en este número de *Cabalgata* que a usted le interesen, los remitimos a vuelta de correo, contrarreembolso, libres de porte. Solicítelos hoy mismo [...] Escribanos y le indicaremos gustosos cuáles son las grandes obras del pensamiento universal que no deben faltar en ningún hogar (13, noviembre de 1947, p. 6).

²² A la primera edición del libro, de mayo de 1947, seguirían pronto otras dos en diciembre de 1947 y enero de 1948.

²³ V. nota 11.

De este modo se presenta la Librería Postal Mercurius, iniciativa probablemente pensada como solución a uno de los problemas que más preocupaban a los editores argentinos de la época, es decir, la distribución de los libros, tal como puede leerse en la serie de entrevistas que publica *Cabalgata* en la sección “Mundo Editorial”.

El “Mundo Editorial” y el fin de *Cabalgata*

Desde el n° 0 y en forma irregular, la revista incluye un apartado dedicado al mercado de la edición de libros, titulada “Mundo editorial”, en cuyas páginas se publica una serie de entrevistas a diferentes agentes del campo –editores, impresores y libreros–, acerca de los problemas de la industria editorial en general, y sobre los proyectos de sus respectivas empresas, todas ellas, además, anunciantes de la revista desde sus inicios. Entre los entrevistados se encuentran Julián Urgoiti, en calidad de Presidente de la Cámara Argentina del Libro (nro. 0, 1 de junio de 1946, p. 15) y Jorge D’Urbano Viau como Secretario de la misma (2, 15 de octubre de 1946, p. 20); Gonzalo Losada, de Editorial Losada (1, 1 de octubre de 1946, p. 16; y 13, noviembre de 1947, p. 7); Daniel Cossío Villegas, del Fondo de Cultura Económica (1, 1 de octubre de 1946, p. 16); Antonio López Llausás, de Sudamericana y Hermes (3, 1 de noviembre de 1946, p. 15; y 13, noviembre de 1947, p. 10); y José López Soto, de la Imprenta López (5, 10 de diciembre de 1946, p. 4), quien, en un pasaje que puede leerse directamente en relación con *Cabalgata*, defiende el lugar de la crítica literaria y destaca su papel en el desarrollo del mercado editorial: “El periodismo debe [...] dar a la crítica literaria toda la importancia que ésta merece. Si la industria editorial necesita más páginas de información bibliográfica, el periodismo debería brindarlas”.



Figura 8. Sección “Mundo editorial” (*Cabalgata*, 1, 1 de octubre de 1946, p. 16)

La sección resulta importante en la medida en que permite observar las preocupaciones recurrentes de los editores en torno al año 1947, considerado un punto de referencia en la historia de la edición argentina (Rivera, 1998, PP. 120-121): por un lado, la industria atraviesa uno de sus mejores momentos, tanto por la calidad de las editoriales en lo que respecta a materiales y catálogos, como por la cantidad de ejemplares editados; pero, por otro lado, se presentan problemas que se irán acrecentando en los años posteriores, tales como la falta de divisas en los países latinoamericanos para el pago de los libros importados desde la Argentina, los problemas del transporte y distribución de los libros, y el aumento

de los costos de la mano de obra. Estos aspectos y otros, tales como la ausencia de una regulación de los derechos de traducción que rijan en todo el continente americano, y la escasez y el encarecimiento del papel, surgen a lo largo de las entrevistas y permiten completar el mapa editorial de la época.

Pero, al mismo tiempo y en sentido inverso, aporta información para entender la andadura de *Cabalgata*. Así, por ejemplo, el mencionado problema del papel explica el cambio de formato de la revista, que a su vez tiene como consecuencia un reordenamiento de las secciones. En el n° 7, una breve nota explica “El nuevo formato de *Cabalgata*”:

Nos hemos visto obligados, como advierte el lector, a cambiar el formato de nuestra revista, que tanto éxito, y tan cordial y calurosa acogida mereciera, en su formato inicial, en la Argentina y en toda América. Las existencias de papel de que podíamos disponer nos obligan a ello (7, 14 de enero de 1947, p. 2).

Asimismo, permite proponer lecturas acerca de sus comienzos y de su desaparición.

En la entrega de “Mundo editorial” correspondiente al n° 16, de febrero de 1948, le toca el turno al propio editor de la revista, Joan Merli, en calidad de director de la Editorial Poseidón,²⁴ quien

²⁴ Resulta interesante, además, la construcción, por parte de Merli, de una (auto)imagen de editor idealizada: “Es un error creer que todo libro impreso se vende. Solo se venden, y a veces injustamente menos de lo que merecen, los buenos libros, los libros que son un real aporte, los libros literarios, técnicos o científicos que el lector y el estudioso necesitan. El editor ha de satisfacer la necesidad de capacitación o de deleite del público, con espíritu selectivo y elevado; el editor no es, no ha de ser un mero fabricante de entregas de papel impreso” (16, febrero de 1948, p. 13). No obstante, el catálogo de Poseidón incluía, junto con las colecciones de arte y con las de literatura, otro tipo de libros, tal como puede observarse en la publicidad de la editorial dentro de la misma revista *Cabalgata* –aunque en avi-

es interrogado, como adelanta el título, “Sobre el candente problema de la industria editorial”. Dice Merli:

La industria argentina del libro en la actualidad carece de mercados. El país, la Argentina, consume un porcentaje insignificante de la producción. Hay que crear un consumo interno, pero para eso es necesario que antes se abran librerías en el interior y que contemos con un ejército de vendedores de libros (16, febrero de 1948, p. 13).

Podría pensarse que la intervención de *Cabalgata* en el campo cultural local apunta a revertir este aspecto del panorama. Y en relación con aquel problema, Merli insiste en un inconveniente en particular: “la Argentina sufre un problema de transporte que hace dos años empezó a trastornar a nuestra industria”. En este sentido, podría decirse que si los canales de distribución editorial de los que se sirve *Cabalgata* para circular son deficientes para los libros, lo son aún más para una revista, teniendo en cuenta su especificidad en tanto intervención cultural ligada a la coyuntura y con acento en lo presente (Sarlo, 1992, pp. 9-11).

Finalmente en el nro. 21, de julio de 1948, con una nota titulada “*Cabalgata* deja de publicarse” la revista se despide definiéndose a sí misma como “portavoz del libro argentino y eco de sus problemas” (21, julio de 1948, p. 8). La misma nota destaca la labor de la revista en la defensa de “la libertad, la comprensión y el respeto por medio de la lectura culta”, y apunta contra “los gobiernos que levantan trabas para su libre circulación, niegan divisas para su pago e imponen la censura con espíritu regresivo” (21, julio de 1948, p. 8), con palabras que, aunque hablan de “censura” parecen,

sos separados— donde se promociona la colección de manuales ‘Ayude a su médico si Usted padece de...’, que incluye títulos como *Alergia alimenticia*, *Úlcera gástrica o duodenal*, y *Estreñimiento*, entre otros (7, 14 de enero de 1947, p. 8).

por la terminología utilizada, referirse, más que a la libertad de expresión, a las condiciones económicas y a las políticas de estado,²⁵ con respecto a la industria del libro, que determinaron el desarrollo de *Cabalgata* y su mundo editorial.

Referencias bibliográficas

- Andújar, M. (1976). Las revistas culturales y literarias del exilio en Hispanoamérica. En J. L. Abellán (Ed.), *El exilio español de 1939* (Volumen 4). Madrid: Taurus.
- Costa, M. E. (2018). La trayectoria de Attilio Rossi en los albores del diseño editorial moderno en Argentina (1935-1950). *Caiana*, 12, 156-172, pp. 156-172. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=316&vol=12 [20 de julio de 2018]
- 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.
- Fernández, P. (2011). El epistolario de Ramón Gómez de la Serna y Joan Merli (1942-1950): hacia los libros creadores. *Bulletin of Spanish Studies*, 88(7-8), pp. 287-298.
- García, M. A. (2008). El señor de las imágenes: Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40. En P. Artundo (Dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950* (pp. 167-199). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Gerhardt, F. (2014). “La fe activa en el porvenir triunfante de la libertad”: La esperanza del retorno en una revista del exilio español en Buenos Aires: *Correo Literario* (1943-1945). En J. R. López García, F. Montiel Rayo y J. Rodríguez Rodríguez (Ed.),

²⁵ Para un recorrido por los avatares de la relación de los editores y libreros con el gobierno peronista, v. el libro de Alejandra Giuliani (2018).

- El exilio republicano de 1939. Viajes y retornos* (pp. 569-577). Sevilla: Renacimiento.
- Gerhardt, F. (2015). Exiliados en la “edad de oro”. Redes y políticas culturales del exilio gallego en el campo literario argentino de la década del 40: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales. *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 19, pp. 72-103. URL: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2360/2195> [20 de julio de 2018]
- Gerhardt, F. (2016a). Independencia crítica y compromiso de empresa: *Correo Literario* (1943-1945) y el mercado editorial. En V. Delgado y G. Rogers (Coords.), *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX y XX)* (pp. 263-284). La Plata: FaHCE-UNLP. URL: <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/78> [20 de julio de 2018]
- Gerhardt, F. (2016b). Temas y autores argentinos y latinoamericanos en proyectos editoriales de los exiliados gallegos en la Argentina durante la década del '40. En *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 7, pp. 73-96. URL: <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7241/8352> [20 de julio de 2018]
- Gerhardt, F., (2017). Literatura, crítica y mercado del libro en *De Mar a Mar* (1942-1943): una lectura de la revista a la luz de las conexiones editoriales del exilio gallego en la Argentina. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 20, pp. 135-146.
- Giuliani, A. (2018). *Editores y política. Entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo (1938-1955)*. Buenos Aires: Tren en Movimiento.
- Lafleur, H., Provenzano, S., y ALONSO, F. (2006). *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo. Loco.
- Pérez Rodríguez, M. A. (2005). Estudio introductorio. En R. Aneiros Díaz y X. López García (Ed.), *Lorenzo Varela en revistas culturais*

- de México e Bos Aires* (pp. 13-135). Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Rivera, J. B. (1998) *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Sarlo, B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América-Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, 9/10, pp. 9-16.
- Sarlo, B. (2012). Las Argentinas de Seoane. En F. Devoto y R. Villares (Ed.), *Luis Seoane entre Galicia y la Argentina* (pp. 29-46). Buenos Aires: Biblos.
- Seoane, L. (1994). Breve crónica en relación conmigo y las artes gráficas. En X. L. Axeitos y X. Seoane (Coord.), *Luís Seoane e o libro galego na Arxentina [1937-1978]* (pp. 32-34). A Coruña: Deputación Provincial de A Coruña.
- Zuleta, E. de (1983). *Relaciones literarias entre España y la Argentina*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

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

Verónica Stedile Luna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Las publicaciones donde anteriormente habían participado Maldonado,

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

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

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

“Nuestros manifiestos han fracasado”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ Seudónimo de Jacques Blumé.

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

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

Crítica de la forma y crítica del instante

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

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

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

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

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

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

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

¿Sería posible dejar de expresar un anonadamiento sin límites cuando se lleva en sí el poder del instante? Ya no se puede entonces asociar la expresión literaria a lo perdurable sino a su contrario. Ni siquiera es importante que este mundo humano desaparezca de hecho. El instante aprehendido en su plenitud es, de todos modos, la ruina de las cosas ordenadas. Y el único lenguaje apropiado en tal caso sería el lenguaje del “último hombre”: sólo tiene sentido en la medida en que todo sentido se pierde, cambia las perspectivas a las que estamos acostumbrados y les sustituye una visión extática de una realidad que se nos escapa. (Bataille, 1948, p. 36)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Referencias bibliográficas

Revistas citadas

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

Bibliografía citada

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

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

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

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

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

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

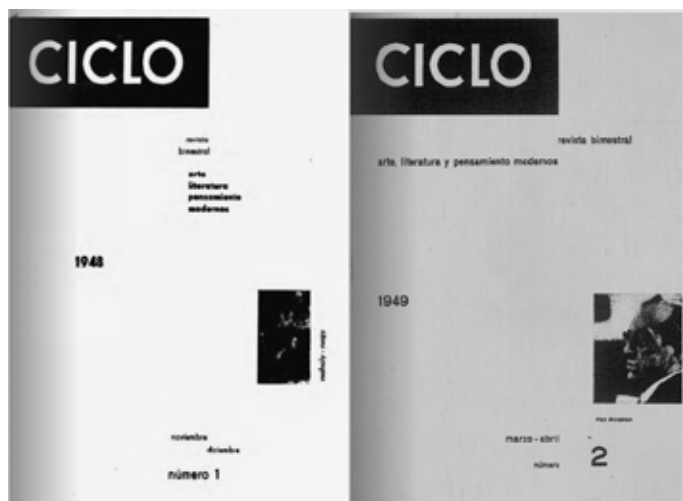


Figura 1



Figura 2

La invención del lector alegre: antes del boom, *El Grillo de Papel* (1959-60)

Guido Herzovich

Las revistas literarias (dos ediciones agotadas nos autorizan la sospecha) pueden, asimismo, llegar a ser algo más que áridos matrotretos de culta política –mal llamada política de la cultura– en donde, a fuerza de hacer la exégesis del arte, no se da al lector una sola prueba válida de que ese arte exista. Ocurrencia que, no por ser contradictoria, deja de ser aburrida. (Castillo, 1960a, p.10).

El Grillo de Papel sacó seis números prolijamente bimestrales a lo largo de un año, entre octubre de 1959 y octubre-noviembre de 1960. Frente a la irregularidad proverbial de las revistas literarias argentinas, esto ya suponía un tipo de inserción ambiciosa. A poco de publicado el número aniversario, la censura del gobierno de Arturo Frondizi clausuró Stilcograf, la empresa que imprimía esta y otras revistas de izquierda; una de ellas era *Gaceta Literaria*, más cercana al Partido Comunista, donde de hecho habían participado brevemente los jóvenes creadores de *El Grillo*. Ambas revistas renacieron rebautizadas a los pocos meses: *Gaceta* reformulada en *Hoy en la cultura*; la que nos ocupa, idéntica en diseño y proyecto y portando alusiones que evidenciaran la continuidad, como *El*

Escarabajo de Oro a partir de mayo/junio del '61 y en otros 48 números hasta 1974. Entre 1977 y 1986 Abelardo Castillo, animador y pluma principal de las anteriores, co-dirigió 14 números de una tercera revista, *El Ornitorrinco*, más diversa por contexto que por vocación. Si se admite tomarlas en conjunto, como a menudo se ha hecho, constituyen uno de los proyectos de revista literaria más prolongados de la historia argentina, meritorio a pesar de que el estándar –huelga decirlo– es bastante modesto.

En cierto sentido, *El Grillo de Papel* ejemplifica bien la génesis, en el campo cultural, de lo que suele llamarse “nueva izquierda”, una variedad de pequeños grupos que aparecieron en estos años, desprendidos por lo general de los principales partidos de izquierda con críticas tanto al autoritarismo como al reformismo de sus conducciones (Tortti, 2007, p. 10-15). En *El Grillo* esa marca es inequívoca y deliberada: si hacen de la polémica con la “política cultural” del PC una seña de identidad, es para diferenciarse no menos que para mostrarse íntimamente ligados.¹ Por eso es comprensible que el grueso de los observadores de la revista haya puesto el ojo en su apropiación de la idea sartreana de compromiso (Romano, 1986; Blanco, 2004), en la relación con *Gaceta* y con el PC (Grande Cobián, 2006), en algunas de sus estrategias de intervención polémica (Stapich, 2006) y en su modo de articular las exigencias que se derivan de encolumnarse en una causa colectiva (ya fuera del Partido o “la causa del hombre”) con la creatividad individual (Calabrese 2005/2006; Sarlo, 2001, p. 102).

¹ Así, por ejemplo, los tres libros que reseñan en el primer número son de autores con posiciones de izquierda diferenciadas: novelas de David Viñas (de la izquierda independiente) y de Pedro Orgambide (director de *Gaceta Literaria*) y un libro de poemas de Julio Huasi (editado por el PC y prologado por Raúl González Tuñón, cuya afiliación era conocida).

En el puñado de artículos que se le han dedicado, es de rigor constatar –con verdad decreciente– la moderada atención crítica que estas revistas lograron concitar. Para darle sentido, Sylvia Saíta (2016) propuso hace poco dos hipótesis, que derivan ese desinterés del que produce en la crítica especializada la obra literaria de algunas de sus figuras: en primer lugar, la de sus hacedores principales, Abelardo Castillo, Liliana Heker y Sylvia Iparraguirre, sin embargo “muy leídos por fuera de los circuitos académicos, reconocidos por el gran público y los premios nacionales e internacionales” (p. 314); en segundo lugar, el olvido reciente de Julio Cortázar, que fue en efecto un “interlocutor principal –para el elogio o el debate ideológico– de las tres revistas, principalmente de *El Escarabajo de Oro*” (p. 314-5). La agudeza de esa constatación más bien dobla la apuesta de una explicación por venir, que deberá dar razón de esa contigüidad de desintereses.

Aunque no es eso lo que se propone este artículo, tal vez pueda ofrecer una contribución oblicua. Parte de la dificultad de análisis que presenta *El Grillo de Papel* es que ni por la evaluación de su posicionamiento político ni por la exégesis de su intervención estética ha sido posible mensurar su importancia histórica. Mi impresión es que para entender el rol histórico de la revista es necesario jerarquizar un conjunto de elementos que han sido considerados superficiales respecto del corazón de su identidad política o estética. Elisa Calabrese habló de

la tensión provocada por el contraste entre un contenido que expone la emergencia de una actitud políticamente combatiente, abiertamente antiimperialista, signada por la noción sartreana de compromiso cuyo vector fundamental era la relación entre literatura y política, y la índole desacartonada, informal y artesanal de las modalidades que la expresan (2005/2006, p. 44).

Pero si en lugar de oponer contenido y forma los pensamos en conjunto, lo que aparece no es una tensión sino una ubicación inédita: lo que diseña *El Grillo de Papel* es un tipo de lector, o mejor, un consumidor de cultura que “habita” un espacio hasta entonces vedado. La revista refirió ese lugar –la experiencia de habitarlo o acaso su justificación– con el término “alegría”.

Este artículo analiza las condiciones, características y consecuencias de la construcción de ese lector alegre. En otros términos, discute el modo de apropiación particular de la literatura que construye la revista no sólo a partir de sus contenidos y formas, ideas y tonos, sino también por el modo en que inscribe la literatura en un conjunto de prácticas y elabora un modo de vivirlas. Dicho del modo más sencillo, se trata de un consumidor a la vez comprometido y alegre, que no resigna ni la trascendencia utópica ni la intensidad del instante precario; un consumidor “desalienado”, en el sentido de que encuentra, en el presente y dentro del mercado, a partir de la potestad con la que selecciona y descarta entre lo que hay, una imagen de sí mismo en la que puede y quiere reconocerse.

En el primer apartado discuto la lógica temporal que subyace a esa experiencia. A partir de un análisis detallado del ensayo más importante de Abelardo Castillo en estos primeros números, muestro de qué modo su razonamiento a la vez enfrenta y suspende algunas disputas básicas del campo de la izquierda en relación al arte, como la relación arte/sociedad o la educación cultural de las masas. Esa suspensión, cuya garantía en última instancia es el optimismo posterior a la Revolución Cubana, permite a la vez conservar el horizonte utópico y rehabilitar los términos fundamentales de la estética burguesa, que la revista juzga todavía necesarios para enfrentar la situación del escritor argentino en 1960: dentro del mercado del libro, en una sociedad de masas capitalista.

En el segundo apartado, para contextualizar el rol histórico del “lector alegre”, presento brevemente algunas de las líneas de corte más importantes en los modos de apropiación² de la literatura entre los intelectuales jóvenes de los años ’50. Propongo que la rápida transformación de la esfera literaria en la década anterior, por obra del peronismo y la explosión del mercado editorial, favoreció un modo de apropiación serio y solemne (“comprometido”) para oponerse tanto a la lógica del “juego” (adjudicada a la literatura de la élite liberal) como al “entretenimiento” (adjudicado a la creciente literatura de masas).

En el tercer apartado describo el modo de apropiación que construye *El Grillo de Papel* y las implicaciones de su “alegría” mediante un análisis de diversos elementos de la revista, del uso visual de “grillos” a las listas de recomendaciones. Discuto estas últimas en función de un giro mayor en la construcción de una identidad de grupo: de la delimitación de un conjunto restringido y diferencial de artefactos o referencias legítimas, a la elaboración de un modo de apropiación que permite expropiar y legitimar artefactos pertenecientes a circuitos culturales heterogéneos, de la literatura oficial a la cultura de masas. Por razones de espacio y de tiempo, las conclusiones no llegan todavía hasta donde eventualmente me gustaría llevarlas: a pensar el “lector alegre” de *El Grillo* en relación a las transformaciones del estatuto y de los modos de apropiación de la literatura entre 1955 y 1965, tan notables que suelen referirse como un “Boom”.

² Entiendo que “modo de apropiación”, término corriente en sociología de la cultura, supone un uso (un conjunto de prácticas vinculadas a un tipo de artefacto) más o menos socialmente regulado, que en tanto se vuelve reconocible –estableciendo relaciones más o menos precisas con otros usos– puede cumplir una función identitaria. Véase, por ejemplo, Lahire (1993, pp. 18-19).

La estética del “mientras tanto”

En el tercer número de la revista, marzo/abril de 1960, páginas 10 y 11, Castillo publicó un ensayo que es imposible no leer en contigüidad con la razón de ser de la revista. Se trata, por eso, de un posicionamiento que necesitaban hacer, que seguramente –después de dos números agotados, cierta repercusión y polémica– se esperaba que hicieran.

Según parece, la escisión de seis miembros de *Gaceta Literaria*, cuatro de los cuales formaron luego el primer comité de *El Grillo de Papel*,³ se debió al “repudio oficial del comunismo soviético y argentino al Premio Nobel de Literatura del año 1958, otorgado a Boris Pasternak” (Grande Cobián, 2006, p. 13). Virtualmente desconocido hasta entonces, Pasternak había publicado *Doctor Zhivago* apenas el año anterior, en un episodio que es una muestra a escala de la cultura durante la guerra fría: censurada en la Unión Soviética y contrabandeada para publicarse primero en traducción italiana, antes de que saliera de imprenta el editor Feltrinelli ya había vendido los derechos para otras dieciocho lenguas.⁴ Se volvió un best seller mundial y su onda expansiva polarizó enseñada la discusión, entre la condena política del caso y aquellos que afirmaban la legitimidad de un juicio estético que se permitiera obviar esa dimensión. Entre estos últimos se encontraban los fundadores de la revista.

El artículo se titula “Ir hacia la montaña o hacer que venga”; la montaña aquí es el lector. Pero la intervención de Castillo es

³ Abelardo Castillo, Arnoldo Liberman, Oscar Castelo, Víctor E. García. Los dos que no llegaron al primer comité eran Luisa Pasamanik y Humberto Constantini.

⁴ Los documentos desclasificados por la CIA en 2014 prueban que gestionó la primera publicación en ruso, compró y distribuyó miles de copias en varias lenguas por toda Europa y llevó adelante un enorme operación internacional para que ganara el Nobel.

también, y necesariamente, un posicionamiento respecto de las “interrelaciones del arte y la sociedad”, que era en efecto el problema de fondo que mantenía a los hacedores de *El Grillo* a cierta distancia de la política cultural del PC. De la naturaleza de esas “interrelaciones” debían derivarse, en última instancia, tanto los límites legítimos de la libertad del artista (si afiliarse o no, etc.) como sus opciones estéticas (sobre todo la cuestión del realismo). Pero se trataba, además, de un gran interrogante de la modernidad, acaso el principal divisor de aguas en el campo de la estética durante el siglo XX –y particularmente dentro de la izquierda–, al que se habían abocado algunas de las mejores mentes de varias generaciones. Sentar posición era imprescindible y difícil, en tanto se trataba de balancear exigencias contrapuestas, podríamos decir, por su propia lógica temporal: las que se derivaban del horizonte utópico y las demandas que imponía, aquí y ahora, la esfera burguesa del arte y el mercado argentino del libro a los que persiguieran una actividad y una identidad de escritor. La sinuosidad del argumento, que es en sí misma significativa, exige una glosa exhaustiva antes de pasar al análisis.

El ensayo comienza con un axioma que adjudica a *Orden y anarquía* de Herbert Read (traducido por primera vez el año anterior): el proceso artístico y el social siguen líneas paralelas. “Suponer que el arte no testimonia las necesidades históricas de la especie, equivale a suponer que un hombre, por el solo hecho de escribir versos o componer música, tiene vivencias de silfo, o de arcángel”. Pero eso no supone, “aquí y ahora”, que “pueblo –o sociedad, o cuerpo político, o comunidad–” y artistas se asimilen o se integren completamente. “La flagrante contradicción del artista revolucionario es carecer de público”. El nivel del público depende de la realidad económica, pero “las interrelaciones del arte y la sociedad son (...) intrincadas”. El artista no puede “educar a las

masas”. “Afirmamos, sí, que la obra de arte contribuye a elevar la cultura, pero negamos que se lo proponga. Lo bello de una fábula nunca será la moraleja”. Además “el pueblo no lee. Y la eficacia del arte –ideológico, crítico, pedagógico, revolucionario o como quiera llamárselo– está condicionada irremediabilmente por el radio de su acción”. Por eso, no hay que preguntar “para qué se escribe” (como Sartre en *¿Qué es la literatura?*, agrego yo) sino “quién nos lee”. Respuesta: muy pocos y pertenecientes a la burguesía, pequeña burguesía o estratos superiores del proletariado, lo que ya depende de “factores económicos”. Esto tiene diversas causas: entre los “estratos menos desarrollados”, una competencia desleal (que Castillo especifica recién un poco más adelante); entre “las clases intelectualmente más desarrolladas”, la competencia de la literatura extranjera; esta última es “leal” porque los escritores argentinos “somos capaces de mediocridad”. Pero también el público es mediocre porque “se ha hecho del mal gusto una necesidad artificial, creada a fuerza de digest’s, panfletos y radionovelas”. Con todo, a pesar de estar en manos de la burguesía, es posible utilizar “el cine, la televisión, la radio” para ampliar la influencia de la obra de arte, como han hecho “Varela, Manauta, Sábado, Viñas, Beatriz Guido”. También son importantes el teatro, las revistas literarias (“dos ediciones agotadas nos autorizan la sospecha”), las lecturas públicas. No se trata de “vulgarizar” sino de elevar la calidad (idea que no se explica). “Al hablar de calidad y difusión, ya lo hemos dicho, no perdemos de vista el problema-raíz de nuestra realidad social”; ocurre que “las interrelaciones del arte y la estructura económica de los pueblos son confusas; pero ¿esto quiere decir que no existan? En absoluto. El hecho de que sean intrincadas, si hemos de ser rigurosos, no hace más que probar su existencia. De todos modos estamos seguros de algo: una verdadera obra de arte influye más, infinitamente más sobre las estructuras económicas

de lo que puede influir, sobre ellas o sobre nadie, un desconocido mamarracho”. Pero “se nos preguntará: ¿cuál es la función específica del arte?, ¿cuáles, los términos del compromiso?”. Respuesta: “nos plantamos ante cualquier tipo de limitación creadora” porque “el arte, siempre, por virtud de su propia naturaleza, es social y concretamente útil; aunque no se lo proponga”. La confusión está en creer que ciertas obras (aquellas que no son socialmente útiles, según se infiere) también son “el arte”, cuando en rigor no lo son. Sin embargo, atribuirle “irreversible eficacia” a la obra de arte, ¿supone acaso desentenderse de los motivos que inducen a producirla? No; pero los motivos no garantizan nada, porque “el arte, imprevisible, se parece a la olla de las brujas: su prodigio no depende de fórmulas rigurosas sino de la magia con que se revuelve el caldero”. “Y la utilidad, la revolucionaria utilidad del arte, es su belleza” (Castillo, 1960a, pp. 10-11).

Como espero que se advierta en la glosa, los diversos hilos del problema van formando una especie de trenza, aparecen en primer plano, pasan a segundo plano en un giro del argumento, vuelven a ascender. Está la cuestión de las “interrelaciones” entre arte y estructura económica: la formulación sugiere que son plurales y recíprocas, en cualquier caso son “confusas” e “intrincadas” y por lo tanto no sirven de guía para el escritor. Está la cuestión de las intenciones del artista, pero estas no inciden ni sobre el aspecto artístico ni el revolucionario de las obras. Está la composición del público que lee o puede leer, del que sólo se sabe que no es popular y por lo tanto no supone para el escritor una demanda exterior, ajena a su propio habitus de clase. Está el nivel cultural de ese público y sus preferencias de consumo, bajo aquél y pobres estas, pero no dependen ni de la voluntad ni de la actividad literaria del escritor; la literatura puede mejorarlo sólo si no se lo propone, de lo que parece deducirse que su lección clave ha de ser la cualidad

desinteresada de la experiencia estética. Están, por otro lado, las estrategias concretas que podrían ampliar el público, probadas con éxito por unos pocos. Por último está la cuestión, que podría ser clave para los escritores, de la cualidad artística de las obras, en tanto todo el problema de su función social, ante la imposibilidad de transformar la estructura económica o la preferencia del lector, va cargado a la cuenta de su “calidad”, de su “belleza”. En ese punto aparece la magia.

Se trata, por supuesto, de un acto deliberado de mistificación, por decirlo con un término de época. Todo conduce a un lugar oculto, o protegido, y desde ese lugar la frase final reordena en reversa la discusión. Pero no hay ningún elemento que permita saber qué es la belleza o de qué modo sirve fines revolucionarios, porque lo que propone el ensayo es proteger su gratuidad (su imprevisibilidad).

Acaso la metáfora de la trenza debería funcionar al revés: con ostentosa parsimonia, que es parte central de su encanto, bajo la figura del que se ve obligado, “antes que nada”, a aclarar confusiones, Castillo avanza como si desenredara. Una de sus estrategias es desmentir las dos posiciones extremas y opuestas frente a un cierto problema: suponer que el poeta existe en el éter es tan falso como declararlo indistinguible del pueblo; afirmar que el artista debe elevar el nivel cultural de las masas es absurdo, pero negar que lo hace también. Entre las dos formas negadas, sin embargo, no llega a cuajar la solución más precisa que esperamos. Consigue un efecto similar enumerando con displicencia términos en disputa alrededor de un concepto clave: el arte que reclaman otros grupos de izquierda es “ideológico, crítico, pedagógico, revolucionario o como quiera llamárselo”; y su destinatario es el “pueblo –o sociedad, o cuerpo político, o comunidad”. Como sabemos, habían corrido ríos de tinta entre estos términos, sangre en algún caso también.

Una tercera estrategia aparece en este magistral *trompe-l'oeil* retórico, que constituye el corazón del ensayo: “una verdadera obra de arte influye más, infinitamente más sobre las estructuras económicas de lo que puede influir, sobre ellas o sobre nadie, un desconocido mamarracho” (Castillo, 1960a, p. 10). Nada es aquí lo que parece. La frase vuelve cuantitativa una pregunta que se pretendía cualitativa; y al supeditar la influencia a la circulación y la circulación a la calidad, posterga el interrogante político que inspiraba todo el problema. Lo que esta formulación niega es que el arte pueda ser ideología, cómplice de la opresión; si descubriéramos que una obra lo es, sabríamos que no es arte. La fórmula, sin embargo, debe mantenerse vacía de contenido (gracias al pase de magia) para no evidenciar su lógica totalitaria.

En todos los casos, lo queda luego de cada operación no es un saber más preciso sino zonas programáticas de indefinición, que abren a su vez nuevas zonas de definiciones, en tanto vuelven habitables espacios hasta entonces vedados. Detrás de cada una de esas zonas hay el mismo hiato temporal, que el primer Editorial de la revista ya expresaba con claridad:

Nosotros –escritores, dramaturgos, poetas– también esperamos el algún-día en que, cada hombre, pueda ocupar en la sociedad el lugar que le corresponda; pero no ignoramos que, mientras tanto, hemos de condicionar los medios que nos arrimen a la utopía (“Editorial”, 1959, p. 2).

El escritor no puede corregir por medio de su literatura ni la estructura económica ni la realidad del lector. Puede en cambio ocuparse, “mientras tanto”, de escribir bien para ampliar su público. Con todo, reivindicar la circulación efectiva no era precisamente un valor moderno; en 1960, aún en los círculos de izquier-

da, sugería antes *bestsellerismo* que vocación popular. También a eso se debe el recorrido sinuoso del argumento.⁵

La preeminencia del “mientras tanto” por sobre “el algún-día” es por definición temporaria: viene garantizada por la confianza histórica que sucedió a la entrada de Fidel a La Habana y caducará, como máximo, el día de la revolución argentina. La refrenda, en el presente local, la “sospecha” (autorizada en parte por dos ediciones agotadas, como se lee en el epígrafe) de que no sólo existe un público lector, sino que además se les parece bastante. Como se verá en el próximo apartado, muy poco antes esa sospecha parecía infundada entre los jóvenes intelectuales, menos por ceguera frente al vertiginoso movimiento editorial de la década que por el tipo de exigencias que interponían a su evaluación.

Por ese hiato temporal, sin embargo, reingresan a través de los principales textos programáticos los conceptos clave de la estética burguesa. *Belleza*: “La belleza, la única, la auténtica, siempre es revolucionaria” (“Editorial”, 1959, p. 2). *Calidad*: “La calidad artística (...) es una urgencia” (“Editorial”, 1959, p. 2). *Genio*: “Lo irremplazable, lo no prescindible de un poeta, es su genio” (Castillo, 1960b, p. 7). *Talento*: “el problema de las letras argentinas es

⁵ Cinco páginas antes de este ensayo, significativamente, el humorista Quiño había dado una imagen opuesta de la revista, más acorde tanto a los mitos de la modernidad literaria como a los de la cultura nacional. En un reportaje visual donde sus respuestas son dibujos, ante la pregunta “¿Cómo ve Ud. al *Grillo de Papel*?”, Quiño había hecho un viejo barbudo con túnica y un dedo en alto, dirigiéndose al desierto desde una pequeña tarima (3, p.5); porque la idea de “predicar en el desierto”, en literatura, en un país que sus dirigentes y literatos habían imaginado precisamente como un desierto, era indudablemente un cumplido. Un lustro antes, la pequeña revista *Ciudad* (1955-56), más liberal que católica, había salido a la calle bajo este lema: “En Argentina, país nuevo, inmenso arenal inconquistado, se han precisado hombres con garras de ‘pioneers’ para fundar en el terreno de la cultura”, afirmaba su director, Carlos Manuel Muñoz en la nota de apertura (5). Sobre *Ciudad*, véase Herzovich (2017).

la mediocridad. Pensando en un remedio más eficaz que el mejor prólogo, se nos ocurre uno: el talento” (“Los prólogos”, 1960, p. 13). *Individualidad*: “El estilo, la técnica de un creador, su lenguaje, son por supuesto tan inalienables como su concepción del mundo, y se dirá que hace buen uso de ellos en la medida que le sirvan para expresarse con belleza, es decir, en la medida que sea artista” (Castillo, 1960b, p. 6). *Eternidad*: “Entiendo que lo sensato es aceptar ahora, como siempre, que ciertos creadores –los que en virtud de su importancia expresen mejor, satisfagan mejor, las exigencias de nuestro tiempo– perdurarán en la memoria de los hombres” (Castillo, 1960b, p. 6).

También a la confianza con que Castillo se recuesta sobre esta serie de términos hechizados, y construye a través suyo su autoridad –su voz de autor–, se debe la dificultad de la crítica para leer con algún provecho su intervención estética, que sin embargo fue tan influyente a través de sus revistas, de sus talleres, de su presencia pública. ¿Qué podría decir la crítica argentina contemporánea, fascinada por el “primero, publicar; después, escribir” de Osvaldo Lamborghini, de un exabrupto como éste: “nos parece absurdo jugar a vanguardistas si antes –necesariamente antes– no se ejemplifica con buena poesía”? (Castillo, 1960b, p. 6)

Con la literatura no se juega

Algunos años antes de que saliera *El Grillo de Papel*, un grupo más o menos heterogéneo de escritores de vanguardia pergeñó el mensuario cultural *Letra y línea*, que publicó ensayos y reseñas en cuatro números, entre fines de 1953 y 1954. Honrando la reflexividad proverbial de las artes modernas, sus hacedores ventilaron en la contratapa del segundo número, en forma de “Diálogo entre nosotros”, algunas de sus discusiones sobre el estilo de la revista. Conversan allí, en una suerte de teatro filosófico, “O” –casi con

toda seguridad Osvaldo Svanascini, poeta, crítico de arte y secretario de la revista– y su director: “A.P.”, Aldo Pellegrini, poeta, traductor, crítico y gran promotor del surrealismo y de las vanguardias en general. Notando que las revistas literarias “tienen la costumbre de morirse (...) por falta de dinero”, “O” trata de explicarse el desinterés del público:

En general, las revistas literarias aburren. Los temas despiertan ecos sólo en capillas poco pobladas, los artículos son largos, graves y mal humorados. (Véase LETRA Y LÍNEA, N°1). Se nos ocurre que hasta que no aprendamos a hacer revistas a la vez buenas y amenas –y casi juraríamos que cada día nos alejamos más de ese ideal– conviene colocarles a las actuales y próximas un tubo de aire que las haga más respirables. (“Diálogo entre nosotros”, 1953, p. 16)

Ese “tubo”, en este caso, era una sección de misceláneas ligeras y graciosas que quedaba inaugurada en esa misma contratapa. Notablemente, la respuesta Pellegrini (“Diálogo entre nosotros”, 1953, p. 16) –que tenía veinte años más que la mayoría de los jóvenes colaboradores– no arremetió contra la caracterización del primer número de la revista (aburrida, malhumorada) sino contra la supuesta virtud de las cualidades opuestas: “Creo, por el contrario, que en el mal humor reside lo mejor de esta revista. ¿Qué significa el buen humor? La gran virtud del conformismo. Estamos cansados de buen humor, de buenas maneras, de aceptación dócil, de tubos que transportan aire rarificado. El mal humor nos obliga a trasladarnos al aire libre y puro. El mal humor es la gran higiene”.

Durante los años cincuenta la “amenidad” o el “buen humor” aparecieron a menudo o bien como rasgos aristocráticos de una literatura de salón (de ahí las “buenas maneras”, el “aire rarificado” por el encierro) o bien como concesiones a un público defi-

nido –siempre desde afuera– por el consumo irreflexivo de una literatura ostensiblemente comercial (como de hecho las presentaba Svanascini). De un lado, el “juego” como actividad pasatista de gente bien (Borges, en *El Grillo*, es referido como “nuestro Magister Ludi” [“De nuestro primer número”, 1959, p. 22]); del otro, el “entretenimiento” como modo de apropiación privilegiado de los productos de la sociedad del espectáculo, distinguido –siempre desde afuera– por la falta de involucramiento y la ausencia de consecuencias. Estos fueron, de hecho, los dos principales frentes de acción para los jóvenes de clase media que comenzaron a intervenir en literatura en estos años, en buena medida, a través del discurso crítico: expropiar la experiencia literaria de manos de la élite liberal y salvarla de la lógica mercantil, que amenazaba con derrumbar por un lado las aspiraciones cívicas que fundaban su lugar como institución social –consagradas por el liberalismo– y a la vez obturar la potencia subjetivadora que les prometía su tradición moderna, fuera por la vía de la vanguardia o del compromiso del escritor (Herzovich, 2015b).

Durante los años '40 las nuevas editoriales habían transformado de manera muy abrupta la ecología del libro, en tanto su aparición dependió sobre todo de factores macroeconómicos y transnacionales, y en medida menor del lento proceso de masificación literaria que testimoniaban, en el medio siglo anterior, la ampliación del público lector, la difusión de literatura en cuadernillos para kioscos, los numerosos emprendimientos de libros baratos para un público popular, la multiplicación de librerías populares y el declive de los establecimientos de élite. Entre el inicio de la Guerra Civil en España, donde funcionaba hasta entonces el grueso de las casas editoriales que proveían el mercado hispanohablante, y 1953, la cantidad de libros impresos en Argentina se multiplicó por diecisiete (Rivera, 1998, p. 101). Las transforma-

ciones de los espacios de venta (librerías y kioscos), la expansión publicitaria e incluso la propia proliferación del comentario y de la reseña –en espacios más regulares, amplios y jerarquizados, en diarios y revistas de todo tenor– suponían marcas demasiado ostensibles de mercantilización. El gobierno peronista, además de otros muchos efectos de diverso tenor que tuvo como experiencia política, expulsó al establishment literario del Estado y de la Universidad hacia emprendimientos privados y politizó definitivamente la cultura.

El pueblo y el público –reunidos desde larga data en la imaginación liberal que hacía del ciudadano un sujeto civilizado por la lectura– se habían vuelto una incógnita, en función de la inquietud que las masas peronistas y una industria editorial visiblemente dinamizada por *best sellers* imprimían al brote pedagógico que siguió al golpe de 1955: la intelectualidad liberal se llamaba entonces a “vincularse con sus temores y sus necesidades, ser para [la “zona inculta” de “nuestro pueblo”] la proa de la nave y no una isla”, según las palabras de Carlos Peralta en el célebre número 237 de la revista *Sur*, publicado en noviembre de ese año (1955, p. 113).⁶

La preocupación por los modos contemporáneos de apropiación de la literatura era aún más aguda entre los intelectuales jóvenes que no pertenecían a esos círculos, seguramente en razón de un contacto y una sensibilidad mayores respecto del fenómeno. Adolfo Prieto, colaborador de la revista *Contorno*, publica a sus 28 años una *Sociología del público argentino* (1956) inspirado por los métodos empíricos y las observaciones sobre el uso del tiempo li-

⁶ Sobre este número de *Sur* y sobre la revitalización del proyecto pedagógico de la élite liberal alrededor del golpe de 1955, véase Podlubne (2014). Sobre el público en la crítica argentina de los años '50, véase Herzovich (2015a).

bre que había hecho Gino Germani en 1943 (Herzovich, 2015a). Prieto concluye que el público “parece haber tomado homogéneamente partido en lo que respecta a los libros de autores argentinos: los ignora, les vuelve la espalda, o en última instancia, se acerca a ellos como quien cumple una gravosa obligación, un deber de nacionalidad” (p. 83). Afirma también que el público de literatura argentina coincide con el de “alta literatura” (p. 110); inspirada en buena medida por el hecho de que son todavía muy raros los best sellers de autor argentino, esta observación puede leerse en línea con la anterior: como derivada de la suposición de que la “literatura nacional” debe ser una literatura seria, reactiva a los usos ociosos que definen la literatura “comercial”, vinculados al placer y el entretenimiento. El propio Prieto, a pesar de que espera una valoración “autónoma” de la literatura argentina, sigue pensándola en una escala nacional, como su forma más alta de esfera pública. Lectores hay, por supuesto, pero su número es despreciable frente a la realidad de “10 millones de lectores potenciales, de 10 millones de argentinos que configuran, eventualmente, la realidad social y espiritual del país” (p. 14).

La invención del lector alegre

Cuando *El Grillo de Papel* cumplió un año, una “grillería” conmemoró el aniversario con esta infidencia doblemente narcisista: “La revista, con una falta total de originalidad, estuvo a punto de llamarse ‘Encuentro’ (nombre que, más tarde, demostró tener una falta total de visión profética)” (“Actualidades”, 1960, p. 34). A contramano de la aspiración conciliatoria del título tentativo, la revista asumió desde el comienzo la que ya se había vuelto la lógica dominante del campo: “la postergación folletinesca que imponía el sistema de réplicas y contrarréplicas de la polémica” (Rivera, 1995, p. 137). Lo hicieron no sólo de manera orgánica, involucrándose

como tal en cada una –y consignando con orgullo indisimulable los efectos de su invectiva– sino, además, con inédita ligereza.

A ellos, en efecto, la tarea higiénica no les produce malhumor alguno. A menudo refieren el ánimo de la revista con términos de escaso prestigio literario como “felicidad” y “alegría”. Incluso reivindicaban la alegría con espíritu polémico, como el rasgo que los singulariza entre los escritores de izquierda: “según nos imputan, nuestra prosa adolece de conversada felicidad y de gratuita erudición: extirparlas, pues la sonrisa y la erudición están severamente proscriptas entre ellos...” (“Crítica a la cerrazón pura”, 1960, p. 14). Felizmente conversada es la prosa de Castillo, pero también las reuniones de la redacción, realizadas siempre en bares céntricos, donde “se organiza número a número la revista, se leen poemas y cuentos, y se trata de arreglar alegremente el mundo” (“Actualidades”, 1960, p. 34); “pues aún la guerra, enseña Sarmiento, debe hacerse con alegría” (“Crítica a la cerrazón pura”, 1960, p. 14).

Ese tono o actitud se advierte desde lo más superficial, en el sentido de los elementos que producen la impresión más inmediata, como el tenor disparatado del nombre.⁷ Como observó David Viñas –con reproche–, no hay en él “nada de *Combate* ni de *Actitud*

⁷ Parece natural adjudicarle al nombre una tonalidad surrealista, pero la mayoría de las revistas argentinas anteriores habitualmente asociadas a esa línea llevaban nombres mucho más sobrios (*Qué*, *Ciclo*, *A partir de cero*, *Letra y línea*), por no hablar de los técnico-visionarios que elegía la vanguardia plástica (*Nueva Visión*, *Arte Concreto-Invencción*, *Perceptismo*); puede asociárselo acaso a *Serpentina* (primavera del '57) o a *Boa* (mayo del '58), pero no, en cualquier caso, a las del universo de revistas de izquierda que rodeaba a *Gaceta Literaria: Polémica Literaria*, *Nueva Generación* o *Nueva Expresión*, que más bien ostentan una austeridad cívica. El intertexto literario nos llega por vía anecdótica –el poema “El grillo” de José Pedroni que alguien llevaba bajo el sobaco el día en que discutían el nombre (Saítta, 2016, p. 308)– y difícilmente puede decirse que opera sin ella, o que saberlo contrapese de alguna manera su tenor disparatado.

ni de referencia concreta al *Contorno*⁸ (citado en Castillo, 2014, p. 218). La personificación del nombre que hace el diseño, prodigando grilitos con sombrero de papel en diversas secciones, favorece su autorreferencialidad proverbial, la sombra de la revista como presencia orgánica detrás de cada artículo o firma. En las páginas bibliográficas, por ejemplo, la reseña positiva trae a veces un grillo que aplaude sonriente, mientras que la negativa puede llevar otro enojado que troza papel.

El *leit motiv* de la revista, “gris es toda teoría y verde el árbol de oro de la vida” –no muy dialéctico que digamos–, teñía de verde varios detalles del pliego exterior del primer número (tapa, contratapa y ambas retiraciones); guiño lúdico, objetivamente trivial y acaso oneroso. El formato pequeño y manejable, el diseño ampliamente oxigenado, se distinguían del abarrotado tabloide blanco y negro que habían preferido varias “gacetas” culturales de la izquierda; estas últimas, en nombre y estilo, se inscribían en una tradición liberal-revolucionaria, marcada por un imaginario que hacía de la prensa popular una herramienta clave de formación y cohesión de las masas.

Es parte de su mito de origen, como se ve, que esa alegría les fue objetada. Una variante significativa de ese tema aparece en un cruce de cartas privadas que Castillo sostuvo con David Viñas durante el '61, poco después de que Héctor Murena hubiera referido en *Sur* el cierre de *Stilcograf* en términos cancheros y despectivos (Murena, 1961, p.105). Viñas le reprochó que respondieran con una “grillería” humorística, lo cual, a diferencia de la actitud que había tomado él frente a Murena unos años antes, le parecía una cobardía:

⁸ Nombres de revistas de izquierda.

Lo de su revista, quiero creer que es una humorada, lo mío es un insulto; y no me cabe la menor duda que lo de su revista no le dio ni frío ni calor a nadie, lo mío provocó numerosas reacciones, ha pasado a ser una definición, me ubico yo, se ubica Murena y se disipan muchos malos entendidos. (Castillo, 2014, p. 212)

Lo que Viñas llama “mío” y compara en potencia cartográfica con una miscelánea humorística, es la trompada que famosamente le pegó a Murena en 1953. Para Viñas el humor es un modo de hurtarle el cuerpo a la escritura: llegado el caso, “usted y su revista” pueden decir “en cualquier momento: se trata de una broma, agente, fiscal o juez, advierta el tono que usamos... Nosotros hacemos farsa, solamente nos reímos, fíjese usted el título de nuestra revista *El grillo de papel*” (Castillo, 2014, p. 218). Lo que Viñas considera poner el cuerpo, para Castillo es un malestar físico con la literatura:

No hay que ponerse el bigote para escribir, asumir gesto de monte pariendo. A usted, escribir le produce taquicardia, gases, mal humor. Le duele la espalda, sufre. Y yo creo que en su manera de encarar la literatura se le nota. No, Viñas, yo también elegí la literatura, la izquierda, la responsabilidad intelectual. Pero, cuando una cosa me da risa, me río. (Castillo, 2014, p. 202)

En este nivel de análisis, más iluminador de lo que podría parecer, la polémica se presenta como una disputa entre el andar constipado o suelto de cuerpo. O, proyectando estos términos hacia otra discusión, entre constreñir la serie de referencias que definen los límites de un espacio estético-político y la “gratuita erudición” de la revista:

Intelectuales dicen (además de malas palabras) que es menester la seriedad. Afirman también que citar a Kierkegaard, a Engels, a

Thomas Mann, a Poe, a Marinetti, a Fidel Castro, a Herbert Read, a Catón el Censor, a la Teoría de la Expansión del Universo, a Albert Camus, al Evangelio de San Marcos, a Paul Eluard o al Premio Lenin, como, entre otras cosas, hemos hecho en nuestro tercer número (ed. agotada: quedan ejemplares fuera de circulación), no contribuye, en rigor, a precisar los términos de la izquierda. Es cierto. Pero –en rigor– dejar de citarlos, tampoco contribuye. (“Crítica a la cerrazón pura”, 1960, p. 14).

La izquierda “seria” reclama contener la serie, en tanto ella es el destilado de la política cultural, es decir, en su reverso, el trazado cartográfico de los límites de un grupo; y la construcción y el contraste entre conjuntos discretos de artefactos es el modo más sencillo de producir distinciones entre grupos, como mostró Pierre Bourdieu en *La distinción* (1988). A los ojos de esa lógica, la abundancia de *El Grillo* (muy borgeana, por otra parte) aparece como laxitud; pero en rigor se trata más bien de otra lógica, visible en uno de los dispositivos más audaces de la revista: las listas de recomendaciones.

El Grillo de Papel a menudo recurre a listas para presentar sus admiraciones y rechazos. El “Grillómetro” (que salió dos veces) y el “Dodecálogo” son los ejemplos más claros (Figura 1). Podríamos llamar “dispositivos de imantación” a este tipo de recurso, en tanto su función es construir series, jerarquizar o desjerarquizar objetos o figuras. Este tipo de listas no son en sí novedosas, pero sí son muy inusuales en revistas literarias serias: son más corrientes en revistas más populares, como las que mencionaba Adolfo Prieto –las de cine o radio–, donde la imagen del lector es antes que nada la de un “fan”, es decir, la de un consumidor que vibra al ritmo de las novedades del mercado, algo que había sido anatema para las pequeñas revistas de los años ’50 (Herzovich, 2015).

En la parte superior del primer Grillómetro (1960, p. 6) se recomiendan materiales diversos: notas de otras pequeñas revistas independientes, la “página de letras” dominical de un diario (con mención de su editor), un cine de reposición y un teatro, carpetas de “grabados y litografías” editadas por Stilcograf. En la parte inferior se invita a “huirle que es barbitúrico” a los “Programas de TV”, aunque se aclara que “(hay excepciones)”. El Grillómetro del número 6 (1960, p. 34) ofrece cuatro libros recién publicados en Buenos Aires, tres de ellos por editoriales grandes. En el Dodecálogo (1960, p. 35 hay, en este orden, “en su aspecto polémico” un libro de ensayo nacional; las poesías para niños de María Elena Walsh; la colección de libros de la editorial Seix Barral; las últimas películas de Torre Nilsson y Fellini; “el primer número de [la revista] ‘Tiempo de cine’”; “todos los números de ‘4 patas’” (una revista satírica); dos obras de teatro entonces en cartel; una audición de radio; “los ciclos de cinearte del ‘Lorraine’”; “los últimos éxitos de Goyanarte publicando autores argentinos (D. Sáenz y L. Barletta)”.

Si las listas son heterogéneas o eclécticas, lo es menos porque haya materiales capaces de inquietar, por su misma presencia, la geografía cultural del lector –a diferencia, por ejemplo, de las famosas listas de *Cahiers du Cinema* que “adoraban elevar lo low-brow por encima de lo middle-brow” (Naremore 13)– que por el hecho de que ponen al mismo nivel, interconectándolos, artefactos y circuitos cuyo estatuto cultural parecería incomparable, susceptibles todos ahora, potencialmente, de interpelación similar. Todos los espacios disponibles, independientemente del soporte o el circuito al que pertenezcan, pueden (es decir, deben) ser explorados con provecho y sometidos a juicio. El lector (o consumidor) alegre que diseña la revista tiene una confianza inédita en su capacidad de apropiarse de los artefactos, de extraerlos de su medio para armar nuevas series, bajo la lógica heterogénea de sus

propios modos de apropiación; por eso no admite (ni necesita) limitar la serie. Esto vale para los circuitos más claramente sometidos al capital (¡aún en la televisión “hay excepciones”!) no menos que para Borges, prohombre del establishment liberal que la revista valoró pioneramente entre los grupos de izquierda (Saítta, 2016, p. 309).

Elisa Calabrese ha llamado “alternativo” al “proyecto cultural” de las revistas de Castillo, “hostil a las propuestas alienantes” pero “sin que llegue a constituir un sistema coherente como en los programas utópicos” (2005/2006, p. 40). Esto me parece cierto. Suponer por eso, sin embargo, que la revista se posicionara en algún sentido “fuera de la industria cultural”, aún dejando a un lado la discusión conceptual –¿a qué llamamos “industria cultural” y cuáles son sus límites?– me parece un error de lectura. Todo en ella señala una inserción fuerte pero muy selectiva, una comodidad apenas disimulada, muy poco interés por chocar contra algo así como el “establishment” de la cultura (que sus páginas apenas permiten intuir), cero intención de encolumnarse en alguna tradición argentina, ningún lamento (ni mucho menos sorpresa) por la disparidad entre los 5.000 ejemplares que (dicen que) venden y los 10 millones de “lectores potenciales” que añoraba Prieto, una conciencia de “comunidad de lectores” (según el término de época) cuya imagen se intuye bastante definida y muy similar a la de los propios hacedores. En este marco, *El Grillo de Papel* publicó cuentos (y también poemas) de diversos autores argentinos, algunos de los cuales harán verdaderos best sellers antes de la mitad de la década del Boom: Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Beatriz Guido, el propio Castillo.

Habría que decir entonces exactamente lo opuesto: si algo testimonia la revista es la posibilidad de construir un recorrido “alternativo” pleno y satisfactorio, “desalienante” en tanto postula una

imagen con la que el consumidor desea identificarse. Más acá de su adhesión a un ideal emancipatorio, la revista no constituye un proyecto utópico porque está entregada, en todas sus operaciones fundamentales, a reivindicar el “mientras tanto” sobre el “algún día”; es decir, a postular un espacio de autenticidad en el presente y dentro del mercado.

Referencias bibliográficas

Revistas citadas

El Grillo de Papel

- (1959). Editorial. *El Grillo de Papel*, 1, octubre, 2.
- (1959). De nuestro primer número. *El Grillo de Papel*, 2, diciembre, 22.
- (1959). Grillómetro. *El Grillo de Papel*, 2, diciembre, 6.
- (1960). Los prólogos. *El Grillo de Papel*, 2, diciembre, 13.
- (1960). Crítica a la cerrazón pura. *El Grillo de Papel*, 4, junio-julio, 14.
- (1960). Grillómetro. *El Grillo de Papel*, 6, octubre-noviembre, 34.
- (1960). Actualidades. *El Grillo de Papel*, 6, octubre-noviembre, 34-35.
- (1960). Dodecálogo. *El Grillo de Papel*, 6, octubre-noviembre, 35.

Letra y línea

- (1953). Justificación. *Letra y línea*, 1, octubre, 1.
- (1953). Diálogo entre nosotros. *Letra y línea*, 2, noviembre, 16.

Bibliografía

- Blanco, M. C. (2004). Espacios de definición de la poesía en los '60. *El grillo de papel y El escarabajo de oro. II Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata. Recuperado de: <http://www.ahira.com.ar/rh/textos/estudios/Blanco->

Espaciosdedefiniciondelapoesia.pdf

- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Calabrese, E. (2005/2006). Las revistas de Abelardo Castillo: un proyecto cultural alternativo. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 14/15, (17), 39-57.
- Castillo, A. (1960a). "Ir hacia la montaña o hacer que venga". *El Grillo de Papel*, 3, marzo-abril, 10-11.
- Castillo, A. (1960b). "Grupos de vanguardia o viceversa". *El Grillo de Papel*, 5, agosto-septiembre, 6-7.
- Castillo, A. (2014). *Diarios 1954-1991*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Grande Cobián, L. (2006). ¿Un bicho raro? El programa político de *El Grillo de Papel* y *El Escarabajo de Oro*, 1959-1964. *Razón y Revolución*, 15, 1er. semestre, 11-29.
- Herzovich, G. (2015a). El cuerpo fantasmal de la literatura argentina: la transformación del público en la crítica de los '50. *Badebec*, 5, 9, 340-364.
- Herzovich, G. (2015b). Estrategias para entrar y salir del mercado. La revista *Bibliograma* (1953-1957) y la renovación de la crítica argentina en los años '50. *Orbis Tertius*, 20(22), 32-43.
- Herzovich, G. (2017). El intelectual en el kiosco de revistas: *Ciudad* (1955-56). *CELEHIS*, 26(33), 133-147.
- Lahire, B. (1993). Lectures populaires: les modes d'appropriation des textes. *Revue française de pédagogie*, 104, 17-26. Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_1993_num_104_1_1285
- Murena, H. (1961). La mala vida. *Sur*, 269, marzo-abril, 100-105.
- Naremore, J. (2004). Authorship. En T. Miller y R. Stam (Ed.), *A Companion to Film Theory* (pp. 9-24). New Jersey: John Wiley & Sons.
- Peralta, C. (1955). La rosa negra. *Sur*, 237, 113-114.

- Podlubne, J. (2014). El antiperonismo de *Sur*: entre la leyenda satánica y el elitismo programático. *El hilo de la fábula*, 14, 45-60.
- Prieto, A. (1956). *Sociología del público argentino*. Buenos Aires: Leviatán.
- Rivera, J. B. (1995). *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Rivera, J. B. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Romano, E. et al. (1986). Revistas argentinas del compromiso sartreano (1959-1983). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430, abril, 164-179.
- Sáitta, S. (2016). Polémicas estéticas y apuestas literarias en las revistas de Abelardo Castillo. Delgado, V. y Rogers, G. (Eds.). (2016). *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)* (pp. 304-3017). La Plata: UNLP. FAHCE. (Estudios/Investigaciones; 60). Recuperado de <http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/78>
- Sarlo, B. (2001). *La batalla de las ideas*. Buenos Aires, Ariel.
- Stapich, E. (2006). “*Misceláneas: pequeños textos/grandes polémicas*”, *Elisa Calabrese y Aymará de Llano, Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Editorial Martín - Universidad de Mar del Plata. Recuperado de: <http://www.ahira.com.ar/rh/textos/estudios/Stapich-Miscelaneas.pdf>
- Tortti, M. C. (2007). *El viejo partido socialista y los orígenes de la nueva izquierda* (Tesis doctoral). Recuperada de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.259/te.259.pdf>

Vanguardia sesentista y consumo cultural: *Primera Plana*, entre Berni y el *boom*

Silvia Dolinko

A lo largo de los años sesenta, las estrategias de difusión cultural apuntaron a un público ampliado más allá de las élites tradicionales, basándose en una nueva red de medios masivos: por una parte, la televisión actuó como gran amplificador de pautas de consumo cultural; por otra parte, las publicaciones de interés general –*Confirmado*, *Análisis*, *Atlántida* y, muy especialmente, *Primera Plana*– tuvieron en este proceso un rol fundamental.

En esa década en que se produjo un incremento de los semanarios de información de fuerte poder de intervención pública, *Primera Plana* –que apareció de forma ininterrumpida entre noviembre de 1962 y agosto de 1969– fue la publicación paradigmática de la época. Silvia Sigal (2002, p. 73) vincula el inicio de los *sixties* y su “ola modernizadora del campo cultural” al año de inicio de la revista; por su parte, Adolfo Prieto (1983, p. 892) la caracterizó como “la publicación periódica que siguió más de cerca el proceso cultural de la época, y que contribuyó a orientarlo, proveerlo de un lenguaje inequívoco y hasta comprometerlo en la configuración de algunas tendencias particulares”. Así, las estrategias de mediación

del semanario sobre las pautas de consumo cultural lo posicionaron como un “marcador de tendencias” para la clase media intelectualizada, fenómeno estudiado por diversos investigadores desde perspectivas socioculturales y políticas (Alvarado y Rocco-Cuzzi, 1984; Terán, 1991; Mazzei, 1994; Gilman, 2003).

A partir de estas líneas de análisis, el presente capítulo propone una aproximación al tratamiento de *Primera Plana* respecto de las artes visuales en el marco de la eclosión de la amplificación de la imagen de los medios masivos y la cultura gráfica en los años sesenta. Se considera que su selección de nombres y sus estrategias de difusión de imágenes resultaron claves para la configuración de un imaginario artístico modernizador a lo largo de esa década que, a la vez, retroalimentó las demandas y expectativas de la nueva sociedad de consumo. En particular, el trabajo avanzará sobre la construcción de “el caso Berni” desde esta publicación.

***Best sellers* de la cultura**

Primera Plana apuntó, en gran medida, al mismo público que también participaba de la “eclosión” del mercado artístico o de emprendimientos culturales o editoriales, por lo que puede pensarse que esta publicación constituyó uno de los referentes para sostener y visibilizar el auge artístico-cultural del período. Como sostuvo Ángel Rama:

las revistas fueron instrumento capital de la modernización y de la jerarquización de la actividad literaria: sustituyendo las publicaciones especializadas destinadas sólo al restringido público culto [...] establecieron una comunicación con un público mayor. Éste descubrió que en el panorama de las “actualidades” que los semanarios le ofrecían se incluía también a los libros [...] y que incluso la foto de algún escritor podía merecer los honores de una portada. (1984, pp. 56-57)

Así, algunos autores literarios fueron incorporados con las mismas pautas con que se abordó a las figuras políticas, deportivas o del espectáculo: las tapas ocupadas por las imágenes de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges o Gabriel García Márquez se sucedieron en ese espacio donde también eran publicados los rostros –fotografiados o dibujados– de Arturo Frondizi, Juan Carlos Onganía, Juan Domingo Perón, Pelé, Blackie, Tato Bores o Palito Ortega, entre tantas otras figuras públicas.

La hipótesis de David Viñas (1984, p. 29) apunta que en esos años “del bum literario y de vacío político [...] si los políticos fueron ‘literalizados’ y los escritores ‘politizados’, el tradicional y fan-goso culto a la personalidad (política) pareció desplazarse hacia el culto de la personalidad (literaria)”. En ese sentido, también algunos artistas plásticos fueron incluidos en ese espacio que construyó el fenómeno de conversión del artista o el intelectual en personalidad destacada en tanto “mercancía nacional” de exportación.

En efecto, así como *Primera Plana* fue una plataforma fundamental en el proceso de conformación del fenómeno del *boom* de la literatura latinoamericana –con su notable incremento de circulación de la narrativa continental a nivel internacional (Catelli, 2010), las ventas masivas y la conformación de un nuevo público– también operó como resonante instancia de consagración de artistas, producciones y acontecimientos del campo de las artes visuales del período, ubicándolos en un espacio de visibilidad notable y que aportó elementos inéditos para una “espectacularización” de la cultura. En las páginas de la publicación se sucedieron notas sobre un espectro amplio dentro de las diversas corrientes de la modernidad de los años sesenta, desde Marta Minujín a Aída Carballo, desde Rogelio Polesello a Edgardo Antonio Vigo.

Sin embargo, hasta la fecha no ha sido abordado en forma detallada este aspecto de la publicación referido a sus selecciones

y discursos en torno al proceso de modernización del campo artístico sesentista y su vinculación con ese momento de auge del mercado de las artes plásticas. Se trató de un aspecto también señalado por otras publicaciones contemporáneas, como es el caso de *Atlántida*, cuando sostenía a inicios de 1966:

60 galerías de arte, 7000 pintores en Buenos Aires y 10000 en el país tratando de trabajar profesionalmente. Estas son las cifras con que asombrados expertos miden el “boom” de las artes plásticas en la Argentina. [...] Este año, continuando un proceso, el arte salió a la calle; desbordó el sector de privilegiados y exquisitos. [...] se anotaba un fenómeno social: una nueva clase media compraba cuadros y en sus más altos niveles estallaba una verdadera competencia: los pintores argentinos se convertían en best sellers. (*Atlántida*, 1966, p. 103)¹

No casualmente, en esta cita se procuraba asociar la eclosión del mercado del arte en Buenos Aires con el contemporáneo fenómeno de la expansión de la industria editorial y el consumo de literatura latinoamericana. En esos momentos, el *boom* era una palabra clave y recurrente, y *Primera Plana* fue una de las principales vías de su amplificación. Pero si bien los escritores fueron las figuras privilegiadas de su puesta en relieve de la producción cultural contemporánea, también algunos artistas –y he aquí el argumento a desarrollar en los siguientes apartados– fueron objeto de atención de esta publicación, en momentos en que el arte y la cultura de masas se estrechaban en forma inédita. La obra de Antonio Berni, en este sentido, resulta un caso significativo.

¹ “El boom del arte. Los pintores son best seller. Millones, clase media y cuadros”.

Cultura visual, cultura de masas

En el arte de los años sesenta abundaron las imágenes vinculadas a la creciente sociedad de consumo. Entre las “bellas artes” y la cultura visual expandida, las referencias icónicas a productos novedosos y su oferta y circulación en una extendida sociedad de masas involucraban una lectura sobre las retóricas de la publicidad y su construcción de un imaginario sobre la contemporaneidad. Entre esas imágenes masivas tomadas como insumos iconográficos por parte de los artistas, también se incluyeron cantidad de referencias a *celebrities* de la industria cultural: más allá del reconocido caso del uso de imágenes de Marilyn Monroe o Elvis Presley en las obras de Andy Warhol, cantidad de efigies de actores, actrices, modelos y músicos consolidaron por entonces la expansión de un imaginario glamoroso y ficcional.

Alimentada y potenciada por medios gráficos y audiovisuales, la circulación de estas imágenes por todo el mundo posibilitaba la construcción de una cultura compartida (Plante y Dolinko, 2014). Los modelos de la tradición plástica alternaban o se imbricaban entonces con nuevos referentes visuales, poniendo en imagen el planteo sostenido por Susan Sontag (1996) cuando señalaba en 1965 el advenimiento de una nueva sensibilidad cultural en la que primaba el desafío a los límites convencionalmente aceptados hasta ese momento, poniéndose en juego una ruptura de los límites entre “arte” y “no-arte”, una falta de distinción entre forma y contenido, lo frívolo y lo serio, la “alta” y “baja” cultura.

En aquellos tiempos, artistas argentinos como Jorge de la Vega o Antonio Berni incorporaban a sus obras materiales procedentes de la sociedad de consumo masivo: fichas de plástico o figuritas en la obra del primero; manteles de plástico que simulaban encajes refinados o piezas de mecano en la serie dedicada al personaje de Ramona Montiel en el caso del segundo. Berni también recurría

logotipos altamente connotados, como la marca visual de la Pepsi Cola en *Ramona espera* (Plante, 2013).

Asimismo, Berni utilizó clichés de diversos anuncios comerciales de la época en los xilocollages sobre Ramona (Dolinko, 2012). En esta serie, sobre la que resulta interesante detenerse particularmente, las imágenes procedentes de los medios masivos eran insumos para conformar el entorno del personaje. Por ejemplo, en *Ramona y el viejo*, se recorta contra el ángulo superior derecho un cuadrado –a modo de ventana– con un conjunto de palabras e imágenes procedentes de la publicidad. Como también incluyera en la contemporánea *Ramona obrera*, y retomaría en *Ramona en la calle*, estos registros publicitarios se inscriben como referencias al mundo real o, más precisamente, al mundo del consumo. Allí se encuentra el logotipo de Medias París con la silueta de la Torre Eiffel, producto de la industria nacional cuya publicidad se incluía por entonces en revistas de consumo masivo como *El Gráfico* o *Billiken*. También se incluye la imagen de una afeitadora junto al anuncio de “La cabalgata de los 100.000 pesos”, en referencia al programa radial auspiciado por la marca Gillette; arriba, el cartel de Panagra, correspondiente a la aerolínea de capitales estadounidenses y peruanos también conocida como Pan-American Grace Airways, que operaba por aquellos años numerosas rutas de la costa oeste de América del Sur, conectando también Argentina con Estados Unidos.

Estas referencias publicitarias están presentes en el xilocollage a partir de la presencia de clichés de impresión industrial en el taco xilográfico. Con ellos, Berni establecía un vínculo entre grabado artístico y gráfica reproductiva, apropiándose de un recurso de la reproducción masiva de imágenes para incluirlo en una obra de “alta cultura”. La evidencia del carácter de imagen prefabricada de esos clichés procedentes del mundo de la impresión comercial,

reconvertidos en la estampa, aparece entonces como un rasgo inédito en esta serie. La publicidad de objetos de la contemporánea sociedad de consumo, empleada por Berni como un nuevo insumo para su obra gráfica, forma parte del entorno del personaje de la prostituta, de ese cuerpo ofrecido o entregado, también, como objeto de consumo.

Pero no fueron sólo los registros de los objetos de consumo los que se ponían en juego en las obras de los artistas por entonces. En muchas ocasiones incluyeron en sus obras referencias o fotografías de cantantes y modelos extraídos de los medios masivos de alto impacto contemporáneos. Así, la presencia de efigies de estrellas del cine, del mundo de la moda o de la música popular venía a reafirmar la relación entre sociedad de consumo y construcción de un *star system* en el que, paulatinamente, los propios artistas también devinieron objeto de reconocimiento y celebración. En este proceso, *Primera Plana* actuó como espacio clave para la construcción, consolidación y amplificación de su lugar simbólico y visual en tanto figuras que eran objeto de reconocimiento cultural.

Tapas para las vanguardias

Es probable que una de las tapas más conocidas y de mayor impacto de *Primera Plana* –por lo menos, en lo que a la historia del arte se refiere–, sea la correspondiente a la edición del 13 de mayo de 1969, donde se presentaba la efectista imagen de una corona fúnebre sobre un caballete chorreado de pintura para tematizar, a través de impacto visual, la ruptura de muchos de los artistas argentinos de vanguardia respecto de las formas tradicionales de la plástica. Frente a las contemporáneas corrientes conceptuales y de desmaterialización (Longoni y Mestman, 2000), en *Primera Plana* se proclamaba la “muerte de la pintura” y en sus páginas interiores se planteaba que “la temporada plástica de 1969 es como

una viuda que no se acostumbra a la pérdida de la persona amada. Almacena los fetiches del muerto, los exhibe, los recompone, trata de contagiarles su aliento para que resuciten. Quizá el lente con que los mira sea falso, y en vez de funerales se haya producido un nacimiento”.² En esa misma nota, Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) planteaba su predicción para “el arte del futuro”, el cual, según ese crítico y gestor cultural, se podría orientar hacia la “artesanía tecnológica”, los “artículos de consumo” o la impredecibilidad de los poetas. Desde aquel momento, pero en particular desde las lecturas de la renovada historiografía del arte desde los años noventa, esta tapa ha funcionado como imagen recurrente respecto de ese momento de crisis y redefinición del arte argentino, considerando cómo *Primera Plana* puso en imagen las tensiones y conflictos de la producción artística de fines de los sesenta.

Fueron varias las tapas de *Primera Plana* dedicadas a las artes visuales en la Argentina. En ellas se privilegió la línea “vanguardista” o experimental contemporánea, considerando las corrientes de cuestionamiento de los formatos artísticos convencionales y los lineamientos en pos de la “desmaterialización del arte”, como el caso de los happenings, o el auge del pop vinculado al centro de arte ditelliano. En este sentido, una de las más significativas y explícitas fue la portada del número 191, del 23 de agosto de 1966, donde un grupo de artistas “del Di Tella” posaba junto a las grandes letras de la palabra “pop”: *Primera Plana* ofrecía a sus lectores una selección de “unos esplendorosos artistas irradiando juventud, glamour y creatividad. Como estrellas de cine, posaban irreverentes sobre una colorida inscripción de tres letras: POP [...] La

² “Muerte y transfiguración de la pintura”, *Primera Plana*, nro. 333, 13 de mayo de 1969, p. 73.

portada jugaba con otro significado de esa misma palabra: el de irrumpir, de saltar a la visibilidad, aparecer de repente en sonora onomatopeya” (Herrera, 2010, p. 5).

Dentro de estos espacios asignados a las artes visuales de vanguardia, llama la atención la edición del 23 de junio de 1964 con tapa, editorial y nota de dos páginas dedicadas a Emilio Pettoruti. La tapa dedicada al antiguo referente de la vanguardia plástica de los años veinte –quien vivía desde hacía tiempo en París– estaba ocupada por su autorretrato de sesgo cubista que anticipaba el contenido de la nota de Ernesto Schóo en la que repasaba la trayectoria del artista platense. Refiriendo a este *Autorretrato* de 1918, por entonces en la Colección Di Tella y desde 1971 patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, Patricia Artundo (2010) lo ha señalado como una de las piezas clave de la producción de Pettoruti, sosteniendo que, si el artista “podía ser pensado en una dimensión internacional, él era también un referente indiscutible en función de una lectura historiográfica de la vanguardia en la Argentina”.

En efecto, en el interior de la revista, la nota de Schóo repasaba la trayectoria del artista platense, haciendo especial énfasis en la muestra de 1924, su relación con Xul Solar, las críticas recibidas, su ubicación vanguardista y de ruptura y, en particular, sus vínculos europeos y su proyección internacional. No casualmente, destacado en la “Carta al lector” que oficiaba de nota editorial, se sostenía que

en 1956, el pintor Emilio Pettoruti ganó el Premio Continental Guggenheim de las Américas –codiciado trofeo internacional– y la Argentina decidió pensar seriamente en este artista, entre otras cosas porque Pettoruti nació en la Argentina. Hasta entonces, lo había pasado por alto entre bromas e insidias, comenzadas en 1924 cuando realizó su primera exposición en Buenos Aires,

y rematadas en 1953, cuando se refugió en París. Sin embargo, Océano Atlántico de por medio, Pettoruti no cesó de prestigiar a su país, de transferirle la gloria mundial que consolidaba con su obra.”³ Según la reseña de Córdova Iturburu suscripta al momento de la asignación de esa distinción internacional, el premio Guggenheim continental se otorgaba “al mejor pintor americano de la actualidad. (Córdova Iturburu, 1956, p. 88)”⁴

Estas fechas y datos remarcados en *Primera Plana* eran por demás significativos, considerando el programa modernizador desarrollista en boga y su proyecto cultural internacionalista (Giunta, 2001): la “salida al mundo”, la “apertura de caminos”, la proyección internacional, el reconocimiento materializado en premios internacionales, eran datos importantes para ese nuevo escenario cultural.

Asimismo, resulta relevante respecto de su toma de distancia frente a las políticas culturales del anterior período peronista, clasificadas por sus adversarios políticos y culturales como un período de “encerramiento suicida” (Romero Brest, 1956, p. 7). La “salida al mundo”, la “apertura de caminos” y la proyección internacional eran datos enfatizados en el nuevo escenario cultural. En este sentido, resulta relevante asociar esta nota de *Primera Plana* con el contemporáneo rol jugado por la Galería Bonino respecto del proceso de internacionalización del arte argentino. Bonino era reconocida como una de las principales galerías de arte de Buenos Aires, un espacio central en el proceso de modernización cultural del período articulador de una red de distribución artístico-comercial que excedió el circuito local, al establecer en los años sesenta sucursales en Río de Janeiro y Nueva York. Según ha sostenido Giunta, ese caso permite “seguir desde un circuito privado, lo que fue también un proyec-

³ “Carta al lector”, *Primera Plana*, nro. 85, 23 de junio de 1964, p. 2.

⁴ Recorte archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba).

to de estado: expandir las fronteras (culturales y económicas) de la Argentina apropiándose, en un sentido invertido, del neo-colonial lema kennediano. Bonino asumió este propósito desde un circuito comercial y se sumó, al mismo tiempo, a un circuito ideológico, político-cultural y de fuertes contenidos simbólicos” (1995, p. 278).

La portada de *Primera Plana* dedicada a Pettoruti fue la primera de la publicación destinada a las artes plásticas; la aparición de la nota anticipó en algunos días la inauguración de la exposición en la Galería Rubbers de quince obras de Pettoruti, correspondientes a su producción de los años 1956-1962.⁵ Sin embargo, la sencilla portada, de diseño más bien convencional para destacar una obra asociada a la vanguardia de principios de siglo, debió haber resultado poco atractiva para un público expectante o acostumbrado –en esos años de celebración de la juventud– a la novedad.

Unos meses más tarde, otra portada de *Primera Plana* también estaría dedicada a un artista del staff de la Galería Rubbers: Antonio Berni. En efecto, es posible vincular la tapa de *Primera Plana* dedicada a Pettoruti con esa otra protagonizada por Berni: por una parte, por la relativa vinculación generacional –para entonces, ambos eran artistas maduros y consagrados–; por otra parte, por la afinidad textual y simbólica de sus respectivos títulos: si en el caso de la nota dedicada al artista platense se titulaba “La pintura argentina sin fronteras”, en la de Berni rezaba “La pintura argentina abre caminos”. La pauta común se sostenía en la puesta en relieve de las aperturas, proyecciones y reconocimientos internacionales para las artes plásticas nacionales.

⁵ *Pettoruti-64. Pinturas 1956-1962*, Galería Rubbers, Buenos Aires, del 14 de julio al 5 de agosto de 1964. El catálogo incluye, entre otros autores, fragmentos de un texto de Joaquín Torres-García sobre Pettoruti, datado en 1940. Sobre el circuito de galerías y el mercado de arte en Buenos Aires en el período, Andrada (2015, pp. 239-250).

Berni en *Primera Plana* como estrategia frente a la muestra en el Di Tella

El 13 de abril de 1965, la colorida portada de *Primera Plana* era ocupada por una imagen de Berni en el fondo de su taller, pincel y lata de pintura en mano e inclinado sobre una construcción de paja, chapas y perillas de madera. La nota de *Primera Plana*, de autoría de Ernesto Schóo, registraba a Berni trabajando sobre su obra actual y a la vez rememorando episodios de su extensa carrera. El cruce de referencias temporales atraviesa la nota que la publicación dedicaba a un artista maduro pero destacado en el campo de la joven vanguardia contemporánea. Berni protagonizaba esa edición del semanario ya desde el connotado espacio de la portada, donde la imagen que registraba su realización de uno de los monstruos de las pesadillas de Ramona Montiel adelantaba la que, dos meses después, sería parte central de su exposición retrospectiva en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

En las páginas internas de la revista, otros retratos fotográficos de Berni acompañan al artículo en el que el artista repasaba distintas circunstancias de su vida y su producción, en un recorrido entre la revisión del pasado y la proyección a futuro. Junto a la reproducción de cuatro pinturas “históricas”, se incluye allí una estampa en la que se observa a una mujer parada en el interior de una habitación, junto a una foto de Carlos Gardel y bajo una lámpara de evocación picassiana, en un entrelazamiento entre “alta cultura” y “cultura popular”. El grabado en cuestión, *Ramona vive su vida*, fue realizado poco tiempo después de que con su conjunto de xilografías sobre su otro célebre personaje, Juanito Laguna, obtuviera en la Bienal de Venecia el máximo galardón de su carrera. Heterodoxo tanto por sus dimensiones como por el trabajo de la xilografía conjugada con collage, presentaba una impactante imagen de Ramona por medio de una resolución técnica novedosa.

Precisamente, en *Primera Plana* se mencionaba que “las fronteras de la pintura, la escultura y el grabado ya no son tan nítidas como lo imaginó la preceptiva clásica; y Berni es, en gran medida, responsable de esa compenetración, de esa ráfaga de libertad que ahora agita a los creadores en todas partes. Su Gran Premio Internacional de Grabado y Dibujo en la Bienal de Venecia de 1962 conmovió a los observadores de arte en todo el mundo”. No era casual, en este sentido, la elección de *Ramona vive su vida* para acompañar la nota, ya que esa obra condensa las búsquedas, logros y particularidades técnicas e iconográficas que el artista activó en su redefinición de la gráfica en esos años (Dolinko, 2017). También el impacto de su grabado se potenciaba por el poderoso aval que conllevaba la mención al premio veneciano. Esta distinción, que resulta hasta el presente una referencia recurrente para dar cuenta de la trascendencia de la obra de Berni, fue en ese momento una plataforma para su reconocimiento en el plano internacional y su reposicionamiento en el campo cultural local (Dolinko, 2012).

Sin embargo, también en la nota de *Primera Plana* se sostenía que “Berni no era un recién llegado a las artes de la estampa. Desde sus años de estudiante había ejercido las técnicas del grabado”; por su parte, el artista recordaba que “fue Max Jacob, en París, quien un día me invitó a acompañarlo a un taller donde iba a ejecutar unas litografías; y entonces me enamoré de ese *métier* y lo practiqué yo también”.⁶ Berni relataba así su encuentro con una disciplina que en tiempos de ese artículo ya le resultaba una fórmula probada, reconocida y exitosa: las imágenes impresas de Juanito Laguna, Ramona Montiel y sus amigos le habían resultado vehículos eficaces para su afirmación profesional y en *Primera Plana* se potenciaba el impacto y éxito de esta producción. Ya dos

⁶ “Berni: cómo desollar la realidad”, *Primera Plana*, 127, 13 de abril de 1965, p. 44.

años antes, en agosto de 1963, en ocasión de su exposición de grabados en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, se había sostenido en *Primera Plana* que “uno de los artistas más originales y profundos que ha producido el país, ha logrado conjugar las más actuales técnicas del *collage* y el *cosismo* con la fidelidad a los principios del realismo social que siempre informaron su obra.”⁷

Efectivamente, la impronta de la figuración realista había dominado desde los años treinta la obra de Berni, y este anclaje continuaba en clave de crítica o de sátira social en la serie de Ramona y sus amigos. Así, por ejemplo, las fuerzas armadas se encuentran presentes a través del coronel y el marino –este último, como una alusión burlesca al almirante Isaac Rojas, a la manera de las caricaturas que Landrú publicaba en *Tía Vicenta*– reafirmando desde esta doble presencia su injerencia cada vez más frecuente en la escena política argentina de los sesenta. Estas alusiones eran de fácil decodificación para el público argentino; en este sentido, en la edición del 10 de septiembre de 1963 de *Primera Plana* se incluía el siguiente comentario en el marco de una nota sobre los grabados de Berni: “*El marino* era, con los rasgos de una especie de cuerpo renegrido, bajo inmensa gorra galoneada, una caricatura –no demasiado benévola– del almirante Rojas. Consultado su autor, el laureado Antonio Berni, respondió con sibilina sonrisa: ‘Estoy por hacerle pleito a Rojas por parecerse a mi grabado’.”⁸

Respecto de la presencia de Berni en la edición de 1965 y su relación con la exposición en el Di Tella, se sostiene como hipótesis que, ya desde la asignación de esa espectacular portada, *Primera Plana* operó como espacio de consagración de la muestra, considerándola

⁷ “La historia de una muchacha provinciana”, *Primera Plana*, 6 de agosto de 1963, p. 26.

⁸ “Piezas de meccano y carpetas de plástico”, *Primera Plana*, 10 de setiembre de 1963, p. 28.

varios meses antes de su inauguración como una “espectacular *ren-trée*” del artista. Ya en marzo de 1965 se había publicado una breve nota donde se anticipaba que Berni estaba trabajando para realizar “*Ramona y los monstruos* [que] será la clave de la exposición”.⁹ Así, la estrategia de difusión de la futura muestra en el ITDT fue lanzada desde este connotado espacio de visibilidad local.

La nota editorial de la edición de abril sostenía que “uno de los más conspicuos artistas argentinos, tan poco conocido como apreciado” preparaba los materiales para “esa triunfal exposición”.¹⁰ A modo de acelerada sinopsis de una prolongada vida artística, en el texto editorial se resumía la trayectoria de Berni: se pasaba de su nacimiento en Rosario y su juventud en París al Gran Premio en la Bienal de Venecia de 1962. Allí se leía: “su vida y el proceso mediante el cual ha resurgido de un deliberado silencio de un cuarto de siglo, para ubicarse en la vanguardia de la plástica internacional, hacían de él una impostergable portada de *Primera Plana*”. La asociación de esta nueva y exitosa faceta del artista maduro a la de los jóvenes de la “manzana loca” también resultaba una nota significativa: si juventud y éxito eran las dos claves del momento, Ernesto Schóo sostenía en la nota central que Berni “se sorprende de que alguien se sorprenda de su acercamiento al grupo juvenil de los pops argentinos con quienes colaboró en la exposición *La Muerte* el año último en Lirolay. ‘Me siento identificado con esa gente; es la que está dando el tono’. Tal vez porque desde 1960 el nombre de Berni ha resucitado en el cuadro de honor de la plástica nacional, y se lo menciona con el respetuoso fervor que se le retaceó en el cuarto de siglo anterior; y un resucitado –aunque no haya muerto nunca– es joven otra vez”.¹¹

⁹ “Monstruos”, *Primera Plana*, 121, 2 de marzo de 1965, p. 27.

¹⁰ El Director, “Carta al lector”, *Primera Plana*, 127, 13 de abril de 1965, p. 1.

¹¹ “Berni: cómo desollar la realidad”, *op. cit.*

Esta nota de *Primera Plana* servía entonces de plataforma y otorgaba visibilidad a una muestra “triumfal” que aún no se había montado, un proyecto todavía en marcha que aún se estaba estructurando: al anticiparla, creaba una expectativa que alimentaba el futuro éxito de la retrospectiva del Berni “rejuvenecido”. Así como las páginas del semanario incentivaban la conformación de la imagen del escritor exitoso impulsado por el “boom”, el lanzamiento en la portada de una de las construcciones luego conocidas como los “monstruos” acentuaba la espectacularización de la creación artística. El anticipo mediático en *Primera Plana* aparecía como una confirmación del ingreso de Berni al *star-cult*, siguiendo la irónica definición de Viñas (1984, p. 27) para analizar el fenómeno paralelo del escritor en el boom.

En el momento del adelanto de la revista, los monstruos eran un *work in progress*. Su exhibición en el mes de junio en el Di Tella conformó uno de los puntos más sobresalientes de una muestra celebrada en forma sostenida desde *Primera Plana* con numerosos comentarios: se la calificó como una “retrospectiva casi sin paralelos en el ambiente nacional”;¹² se comentó que “un poderoso poeta de la forma golpea los salones del Di Tella con una catarata de incontenible talento”¹³ y se refirió a “el deslumbrante testimonio de uno de los mayores plásticos argentinos”.¹⁴ Meses después de su cierre, a fines de 1965, el ranking de *Primera Plana* que daba cuenta de las más significativas muestras artísticas del año era encabezado por la del rosarino, quien, se sostenía en la revista, había presentado “la más deslumbrante muestra individual de la temporada en las salas colmadas del Di Tella” (1965, p. 4). Anticipada,

¹² *Primera Plana*, 139, 6 de junio de 1965, p. 2.

¹³ *Primera Plana*, 138, 29 de junio de 1965, p. 2.

¹⁴ *Primera Plana*, 140, 13 de julio de 1965, p. 2.

promocionada y celebrada desde *Primera Plana*, la exitosa exhibición de Berni –el viejo vanguardista en las salas de la nueva escena del arte nuevo de los sesenta– resulta un claro indicador del rol de la publicación como conformadora y consagradora del gusto y de consumo cultural en esa década.

Referencias bibliográficas

Revistas citadas

Atlántida

(1966). El boom del arte. Los pintores son best seller. Millones, clase media y cuadros. *Atlántida Anuario 1965*, enero de 1966, p. 103.

Primera Plana

(1963). La historia de una muchacha provinciana. *Primera Plana*, 6 de agosto, p. 26.

(1963). Piezas de mecano y carpetas de plástico. *Primera Plana*, 10 de setiembre, p. 28.

(1964). Carta al lector. *Primera Plana*, 85, 23 de junio, p. 2.

(1965). Berni: cómo desollar la realidad. *Primera Plana*, 127, 13 de abril, p. 44.

(1965). El Director, “Carta al lector”. *Primera Plana*, 127, 13 de abril, p. 1.

(1965). Monstruos. *Primera Plana*, 121, 2 de marzo, p. 27.

(1969). Muerte y transfiguración de la pintura. *Primera Plana*, 333, 13 de mayo, p. 73.

Bibliografía

Alvarado, M. y Rocco-Cuzzi, R. (1984). *Primera Plana*: el nuevo discurso periodístico de la década del '60. *Punto de Vista*, 22, diciembre.

- Andrada, J. C. (2015). Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60. En AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes* (pp. 239-250). Buenos Aires: CAIA.
- Artundo, P. M. (2010). Emilio Pettoruti. Autorretrato. En R. Amigo (Ed.), *Museo Nacional de Bellas Artes: 1910-2010: parte 3* (pp. 892-985). Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7831>
- Catelli, N. (2010). La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973). En C. Altamirano (Dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz.
- Córdova Iturburu, C. (1956). Pettoruti ha obtenido un nuevo lauro. *El Hogar*, octubre, p. 88.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación (1955-1973)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. (2017). Entre Buenos Aires y París. En AA.VV., *Berni. Diez obras comentadas* (pp. 51-58). Buenos Aires: Eufyl.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (1995). Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York. En AA.VV., *El Arte entre lo Público y lo Privado*. Buenos Aires: CAIA.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Herrera, M. J. (2010). *Pop! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación Osde.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto.

- Mazzei, D. H. (1994). Periodismo y política en los años '60: *Primera Plana* y el golpe militar de 1966. *Entrepassados*, 4(7).
- Plante, I. (2013). *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Plante, I. y Dolinko, S. (2014). Registros de los sesentas. Experiencias visuales en la cultura latinoamericana. *Caiana. Revista de historia del arte y cultura visual*, 4.
- Prieto, A. (1983). Los años sesenta. *Revista Iberoamericana*, 125, octubre-diciembre.
- Rama, A. (1984). El 'boom' en perspectiva. En A. Rama (Ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios.
- Romero Brest, J. (1956). Palabras liminares. En *XXXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia. Participación de la República Argentina, cat. exp.* (p. 7). Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura.
- Sigal, S. (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sontag, S. (1996). Una cultura y la nueva sensibilidad. En *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Viñas, D. (1984). Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. En A. Rama (Ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios.

Lezama (2004-2005). Reconfiguración de las discusiones sobre política y cultura

Diego Poggiese

El origen

En abril de 2004 apareció en Argentina la revista mensual *Lezama*, que salió regularmente hasta el número 17 en septiembre de 2005. Se presentó con una breve nota editorial, donde afirmaba que su origen estaba en las asambleas populares que venían desde 2001.¹ Ese pequeño texto programático ponía de manifiesto la voluntad de tensar un tono de “modesta conversación” con un “proyecto ambicioso” que, desde esa franja abierta por el estallido de 2001, pudiera refundar un espacio nuevo de pensamiento, ocupar vacíos en relación con las posibilidades de la política y explorar algunas expresiones culturales que no necesariamente eran las que se imponían desde los centros que hegemonizaban la producción cultural y masiva. Tanto si existían preocupaciones políticas y expresiones culturales que eran, o podían ser, *populares*, como también si podían impactar de algún modo en la opinión públi-

¹ Esa nota editorial planteaba, sucintamente, tres cosas: que el escenario cultural estaba devastado desde los '90 y el estallido del 2001, y que, a la vez, era posible una reconstrucción; que la cultura era algo más que los productos de la industria cultural y que el posicionamiento político de la revista era claro y definido.

ca, *Lezama* proponía inflexiones complejas y maduradas allí donde otros medios más masivos apostaban a una reducción a la mínima expresión comprensible. Lejos del amarillismo periodístico, *Lezama* apostaba a la ocupación de una zona del periodismo cultural que parecía haberse clausurado en los '90, con cierto repliegue de intelectuales hacia espacios institucionales más específicos o que funcionaban como equipos técnicos. (La revista contaba con un *staff* pequeño y un consejo editorial importante (en relación con la visibilidad pública de sus integrantes). El editor responsable era Michael Kipping, un empresario farmacéutico que, a la vez, era quien financiaba la revista, repitiendo de algún modo la experiencia de Vogelius con *Crisis* (Pavón, 2012, p. 424).² El director era Luis Bruschtein y el secretario de redacción, Eduardo Blaustein. El equipo se completaba con Lautaro Ortiz, Raúl Pane y Virginia Escobar. Desde el primer número se presentó un “Consejo editorial en formación” en el que figuraban Nicolás Casullo, José Pablo Feinmann, Atilio Borón, Horacio González, Jorge Boccanera, León Ferrari, Juan Sasturain, Laura Bonaparte y Alejandro Isla; en el número 7 se incorporaron José Nun, Aníbal Ford y Horacio Tarcus. Todos ellos publicaron, más o menos esporádicamente, en la revista. Excepto Lautaro Ortiz, que aparecía firmando principalmente las secciones vinculadas con la literatura y el comic (luego de *Lezama*, Ortiz sería parte de la segunda etapa de la revista *Fierro*), ninguno de los colaboradores publicó demasiados artículos en la revista.³ La conformación del

² La descripción que propone Sonderéguer acerca de cierta singularidad de la revista *Crisis* en relación con algunas de sus revistas contemporáneas permite imaginar que esta analogía se prolonga bastante más allá de la relación entre las figuras de Vogelius y Kipping (Sonderéguer, 2011, pp. 19-20). En la entrevista que nos dio Lautaro Ortiz también afirma que *Crisis* era una de las referencias que tenían desde *Lezama*. (Entrevista sin publicar).

³ Hacían la revista los cinco que mencionamos y Kipping, quienes se repar-

Consejo Editorial remitía, a su vez, al conjunto de publicaciones que se identificaba con sus distintos miembros (*Página /12, El ojo mocho, El rodaballo, Pensamiento de los confines*) de modo tal que, objetivamente, llevaría a pensar que dicha *formación* (en los términos en que piensa Raymond Williams) hacía posible pensar a *Lezama* como una especie de asamblea de representantes de colectivos diversos.

La revista

Una descripción rápida de *Lezama* nos muestra una revista de ochenta páginas impresa en papel fotográfico, con buena calidad y diseño y un precio moderado, destinada a un público amplio.⁴ Su diseño gráfico, su estética, el interés de las intervenciones y el peso de las firmas presentaban una desproporción entre el costo que suponía realizarla y el precio de venta al público. Tenía muy poca publicidad,⁵ y, en sus diecisiete meses, no pudo resolver las dificultades de distribución y venta.

tían el armado, la búsqueda de colaboraciones y las secciones fijas sin firma (“La salud de los mercados”, “Perro Callejero”, “El túnel del tiempo”, los dossiers, que llevaban el nombre de “Block de notas”).

⁴ De acuerdo con lo que refirió Lautaro Ortiz en la entrevista que nos concedió, las tiradas fueron de alrededor de 5000 ejemplares, siendo el número 12 (que presentaba la foto de una muñeca de látex en la portada), el que más ejemplares vendió, con algo más de 3000. (Entrevista sin publicar)

⁵ La revista tuvo en promedio cuatro avisos publicitarios por número. El número 1, a modo de ejemplo, sólo tenía dos: uno del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires y otro del Banco Nación. Banco Ciudad, Presidencia de la Nación, Enargás aparecen en avisos de números posteriores. Hay publicidad escasa de editoriales de libros o de empresas pequeñas como un restaurant (Manolo), frecuentado por el *staff* de *Lezama*, la revista *Barcelona* y algunos otros anuncios de medios culturales (radios, talleres, revistas) que se incorporan luego. En el número 13 se lanza una campaña de suscripción. El número 17 es el último, sin aviso de finalización de la revista, y sin que la estructura de publicidades hubiera variado. Si bien en 2005 la Ciudad de Buenos Aires le asignó un subsidio (figura en el listado oficial), el otorgamiento de esos fondos fue posterior al cierre de la revista, por lo que no pudo ser cobrado.

Una revisión global de los contenidos publicados en los 17 números de *Lezama* permite reconocer, en términos gruesos, dos “zonas”: una orientada a la coyuntura política argentina y latinoamericana, y otra, más amplia y diversa orientada hacia la dimensión cultural.⁶ El análisis más fino permite arriesgar provisoriamente, algunos ejes para la sistematización retrospectiva de esas “zonas”. Así, la coyuntura política se expresaba en textos que abordaban la reconstrucción de un tejido social con presencia del Estado, la posibilidad de un retorno de la política entre el peronismo y la izquierda y la amenaza de que los medios masivos de comunicación obturaran y oscurecieran definitivamente el debate cultural y político. Por su parte, en relación con la producción cultural, los ensayos parecían orientarse en relación con ejes tales como “poesía y política” y “cine de denuncia”, “narrativa y realidad social”. Teniendo en cuenta que el entramado que se forma con la totalidad de los textos publicados en *Lezama* es complejo y muy heterogéneo, proponemos una operación de lectura que los ordena en tres direcciones, todas con criterios diferentes: una enfoca uno de los presupuestos centrales de la revista; otra construye una serie con textos de diferentes números, y la última revisa la composición de un número en particular. Entendemos que pueden construirse recortes análogos, con otros textos, en cualquiera de las tres direcciones propuestas.

⁶ La revisión propuesta consistía en reordenar las secciones fijas y las intervenciones más episódicas de acuerdo con la cuestión que abordaban, dejando de lado a qué número de la revista pertenecen. Más allá de algunas secciones fijas y claramente definidas, el total de los textos pueden ser agrupados en dos conjuntos de límites difusos, a los que proponemos denominar, provisoriamente, como “zonas” en relación con su objeto privilegiado de interés: política y cultura. En relación con esta última, había algunas secciones fijas y se privilegiaba, mayoritariamente, la literatura.

Crispación

La portada del número 1 de *Lezama* es, a simple vista, toda una interpelación (figura 1):



Figura 1: “Crispación”. Portada del primer número de *Lezama*, nº 1, abril de 2004

Entendemos que en esa portada se condensa la apuesta estética de *Lezama*, basada en un diseño visualmente atractivo y una marca artística como sello propio. El título de la foto es, precisamente, “Crispación”. En ella se ve un rostro de un hombre que aprieta los dientes, como si contuviera un grito. De su boca se disparan radialmente enunciados que anuncian notas destacadas del número, con un diseño de reminiscencias vanguardistas. Vemos así que las intervenciones tienen como objeto una visita del FMI y el debate suscitado en los medios de comunicación, la refundación programática del peronismo en el 2000, la crítica a la retórica antiestatal, el cine documental reciente y la relación entre poesía y revolución. Nos interesa leer esa tapa no sólo en sus enunciados sino también en su disposición gráfica. Como si fuera una muestra en miniatura de la composición de todos los números, vemos cómo la boca que parece reprimir el grito es el punto de partida de distintas series que se prolongarán en los números siguientes. En la consulta de la totalidad de los números de *Lezama* podemos ver cómo esas series se organizan según criterios bastante predecibles. Hay textos dedicados a la política (nacional, latinoamericana, global), recuperaciones de hechos históricos recientes o lejanos, notas vinculadas con Internet, curiosidades; hay textos, entrevistas, debates y rescates vinculados con el arte (mayoritariamente, la literatura pero también el cine, el teatro, la música y el comic). Hay una serie, más específica, cuyo objeto excluyente son los medios de comunicación masiva, analizados desde una perspectiva crítica. Un desafío de lectura consiste en poder discernir si esas series construyen diálogos, polémicas o programas, y si lo hacen siguiendo ciertas voces emergentes del final del estado asambleario posterior a 2001 o anticipando los vectores por los que pasaría en los años siguientes lo que se supo denominar “la vuelta a (y de) la política” como escenario de las discusiones y espacio de transformación.

Lezama y el kirchnerismo

La vuelta a (y de) la política en la Argentina en la primera década del siglo XXI está asociada necesariamente a un proceso político definido. De acuerdo con una primera hipótesis, *Lezama* habría sido según Pavón “el primer proyecto periodístico literario que acompañó, con una leve distancia, el nacimiento del kirchnerismo” (2012, p.424). En una de las pocas y primeras referencias a esta revista en los años posteriores a su desaparición, afirma que “el intento de entender la Argentina de las revistas contemporáneas respondería al shock de política real que significó la conmoción de 2001”, y piensa *Lezama* en relación con algunos textos de los primeros números,⁷ destacando, quizás excesivamente, la composición del Consejo editorial.

Si bien es posible reconocer la filiación con cierta tradición de revistas del siglo XX,⁸ lo que nos interesa es sobre todo la confluencia de *Lezama* con la perspectiva política de Néstor Kirchner (del “kirchnerismo” en la fisonomía que fue tomando con el tiempo) y señalar que dicha confluencia tuvo una doble orientación. Por un lado, cierta sensibilidad para atender lo que se expresaba en los distintos espacios que constituían ese estado asambleario que se había instalado en diversos espacios de Buenos Aires en torno del 2001, y que tenía en las asambleas del parque Lezama una cierta perduración aún en 2004. Por otro, el intento de tras-

⁷ Asistemáticamente refiere a textos de Nicolás Casullo, Horacio Tarcus, Claudio Lozano y José Nun, para dar cuenta del enunciado de Horacio González sobre *Lezama*: “La revista conjugaba una entonación nacional y popular y un progresismo universalista”. (Pavón, 2012, p. 424)

⁸ Ya mencionamos la filiación posible con *Crisis*, y con las experiencias peronistas de *Unidos* y *Envido* (a partir de los miembros de las revistas y sus posicionamientos ideológicos) e incluso podría ligarse con algunas revistas de periodismo cultural de los años 80, como *El porteño* o *Cerdos y peces*.

ladar aquellas cuestiones a una voz política algo más articulada para intervenir en condiciones que parecían propicias para eso. En ese sentido, entendemos que es necesario matizar ese *acompañamiento* a un kirchnerismo aún en ciernes, con la idea de una participación performativa, orientada a colaborar en darle una forma a futuro. Es decir, entendemos que más que “un proyecto que acompañó, con una leve distancia”, fue una experiencia que prefijó un kirchnerismo que podría haber sido. Creemos que esta hipótesis es verosímil a partir de dos cuestiones no sólo sugeridas por algunos de sus miembros,⁹ sino que se lee en la revista misma. La primera se lee en la modulación de una voz que pretendía recuperar la política en una continuidad discursiva con la que el kirchnerismo intentó construir su propio discurso. La segunda, en la selección de los objetos de los que se ocupaban en lecturas de literatura o de experiencias artísticas, objetos que en los años posteriores encontrarían cierto correlato con las políticas culturales organizadas desde el Estado. Sin embargo, entendemos que no se trata de un “acompañamiento programático”, sino más bien, de una cierta “confluencia ideológica”. Precisamos: una confluencia ideológica no determinada por la contemporaneidad de la revista con acontecimientos políticos propios del kirchnerismo, sino más bien situada en una congruencia con procesos políticos globales en los que la intervención intelectual se moldeaba entre el ocaso de las utopías de izquierda, los efectos culturales de la globalización y el giro vertiginoso que le imprimió el neoliberalismo a Occidente, todo modulado en la clave que proporcionaba la historia argentina reciente.

En ese cruce, entonces, presentamos la primera orientación para la lectura de la revista, en relación con uno de los presupuestos que pretendía motivar las intervenciones publicadas. Una compilación de

⁹ Entrevistas orales a Eduardo Blaustein y Lautaro Ortiz, inéditas, julio y marzo de 2018 respectivamente.

entrevistas a intelectuales de los tempranos '90 en Argentina presentaba la idea de que se asistía al “ocaso del intelectual crítico” en relación con su capacidad de adaptación al rol que le asignaba el capitalismo de finales de siglo XX como figura que ejerciera un saber específico, técnico, con el rol del experto (Ángel, 1992, pp.4 - 15). La persistencia de esa figura en el inicio del siglo XXI en Argentina merecía un debate y *Lezama* lo proponía. Creemos que, más allá del pronunciamiento editorial del número 1, el recorrido de estas intervenciones fue manifestándose con mayor claridad en los números siguientes.

El silencio de los intelectuales

La síntesis de este eje que atraviesa, con mayor o menor claridad, todos los números, puede leerse en el título de la entrevista de Eduardo Blaustein a José Nun en el número 6: “Hay un silencio ensordecedor de los sectores pensantes”. Allí Nun analizaba y desarrollaba varias cuestiones. Establecía las condiciones y el horizonte respecto del que se justificaba una intervención urgente de lo que denominaba “sectores pensantes”, señalaba la retracción de los '90, planteaba la necesidad de distribución de la riqueza y establecía los límites del escenario en que se debía intervenir. En términos generales, planteaba la existencia de una configuración socio-histórica que requería resoluciones novedosas: ya no se trataba de una sociedad con enfrentamiento entre *clases sociales* sino de una sociedad con *clases divididas*. Este diagnóstico suponía reformular ciertas formas de solidaridad territorial, jerarquizar las tecnologías comunicacionales y organizar un Estado que fuera articulador válido para aquellas nuevas configuraciones. Nun provocaba: “la democracia es una trampa”. En el giro que había dado en Argentina el desarrollo del proceso político e ideológico desde la asunción de Alfonsín –hacia una idea acotada de *democracia procedimentalista* antes que hacia una definición totalizadora–, estaba la imposibilidad de

consolidar una democracia representativa que pudiera superar el condicionamiento que implicaban la pobreza, la desocupación, la desigualdad y la polarización social. A contramano de los procesos europeos de reconstrucción en la posguerra, Argentina se hallaba en un proceso de vaciamiento congruente con los presupuestos cada vez más falaces de la globalización. Nun planteaba que el gobierno de Néstor Kirchner podría fortalecerse de acuerdo con el modo en que enfrentara ciertas dificultades y que un estado de cosas sacudido por la catástrofe quizás ofreciera posibilidades que en condiciones más estables no hubieran existido. En dos párrafos correlativos presentaba el escenario comunicacional: Kirchner necesitaba que los intelectuales se involucraran y, a la vez, Elisa Carrió representaba el modo en que la derecha más bruta se había vuelto eficiente en la comunicación televisiva. La apelación de *Lezama* a los intelectuales para que rompieran ese “silencio ensordecedor” remitía a ese escenario y atravesó toda la historia de la revista, incluso más allá de las secciones dedicadas a la coyuntura política. Era imprescindible la intervención activa en la discusión política, en confluencia más o menos cercana con proyectos políticos que emergían en Latinoamérica. Todo lo que pudiera ser sometido a evaluación y análisis por el ejercicio de los intelectuales críticos debía ser puesto sobre la mesa.

Cultura, política y economía

Propusimos la lectura de series de textos que atraviesan la totalidad de los números de la revista. Ciertamente, esas series deben ser construidas, ya que no se encuentran en secciones fijas. La política argentina, el *mascarón de proa* de la revista, ofrece diversas posibilidades para la construcción de esas series. Intentaremos recomponer algunas.

La coyuntura política se manifiesta en *Lezama* a través de textos que piensan, entre otros objetos, la reaparición de cierto “viejo peronismo de izquierda”; la irrupción de los piqueteros como nue-

vos actores sociales y políticos; el lugar de la izquierda; los bordes, los márgenes, los escenarios de disputa de poder; la relación con los factores de poder real; el pensamiento de la nueva derecha o la Iglesia. Los formatos son diversos (el ensayo, la crítica, la reseña) y las firmas son calificadas en relación con cada tema abordado. En relación con el ámbito internacional (específicamente latinoamericano o mundial) se abordan cuestiones como las dificultades y posibilidades en relación con la gobernabilidad en América Latina, la cuestión islámica, el imperialismo global capitalista.¹⁰

En cuanto a la cuestión política, la revista fluctuaba entre el comentario de la coyuntura y una agenda particular menos coyuntural. Leemos las urgencias y los programas económico-político-sociales (así, siempre juntas), las luchas políticas recientes y sus ejes (“resistencia” e “imperio”), los parámetros de discusión político cultural (contra los medios). Esto vuelve verosímil la pista de Nun respecto de que Néstor Kirchner requería de la intervención activa de los intelectuales en la confrontación política, y el correlato era la incorporación de muchos de los colaboradores de la revista a la vida política institucional en diversos espacios, incluso con cargos en el gobierno. Pero además, a partir del modo en que en que la revista comentaba tanto acontecimientos recientes o en curso, como anticipaba en meses y hasta en años discusiones políticas posteriores, resulta también verosímil pensar en

¹⁰ A modo de ejemplo: Bonaparte, Laura. “Final de viaje en Ciudad Juárez. Inmigrantes ilegales y mujeres desaparecidas en la frontera”, *Lezama*, nro. 1, abril de 2004, pp. 55-59; Magnus, Ariel “La caída de Berlín. Quince años sin muro”, *Lezama*, 1, abril de 2004, pp. 67-71; Brieger, Pedro, “Año nuevo en el caracol de Oventic. Las nuevas juntas de autogobierno en la montaña mexicana”, *Lezama*, 2, mayo de 2004, pp. 59 -62; Chomsky, Noam. “Las buenas intenciones de Washington y París. La caída de Aristide según Chomsky”, *Lezama*, 2, mayo de 2004, pp. 71-75; Abboud, Omar. “Esta temporada el turbante causa furor. La criminalización de la cultura islámica”, *Lezama*, 6, septiembre de 2004, pp. 56-59.

Lezama como un escenario en el que resonaban ecos de las asambleas barriales. De acuerdo con el testimonio de Lautaro Ortiz, algunos de los miembros del pequeño *staff* de *Lezama* participaban de las asambleas de San Telmo¹¹, cuya actividad se mantuvo hasta 2004. Y de algún modo, las preguntas colectivas surgidas en esos espacios heterogéneos y relativamente impredecibles, luego podían traducirse en preguntas concretas que los miembros de la revista trasladaban a quienes invitaban a colaborar. De este modo nos representamos la imagen de la revista como un espacio que recogía algunas de inquietudes e intuiciones surgidas en aquellos contextos colectivos, para que luego las retomaran diversos intelectuales que intervenían con cierto peso en la discusión política y presentaran esa intervención en textos accesibles a un público amplio. ¿Cómo reconstruir un Estado democrático en las condiciones anteriormente mencionadas? ¿A qué memoria política apelar para restituir un horizonte de futuro? ¿Por dónde, finalmente, empezar? La propuesta era sostener una palabra que pudiera escapar a los zócalos televisivos. Pensamos tres enunciados que pueden orientar la reconstrucción de esas preocupaciones colectivas y en función de ellos proponemos una lectura: “deuda y proyecto económico”, “memoria y proyecto político”, “distribución de la palabra en la intervención pública”. A partir de estos enunciados más o menos arbitrarios pretendemos hilvanar una serie de recurrencias que orienten una lectura global de la revista.

“Deuda y proyecto económico” es un cliché argentino que afirma que la determinación de los acreedores externos sobre las políticas económicas argentinas es inevitable. Ese cliché, que separa *economía* de *política*, se había consolidado como sentido común en la Argentina de los '90, tanto en el plano de ciertos “saberes” en

¹¹ Allí está el Parque Lezama, de donde toma su nombre la revista.

circulación como en la propia vida política. En los 17 números de la revista, hay al menos diecinueve textos que encaran directamente la crítica de ese lugar común o la bordean haciendo de la deuda externa un punto sobre el que pivotean las cuestiones postergadas. Así por ejemplo, el número 13 proponía en el *Block de notas* (figura 2) cuestiones que hacían a la relación “deuda y política”.



Figura 2: Portada del *dossier* atinente a la deuda externa y el default, *Lezama* nro. 13, mayo de 2005

En otros números se leen planteos sobre la función del Estado en relación con la coyuntura marcada por esa deuda,¹² la redefinición de las condiciones de los trabajadores¹³ y la posibilidad de un ingreso ciudadano,¹⁴ el diseño de una política de salud,¹⁵ la necesidad de debatir esas cuestiones más allá del *corset* impuesto por los medios masivos de comunicación.¹⁶ Como complemento a estas cuestiones se presentaban aportes históricos y teóricos que colaboraban con la comprensión.¹⁷

¹² Feinmann, José Pablo, Estado inclusivo o espacio de lobos. Inclusión, trabajo, crecimiento, distribución”, *Lezama*, 2, mayo de 2004, pp. 4-8; Bruschtein, Luis, “Barajar y dar de nuevo. Límites y contexto de la política económica oficial, según Eduardo Basualdo”, *Lezama*, 3, junio de 2004, pp. 4-9; Rapoport, Mario, “De la satanización a la reconstrucción. Acerca del Estado y el superávit fiscal” *Lezama*, 3, junio de 2004, pp. 12 -13; Borón, Atilio, “¿Hay vida después del neoliberalismo? Una discusión sobre posibilismo, reformismo y revolución”, *Lezama*, 12, abril de 2005, pp. 8-11.

¹³ Lozano, Claudio. “Viejos actores, reparto flojo. El escenario UIA – CGT”, *Lezama*, 12, abril de 2005, pp. 4-7; Klimberg, Nicolás, “Fábricas recuperadas ¡¡¡Eppur si muove!!! Viabilidad económica de un fenómeno que surgió con la crisis”, *Lezama*, 16, agosto de 2005, pp. 14-18; Pertot, Werner, “What a wonderful McWorld. Trabajar en Mc Donald’s” *Lezama*, 17, septiembre de 2005, pp. 10-13.

¹⁴ Lozano, Claudio, “El que parte y reparte. Nueve propuestas para redistribuir los ingresos”, *Lezama*, 3, junio de 2004, pp. 10 -11; Hourest, Martín, “Condena perpetua a la pobreza. La batalla contra la desigualdad”, *Lezama*, 7, octubre de 2004, pp. 8-11; Orfila, Diego, “Manténgase lejos del alcance de los niños. El debate sobre el ingreso ciudadano”, *Lezama*, 15, julio de 2005, pp. 24-27.

¹⁵ Orfila, Diego, ““El sistema quiere la enfermedad”. Floreal Ferrara, sanitarista de leyenda”, *Lezama*, 13, mayo de 2005, pp. 9-13; Ferrari, Alberto, “Entre feudos y salarios. Reclamos gremiales y salud pública” *Lezama*, 17, septiembre de 2005, pp. 14-18.

¹⁶ Blaustein, Eduardo, “Megafón o la deuda. Los medios como dudoso escenario de debate”, *Lezama*, 1, abril de 2004, pp. 6-13.

¹⁷ “Contra la retórica antiestatal. Slavoj Zizek y la lógica simplista de las sociedades autogestionadas” (entrevista publicada originalmente en el periódico alemán *Jünger Welt*, sin referencia), *Lezama*, 1, abril de 2004, pp. 72-75; Rapoport,

“Memoria y proyecto político” es un enunciado que presenta una mayor complejidad en la voluntad de reconfigurar las dimensiones de una palabra denostada en 2001: “política”. Entre la crisis y los discursos tecnocráticos de la economía liberal, el término había sido arrasado de modo tal que se efectuaba una diferenciación entre “política” y “administración”. *Lezama* intentó religar este término a las tradiciones del siglo XX (en relación con la posibilidad de transformación social) en desmedro del sentido negativo, muy vigente en esos tiempos, que asociaba “política” a *delitos, ilegitimidad, ventaja, clase privilegiada y casta*. Hizo esto en dos direcciones: por un lado, en notas vinculadas con la coyuntura inmediata,¹⁸ por otro, en intentos de discutir los modos de pensar e intervenir de las fuerzas políticas, incluso trascendiendo las volatilidades partidarias.¹⁹ La mirada estaba orientada desde la zona

Mario, “Cuando el FMI era reprogre. De la economía de Keynes al modelo Halcón global”, *Lezama*, 7, octubre de 2004, pp. 70- 75; Rapoport, Mario, “Queremos tanto a Keynes. Pensamiento propio para otra economía” *Lezama*, 16, agosto de 2005, pp. 19-21.

¹⁸ Casullo, Nicolás, “La política en la cornisa de la cultura. De la ESMA a Blumberg” *Lezama*, 2, mayo de 2004, pp. 17- 21; González, Horacio, “Cimientos de la Nación. Problemas de humedad (Horacio González sobre el discurso kirchnerista)”, *Lezama*, 2, mayo de 2004, pp. 29-32; Bruchstein, Luis, “Chau partidos, hola ¿qué? Una sociedad que desconfía de viejas prácticas y agrupamientos” *Lezama*, 9, diciembre de 2004, pp. 4-7; Ferrari, Alberto, “Soy Blumberg. Las operaciones y los socios del hombre que no tiene ideología” *Lezama*, 9, diciembre de 2004, pp. 20-23.

¹⁹ Tarcus, Horacio, “Otra revolución se nos pasó de largo”, *Lezama*, 4, julio de 2004, pp. 22-27; Cullén, Rafael “Mi General, ¿cuánto valés? Acerca de racionalidades, ética y peronismo”, *Lezama*, 8, noviembre de 2004, pp. 8-9. Número 11, Dossier *Santos y demonios*. (Sobre la Iglesia): López Gironde, Alberto y Brienza, Hernán, “La Iglesia argentina en la era Wojtila”, *Lezama*, 11, marzo de 2005, pp. 34-40; González, Horacio, “Bergoglio, el señor de las homilias”, *Lezama*, 11, marzo de 2005, p. 41; Boot, Teodoro, “Diccionario del malo”, *Lezama*, 11, marzo de 2005, pp. 42-44; Tucholsky, Kurt, “Callarse la boca y seguir sirviendo. Iglesia y censura: del caso George Grosz a León Ferrari” *Lezama*, 11, marzo de 2005, pp. 45-47. Nú-

asimilable al pensamiento progresista de izquierda, en su vertiente peronista o marxista. Sin embargo, el objeto de discusión parecía cubrir todo el escenario político. Y en esa dirección, la mirada se expandió hacia la historia,²⁰ hacia los bordes²¹ y hacia lo nuevo y

mero 12 Dossier *La derecha argentina. Esa vieja música de locos*: Bruschtein, Luis, “El gabinete del doctor Calegari. Una búsqueda de las distintas expresiones de la derecha en tiempos K” *Lezama*, 12, abril de 2005, pp. 34-37; Ferrari, Alberto “Gente de ceño fruncido. De los maquillajes modernos a los patrones de tierra adentro”, *Lezama*, 12, abril de 2005, pp. 38-42; Casullo, Nicolás, “Mi querida señora. ¿Yo de derecha? ¡Tomátela!” *Lezama*, 12, abril de 2005, pp. 43-44; Blaustein, Eduardo, “Tribuna Caliente. Napoleones matando a microfrazos”, *Lezama*, 12, abril de 2005, pp. 45-48.

²⁰ Salinas, Luis y Jawtuschenko, Ignacio, “Érase una vez la CGT. Cuentos y leyendas para niños” *Lezama*, 1, abril de 2004, pp. 27-31; Jozami, Eduardo, “En caída libre. Del Frepaso a la Alianza, historia de una frustración”, *Lezama*, 3, junio de 2004, junio de 2004, pp. 24-28; Salinas, Luis y Jawtuschenko, Ignacio “El coloso derrocado. A propósito del mausoleo de Eva y Perón...” *Lezama*, 3, pp. 14-17; Jawtuschenko, Ignacio ““Un grano no hace granero, pero ayuda al compañero” de la libreta de ahorro al piquete financiero” *Lezama*, 6, septiembre de 2004, pp. 44-47. Dossier *Exilios: el alma en orsaí*: González, Horacio, “Recuerdos, máscaras, dolores, reparaciones. La heroicidad o la prudencia. Mitologías y silencios” *Lezama*, 15, julio de 2005, pp. 34-35; Bonnet – Krueger, Alicia, “Los vivos ausentes. Carta desde París” *Lezama*, 15, julio de 2005, pp. 36-39; Aguirre, Osvaldo y Barés, Aymar, “Los años que vivimos en secreto” *Lezama*, 15, julio de 2005, pp. 40-44; Ford, Anibal, “Un tanque cada dos esquinas” *Lezama*, 15, julio de 2005, p. 42; Blaustein, Eduardo, “Cobrar o no cobrar. Las discusiones sobre las reparaciones de los exiliados” *Lezama*, 15, julio de 2005, p. 45; Chavez, Mariana, “Reminiscencias. El exilio según mira de chiquito” *Lezama*, 15, julio de 2005, pp. 46-47; Mercado, Tununa, “Popotl, picoso, mimoso” *Lezama*, 15, julio de 2005, p. 48.

²¹ Petra, Adriana, “Podridos de sombras y de inválidos. Anarquía, punks, anarcopunks”, *Lezama*, 5, agosto de 2004 pp. 44-48; Vales, José, “Los apipeños en la isla de la fantasía. Apipé: una isla sin luz ni agua, junto a Yaciretá”, *Lezama*, 8, noviembre de 2004, pp. 44-48; Ortiz, Ricardo, “Van a venir tiempos duros. Testimonio de la agonía mapuche”, *Lezama*, 11, marzo de 2005, pp. 14-18; Moreda, Nadina, Roncarolo, Lorena y Zubieta, Martín “La guerra de los mundos. Extranjerización de tierras”, *Lezama*, 11, marzo de 2005, pp. 10-18; Vellegia, Susana “La república de los parias. Los universos desgarrados de la juventud” *Lezama*, 11, marzo de 2005, pp. 4-9.

resistente.²² Si el editorial inicial parecía alinearse con la idea dominante de la *defunción de la política* (en una intervención de León Ferrari unas cucarachas caminaban sobre una foto del Congreso, a doble página²³), el resto de las intervenciones parecían seguir la propuesta de Casullo, de evocar cierta política desvincijada con la idea de reposicionarla y actuar a partir de ella.²⁴ Como complemento, Bruschtein armaba una sección fija denominada “La salud de los mercados”, con un *collage* de noticias breves que se vinculaban lateralmente con cuestiones de mercado y problematizaban su racionalidad.

“Distribución de la palabra en la intervención pública” es un enunciado más complejo y con él pretendemos señalar la voluntad de recuperación de la palabra por parte de intelectuales críticos tanto para enfrentar la hegemonía de la televisión como para diseñar una política cultural alternativa. ¿Era posible pensar una política cultural en un escenario de devastación como el que habían dejado los años 90 y la explosión de 2001? ¿Era posible pensar con los mismos parámetros, instituciones, agentes, marcos teóricos que funcionaban en una dimensión trasnacional? La primera pregunta era el motor de la búsqueda que pretendía *Lezama*; la segunda problematizaba los términos de esa búsqueda. En relación con esta última serie, intentaremos desarrollar la tercera propuesta de lectura, recorriendo la serie interna de un número particular de la revista.

²² Svampa, Maristella “El regreso de los bárbaros. Los dos estereotipos negativos del piquetero”, *Lezama*, 8, noviembre de 2004, pp 12 -14; Carreras, Julio, “La guerrilla amateur. Entrevista con Félix Seravalle, el Comandante Puma de los Uturuncos”, *Lezama*, 12, abril de 2005, pp. 12-16.

²³ Ferrari, León, “Coimas en el Senado”, *Lezama*, 1, abril de 2004, p. 14 (fotografías).

²⁴ Casullo, Nicolás, “Viejo abracadabras voy a evocarte. Kirchner y el retorno maltrecho de la izquierda peronista”, *Lezama*, 1, abril de 2004, pp. 15-18.

Anacronismo y resistencia: la revista de papel en la intervención pública en el siglo XXI

Como dijimos, la revista (de papel, más propia del siglo XX que del universo que empezaba a dominar Internet) tenía como objetivo el ejercicio de la crítica y la resistencia a lo que los medios masivos presentaban como agenda y como lenguaje. Por eso proponemos un recorte singular en relación a una de las tantas intervenciones vinculadas con los medios masivos de comunicación. En el número 15 se publicó la entrevista de Luis Bruschtein a Fernando “Pino” Solanas, en la que conversaban en torno al sistema de televisión y radio vigente.²⁵ El motivo era la autorización de la fusión entre las empresas Multicanal y Cablevisión, una de las medidas más criticadas de la presidencia de Néstor Kirchner. Proponemos la lectura de ese número de *Lezama* a partir de la entrevista de Bruschtein, recomponiendo la sintaxis que vincula las distintas intervenciones en torno a la idea que da sentido a ese número: era preciso tener una política que regulara los medios de comunicación audiovisual.²⁶ Solanas planteaba la premisa de que una política expansiva de la distribución de imágenes tenía la capacidad de fundar un modelo de civilización, y analizaba el modo

²⁵ Bruschtein, Luis, “Tenemos el peor sistema de radio y televisión. Entrevista a Pino Solanas” *Lezama*, 15, julio de 2005, pp. 4-8.

²⁶ Si tuviéramos que recomponer, como con los enunciados anteriores, la serie diacrónica de otras intervenciones de otros números que tratan estas cuestiones, podríamos enumerar las siguientes: “Voces en la cabeza de George Bush” (transcripción de un fragmento del programa *Saturday Night Live* en el que se deja ver el poder configurador de los medios en relación con el imaginario de la guerra de Irak, *Lezama*, 4, julio de 2004, pp. 70-71; Postolski, Glenn y Hernández, Pablo, “Tengo el poder. Concentración versus democratización social” *Lezama*, 6, septiembre de 2004, pp. 4-9; Calvo, Guadi, “Chávez: un amor de telenovela. *Amores de barrio adentro* en la batalla mediática” *Lezama*, 8, noviembre de 2004, pp. 66-69 (acerca de una telenovela chavista como centro de la disputa, por el imaginario,

en que Estados Unidos había podido, desde su lugar de potencia, imponer parámetros discursivos globales a través de la televisión. Describía el estado contemporáneo de los medios de comunicación en Argentina, los que, tras el estallido socioeconómico de 2001, habían sabido reafirmar su configuración y su poder mucho antes que el sistema político o económico siquiera pudiera intentarlo. El cineasta afirmaba que la democratización de los medios no suponía la estatización, sino el establecimiento de condiciones para que los medios alternativos con horizontes ideológicos diversos pudieran encontrar alguna posibilidad de supervivencia, de modo que eso redundara en una democracia real. En relación con el caso específico de las democracias latinoamericanas, Solanas concluía que, aún cuando el resultado no se ajustaba a lo que él había imaginado, el proyecto de Telesur se acercaba a un proyecto que él mismo había intentado llevar a cabo en los '90 (un canal del Mercosur) y depositaba sus esperanzas en que líderes como Hugo Chávez o Lula Da Silva supieran conducirlo hacia lo que consideraba que debía ser.

La propuesta que yo hice era marchar hacia un canal con altos objetivos, con alto nivel de excelencia. (...) Frente a un continente desinformado que no tiene una propuesta cultural propia y que no es un motor estimulador de oferta cultural, hagamos un canal independiente que no responda al mando directo de sus secretarios de comunicación, que no comprometa el punto de vista de los gobiernos. Proponía crear una fundación binacional o trinacional,

con los medios antichavistas); Escobar, Virginia, "Los muertos no hablan. Entrevista a Germán Rey, investigador de medios colombiano" *Lezama*, 9, diciembre de 2004, pp. 70 -74 (acerca de la utilización exacerbada de los crímenes en la televisión argentina en comparación con la colombiana); Montero, Hugo y Portela, Ignacio "Al caer la noche. La utopía de Polo", *10*, enero de 2005, pp. 54.58 (acerca del modo de hacer periodismo de Fabián Polosecki).

independiente. Los fondos le vienen de la participación de los respectivos Estados, como sucede con las universidades, que siguen siendo autónomas aún cuando el Estado les da fondos.

Casi a continuación, en el mismo número, se presentaban dos textos que aparentemente trataban diferentes y, sin embargo, se relacionaban con la entrevista a Solanas. El primero de ellos era una entrevista de Carlos Dámaso Martínez a Juan José Saer, publicada en *Lezama* a modo de homenaje tras su fallecimiento.²⁷ Llama la atención la cita propuesta como bajada al título de la nota: “Habría que ver si la democracia es un estado congelado en una serie de imposibilidades o si realmente puede evolucionar hacia una sociedad más justa”. Lo singular de la cita tiene que ver con que la conversación se centraba, fundamentalmente, en cuestiones que hacían a las condiciones de escritura de Saer (lecturas, influencias, modos de trabajo, relación con las editoriales, etc.), temas que parecían distantes de la cuestión sobre la democratización de los medios de comunicación que mencionamos anteriormente. Y, sin embargo, el título de la entrevista busca ponerlos en relación: “La literatura y los medios no tienen nada que hacer juntos”. La revista (no la entrevista) construía ese vínculo: el párrafo del que se había extraído el título no tenía como eje los medios sino la defensa de la literatura en su irreductibilidad con respecto al entretenimiento, a lo decorativo, a la industria cultural.

Yo creo que la literatura y los medios no tienen nada que hacer juntos. Son cosas totalmente diferentes, dos mundos completamente diferentes, dos universos diferentes e incluso contradictorios. La literatura tiene la ventaja de ser el único arte que no puede

²⁷ Dámaso Martínez, Carlos. “La literatura y los medios no tienen nada que hacer juntos. Entrevista a Juan José Saer”, *Lezama*, 15, Julio de 2005, pp. 14-17.

cumplir una función decorativa, que no puede tener una discusión masiva en el entorno.

Saer hablaba de una escritura irreductible a las exigencias de los medios masivos y, en una última deriva de la conversación que se desplazaba del mundo específicamente literario, terminaba proponiendo una idea de democracia vinculada con la utopía y con la esperanza de que hubiera una reaparición de intelectuales como los del siglo XIX para reorientarla.²⁸

En el mismo número Eduardo Blaustein publicaba una nota de investigación sobre un fenómeno que en ese momento era novedoso: el blog.²⁹ Disparada hacia el infinito la conjunción de escritura con revolución informativa, su análisis se centraba en cuestiones vinculadas con conceptos que comenzaban a mutar en sus definiciones (la idea de *comunidad*, la escritura de la *subjetividad*), con datos que modificaban el escenario de intervención, con el impacto social de la palabra escrita y con algunos elementos novedosos en relación con cualquier experiencia previa de comunicación social.

En síntesis: proponemos una sintaxis del Número 15 de *Lezama* que, aunque parece abordar temas diversos, se centra en última instancia en la necesidad de debatir sobre la cuestión de los medios de comunicación en el escenario político contemporáneo.

²⁸ “...en este momento la utopía que me parece más corriente es la de la perspectiva infinita de la democracia. En definitiva, es una especie de negación de la utopía, pero creo que es la más corriente. Habría que saber si la democracia es un estado congelado en una serie de imposibilidades o si realmente puede evolucionar hacia una sociedad más justa. En ese sentido, tal vez van a venir pensadores que van a ser capaces de elaborar, como hicieron los grandes pensadores del siglo XIX, una nueva utopía para la sociedad.” *Lezama*, 15, julio de 2005, p. 17). La baja a la que hacíamos referencia previamente corresponde a esta respuesta.

²⁹ Blaustein, Eduardo, “Bla, bla, bla, blog”, *Lezama*, 15, julio de 2005, pp. 28-32.

Lezama publicó textos diversos con objetos diferentes que pasaban por una zona común, que conformó la “agenda político cultural” de la revista. El entrecomillado tiene que ver con que resulta difícil en la lectura retrospectiva precisar una orientación demasiado definida para esa agenda. “Estaba todo tan abierto después de 2001 que sentíamos que podíamos elegir lo que nos diera la gana para publicar”, respondía Lautaro Ortiz en una entrevista de marzo de 2018 cuando le preguntamos por la dificultad que nos suponía todo intento de sistematización para la gran diversidad de escritores, de artistas y de experiencias artísticas propuestos por *Lezama* en sus 17 números. Es decir, si bien se destacaban las notas sobre política, la mayor parte de la revista tenía que ver con cuestiones culturales. En formatos diversos (ensayos, ejercicios de escritura, inéditos, rescates, entrevistas, homenajes, reseñas, incluso algunos juegos literarios), la revista publicó intervenciones que no necesariamente seguían un hilo en común ni definían un posicionamiento que se vinculara claramente, en línea o en confrontación, con otras revistas literarias o culturales contemporáneas. La explicación de Ortiz es verosímil, y sin embargo, hay un campo abierto a preguntas que invitan a construir una sintaxis (o más de una) en relación con series de textos. Tal es el caso de la sección “Metamorfosis”, en la que se propone un escritor (generalmente alguno en proceso de hacerse un lugar en el campo literario) que a partir de una noticia (extraña o graciosa) escribiera un texto de ficción.³⁰ O la serie de textos (entrevistas o rescates), de poetas latinoamericanos que balanceaban su condición de escritores con

³⁰ Los escritores que publican en esa sección son Washington Cucurto, María Teresa Andruetto, Carlos Dámaso Martínez, Germán Maggiori, Gustavo Rimoldi, Laura Yasán, Facundo Bañez, Liliana Escilar, Claudia Piñeiro, Guillermo Piro, Jorge Accame. La sección estaba a cargo de Lautaro Ortiz.

la actividad política³¹. La relación “poesía-política” se planteó en *Lezama* principalmente en ese sentido.

Se destaca, en el conjunto de la revista, un debate que incluyó tres notas en números sucesivos (4, 5 y 7), pero que probablemente pudiera extenderse a otras intervenciones sobre literatura y arte en una serie compleja similar a las que propusimos en el punto anterior. Se inicia con la pregunta de Cristian Kupchik, acerca de “la presencia de realidad en la narrativa argentina contemporánea”. El ensayo señalaba, en términos gruesos, que la narrativa ficcional argentina de fines de los '90 y principios del 2000 tendía al abandono de una problematización representativa de la realidad nacional. Desde una perspectiva que tendía a pensar en términos de “realismo” o de “testimonio”, Kupchik³² afirmaba que la literatura había abandonado esa voluntad de “reflejo”³³ y que, probablemente, en el inicio del siglo XXI ese lugar era ocupado por el cine (el “realista” y el documentalismo) y por los libros no ficcionales que recuperaban la historia reciente. Habría habido, es cierto, algunas expresiones que manifestaban esa intención de representar la rea-

³¹ Boccanera, Jorge, “Sobre amores secretos y la revolución. Entrevista al poeta Ernesto Cardenal”, *Lezama*, 1, abril de 2004, pp. 50-54; Ortiz, Lautaro, “Chile en Orsai. Armando Uribe Arce entre la poesía y la política” *Lezama*, 2, mayo de 2004, pp. 46-49; Aguirre, Osvaldo, “Mi estado natural es la libertad. Tilo Wenner, la historia de un poeta desaparecido” *Lezama*, 6, septiembre de 2004, pp. 65-69; Boccanera, Jorge, “Un país que quisimos que fuera. El último libro de Gelman” *Lezama*, 10, enero de 2005, pp. 37-39; Ortiz, Lautaro, “Con Chávez hasta el tiempo corre más rápido. Entrevista a Juan Calzadilla” *Lezama*, 17, septiembre de 2005, pp. 60-65. Creemos que vale la pena detenerse en estos títulos, aunque los textos que pueden referir a este aspecto son más numerosos en la revista.

³² Kupchik, Christian, “El caso del secuestro por un rato. La realidad en la narrativa argentina”, *Lezama*, 4, pp. 40-46.

³³ Las comillas indican que este planteo está siendo simplificado en la lectura a fin de poder reconstruir la serie que forma con otros textos de la revista.

lidad social en los suburbios o con el estallido social como fondo, pero su lugar habría sido relativamente marginal. Horacio González³⁴ y Hernán Osés³⁵ respondieron en los números siguientes y desplazaron la cuestión hacia las hablas de la nación (González) y el compromiso del escritor con la realidad (Osés). Los tres ensayos tenían puntos de discrepancia, pero no confrontaban fuertemente. Más allá del debate en sí, podemos leer la vinculación con otras intervenciones de la revista, como una nota sobre el nuevo documentalismo latinoamericano,³⁶ un texto de Tununa Mercado sobre el exilio, una nota sobre el pintor Carlos Gorriarena,³⁷ y quizás también, con una crónica sobre la producción artística en el penal de mujeres de Ezeiza.³⁸ El ensayo de González, cuyo centro estaba en la construcción de una “compleja lengua de la Nación”, anticipaba de algún modo el *dossier* sobre Gombrowicz,³⁹ y se alineaba con otro ensayo del mismo González sobre el discurso kirchnerista, pero también con el fragmento de Juan José Hernández acerca de la lengua en la narrativa de Daniel Moyano,⁴⁰ y con el rescate de

³⁴ González, Horacio, “Novelas de la Nación fantasma. El caso del secuestro por un rato parte II”, 5, agosto de 2004, pp. 40-43.

³⁵ Osés, Hernán, “El oscuro caso de las pistas falsas. Descompromiso, las pelotas”, *Lezama*, 7, octubre de 2004, pp. 44-49.

³⁶ Amado, Ana, “Cine de la herida y la barbarie. La política ficción en el nuevo documentalismo”, *Lezama*, 3, junio de 2004, pp. 18-21.

³⁷ Oropeza, Mariano, ““Hay un muerto y él va y lo pinta” Carlos Gorriarena: el pintor ilegal”, *Lezama*, 5, agosto de 2004, pp. 34-38.

³⁸ Oropeza, Mariano “Arte tumbero. Taller La Estampa: el arte como libertad”, *Lezama*, 10, enero de 2005, pp. 14-17 (Ilustraciones: Taller La Estampa”).

³⁹ AAVV, Dossier *Gombrowicz: el genio desembarcado*. *Lezama*, 17, septiembre de 2005, pp. 33-48.

⁴⁰ Hernández, Juan José, “La música antes que las palabras”, *Lezama*, 2, mayo de 2004, pp. 41-43 (sobre Daniel Moyano).

la poesía de Mariani.⁴¹ La perspectiva de Osés, centrada en cierta idea de compromiso del escritor se relacionaba, por ejemplo, con la lectura de Ana Longoni sobre la institucionalización del arte político,⁴² y entroncaba con las entrevistas a Uribe Arce y a Cardenal.⁴³

Desde una perspectiva en torno a la participación de la revista en el campo de discusiones contemporáneo en torno del arte y la literatura, es posible afirmar que *Lezama* tenía una concepción (si es posible pensar en una concepción colectiva con un conjunto de escritores tan diverso) alejada de la experimentación y de la vanguardia⁴⁴ tanto como de objetivos puramente mercantiles. Probablemente eso se relacionara con la voluntad de discutir en la arena político-cultural propuesta en el editorial del primer número:

La cultura no es asunto exclusivo de consumos, como mercancías al final de una cinta de producción, ni de erudición, fama o prestigio, sino una herramienta para entender, percibir, cuestionar, sufrir o gozar al mundo y hacerlo más humano y habitable. Allí está la “ganancia”.⁴⁵

El final

Tan abruptamente como apareció en el mercado la revista dejó de salir. A la venta en kioscos⁴⁶ se había sumado la posibilidad de

⁴¹ Ortiz, Ricardo, “La leyenda del santo bebedor. Último encuentro con Mariani, poeta en la Patagonia”, *Lezama*, 7, octubre de 2004 pp. 52-57.

⁴² Longoni, Ana “Museo o revuelta”, *Lezama*, 6, septiembre de 2004.

⁴³ Cf. Nota 31.

⁴⁴ En la entrevista Lautaro Ortiz nos dijo que “probablemente la decisión de incorporar comics de dibujantes que eran valiosos y estaban dando vueltas, sin lugar donde publicar después de la crisis y, que fueron la proyección de lo que luego sería la vuelta de la revista *Fierro* haya sido lo que más pareció remitir a una voluntad de apertura hacia lo novedoso”.

⁴⁵ Nota editorial, *Lezama*, 1, abril de 2004, p. 5.

⁴⁶ La revista no consiguió ser distribuida en librerías.

una suscripción por correo para recibirla a domicilio, sin embargo, la revista no pudo sostenerse económicamente y el esfuerzo de los pocos integrantes que la mantenían en pie fue infructuoso. Publicó su último número en septiembre de 2005. Allí quedaron cuestiones que parecían prefigurar nuevas derivas de la agenda cultural y política (el primer dossier dedicado a un escritor, Gombrowicz; el inicio de un posible debate en torno al campo de la pintura en Argentina; el inminente choque electoral entre Néstor Kirchner y Eduardo Duhalde; el ascenso de López Obrador⁴⁷ en México). El tiempo era otro, y seguramente no habría, ya desde 2005 en adelante, un espacio que fuera propicio para una revista que confluyera de este modo singular con un proyecto político que, desde esas elecciones de 2005, se fue consolidando con una identidad más definida. Nos queda, a pesar de todo, esta huella de un momento relativamente incierto pero muy intenso de la historia reciente el que se configuraban las coordenadas de intervención política y cultural de la década que siguió.

Referencias bibliográficas

Fuentes

Revista *Lezama*, 17 números, mensuales e ininterrumpidos, entre abril de 2004 y septiembre de 2005.

Poggiese, D. Entrevista oral a Lautaro Ortiz, 2018, inédita.

Poggiese, D. Entrevista oral a Eduardo Blaustein, 2018, inédita.

Bibliografía crítica

Ángel, R. (Comp.) (1992). *Rebeldes y domesticados. Los intelectuales frente al poder*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

⁴⁷ En ese momento Jefe de gobierno del Distrito Federal que perfilaba como favorito para las elecciones de 2006.

- Pavón, H. (2012). *Los intelectuales y la política en la Argentina. El combate por las ideas 1983- 2012*. Buenos Aires: Debate.
- Sonderéguer, M. (2011) [2008]. *Revista Crisis (1973-1976) Antología. Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal: Universidad Nacional del Quilmes.

Recursos para la investigación
Repositorios digitales: La democratización
del acceso a las publicaciones periódicas
en *Ahira* y *AméricaLEE*

Introducción

María de los Ángeles Mascioto

Verónica Stedile Luna

Las posibilidades crecientes de acceder a Internet y las transformaciones en las condiciones de almacenamiento dieron paso a nuevos modos de conservación del material periódico que en los últimos treinta años se materializó en distintos soportes: del facsímil en microfilm al papel, de la colección soporte CD-ROM a la difusión mediante páginas web. La presencia de versiones facsimilares de publicaciones periódicas en los últimos años y la conformación de repositorios digitales implican no sólo un gran aporte al campo de investigación en torno a estos objetos, que se ha ido incrementado en el último decenio, sino también una mayor democratización del acceso a la información.¹

Estas formas de dar a leer materiales de archivo no se reemplazan unas a otras, sino que conviven superpuestas, dando lugar a distintos énfasis en los modos de tratar con el material, por lo que

¹ Aspecto que se vio enriquecido por la creación del Sistema Nacional de Repositorios Digitales en 2011 y la sanción de la Ley 26.899 de Creación de Repositorios Digitales Institucionales de Acceso Abierto, Propios o Compartidos en 2013 (disponible en: <http://repositorios.mincyt.gob.ar/recursos.php>).

implican una relación diferente del investigador con su objeto de estudio. El facsímil en papel es físicamente más amigable que las versiones microfilmada y digital. Ésta última, no obstante, permite algo impensado años atrás como es la posibilidad de establecer en pocos minutos un juego de interrelaciones entre las distintas publicaciones que aparecen en cada portal. Aunque en el contacto con los facsimilares impresos se vuelve homogénea la percepción de las tintas y las texturas del papel, así como también el trabajo con los colores sobre la hoja, se advierte a primera vista la dimensión de la página y la postura corporal que ésta propone; mientras que en los repositorios digitales todas las publicaciones aparecen como un mosaico de imágenes de casi igual tamaño que contrastan o dialogan entre sí.

En ese sentido, entrar en la página web de *AméricaLEE*, *El portal de las publicaciones latinoamericanas del siglo XX*,² o en la de *AhiRa*, *Archivo histórico de revistas argentinas*,³ es una forma de zambullirse en el archivo sin catalogaciones según un sentido preestablecido. Lejos de esconderse detrás de links o solapas, las portadas de las distintas revistas que fueron digitalizándose a lo largo de estos últimos años aparecen “colgadas” en la página de acceso sin más información que el nombre y la fotografía que las identifica, como si estuvieran en un kiosco de diarios o en la vidriera de una librería. Al hacer *click* sobre una de ellas, el lector o la lectora acceden a la colección completa que se encuentra acompañada por una ficha técnica en el caso de *AméricaLEE* y por índices, y en *AhiRa* por un breve estudio.

Ambos cuentan con el apoyo de importantes instituciones como el CONICET, la Universidad de Buenos Aires, la Universidad

² <http://americalee.cedinci.org/>

³ <http://www.ahira.com.ar/>

de San Martín, la Agencia Foncyt, la Unesco y nacen en el seno de proyectos institucionales. *AméricaLEE* surge a partir del acervo reunido en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI), mientras que AhiRa materializa los objetivos de proyectos de investigación radicados en la Universidad de Buenos Aires y el CONICET. Sin embargo, la institucionalidad no obstaculiza el contacto con el “lector aficionado”, que además puede colaborar con el envío de material periódico, como sugiere la incorporación de números de teléfono y direcciones de correos electrónicos en la misma página de acceso al sitio.

Si las revistas son objetos complejos que pueden ser abordados por distintas disciplinas, la creación de repositorios digitales posibilitó el estudio de estos materiales en red: la identificación de aspectos visuales comunes, la circulación de autores entre una y otra, la presencia de temáticas o polémicas que se comparten. ¿Cuáles son los criterios que rigen una política de acceso digital abierto y una política de la exposición al mismo tiempo?; ¿qué ejes temáticos, estéticos e históricos atraviesan el conjunto de lo disponible en cada una de las páginas web, si es que uno de esos ejes es relevante para decidir qué se muestra como accesible?; ¿en qué medida el derecho de autor interviene en un proceso de digitalización?; ¿cuáles son las condiciones de almacenamiento, visibilidad y resguardo de esos materiales alojados en una página web? Esas preguntas fueron algunos de los puntos de partida que nos interesaron como equipo de investigación⁴ en el momento de entrevistar a Karina Jannello (CeDInCI/UNSAM), coordinadora de AméricaLEE y a Soledad Quereilhac (IHAYA, UBA/CONICET), integrante de

⁴ La entrevista fue realizada por Verónica Delgado, Geraldine Rogers, Federico Gerhardt, María de los Ángeles Mascioto, Margarita Merbilhaá, Víctor Gonnet y Verónica Stedile Luna, en el marco del proyecto de investigación “Las publicaciones periódicas como contextos formativos de la literatura argentina (siglo XX)”.

AhiRa, en el marco del *III Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas*, realizado en diciembre de 2017 en el IdIHCS (Universidad Nacional de La Plata- CONICET). El intercambio que acá reproducimos consistió en una presentación de los repositorios por parte de las expositoras, seguida de preguntas de los investigadores asistentes que derivaron, a su vez, en una discusión acerca de los recursos para la construcción de repositorios digitales, el rol de las instituciones públicas y la inserción de estos proyectos en ellas, las relaciones con otros portales, los problemas y decisiones metodológicas, así como también las proyecciones a futuro.

Un aspecto que marcó la impronta de la conversación fue el carácter colectivo de estos repositorios digitales. Como reverso o continuidad de la sociabilidad y pequeñas comunidades que caracterizan a los objetos que ellos mismos difunden –las revistas son precisamente un producto del trabajo colectivo de distintos agentes, tales como el director, los redactores, los compaginadores y diseñadores, los ilustradores–, Jannello y Quereilhac resaltan la articulación estrecha entre distintos saberes y prácticas, imprescindibles para la creación y el mantenimiento de las páginas web: la investigación en la historia política y cultural, la cultura visual, la historia de los medios de comunicación, el uso de las ciencias de la información, los conocimientos sobre archivística y conservación del material, las condiciones de búsqueda favorables para el acceso e incluso el intercambio con el lector mediante el uso de las redes sociales y los portales web. En esa tarea colectiva que sostiene la vida de estos proyectos –y que implica una forma de construir redes– se destaca, a su vez, una dimensión política de la práctica de archivo y difusión de los materiales a partir del modo en que se da a leer una colección completa. Tanto Jannello como Quereilhac señalan la necesidad de ampliar el acceso a publicaciones periódicas que circularon en

distintas provincias de la Argentina y otras que han sido clave a nivel latinoamericano.

Por otra parte, la entrevista pone de relieve el modo en que la digitalización está necesariamente imbricada con elecciones técnicas tales como la calidad y resolución de la imagen, el tipo y el tamaño del material subido a la web, el sistema de resguardo de la información, las particularidades del servidor y de los motores de búsqueda; aspectos todos que sin bien pueden resultar desconocidos para quien visita estos portales, definen el modo en que se accede a la información y la forma en que ésta es sistematizada. Detrás de cada una de las imágenes y archivos, creo que hay una serie de decisiones ligadas a recursos económicos, técnicos, informáticos y principalmente a la existencia o no de políticas de Estado. En ese sentido, dialogar acerca de los repositorios digitales abre una serie de inquietudes que ponen a nuestras investigaciones en relación con las condiciones de acceso, legibilidad y conservación de los materiales.

AméricaLEE

Karina Jannello

En el momento de pensar la presentación de AméricaLEE recordaba que a principios del 2000, en el *Nouvel Observateur* se anunciaba el fin de las revistas en papel como espacios de reproducción y difusión de la cultura. Se decía que había una renovación del ámbito revisteril y gracias a eso las publicaciones habían cobrado un nuevo vigor y juventud, y la verdad es que no estaban equivocados. Ya sea porque el ciclo de las ediciones impresas entró en una etapa de declive, ya porque el género supo adaptarse exitosamente al mundo de la informática, las revistas vienen siendo objeto de atención del periodismo y las ciencias de la comunicación, de la crítica cultural y la historia del arte, de la historia propiamente dicha.

Hasta hace pocas décadas, este tipo de publicaciones no eran más que un cantero de donde extraer informaciones útiles; hoy se convirtieron en objetos de estudio por derecho propio. Reconsideradas como artefactos culturales complejos, ya no sólo importa un artículo en cuestión, sino el índice en que se inscribe, los vínculos que establece con los textos que lo preceden o suceden, las ilustraciones que acompañan y resignifican, o las jerarquías que revelan las tipografías de tapa. Importa también dar cuenta del director,

del consejo editorial, el radio de colaboradores, los diálogos con otras publicaciones (la identificación de las relaciones diacrónicas de una revista con otras que la antecedieron, o sincrónicas con publicaciones periódicas del campo nacional e internacional).

Lo dicho hasta aquí vale particularmente para América Latina. Las revistas jugaron un rol clave en la constitución de los Estados americanos y volvieron a jugarlo en la constitución de nuestras literaturas nacionales: en la configuración del modernismo, en la explosión de las vanguardias, en la articulación continental de la Reforma Universitaria y en la irradiación de la nueva izquierda latinoamericana en los años '60 y '70. Lejos de sumarse como una forma adicional al libro o al diario, ellas constituyen un mirador excepcional desde el cual seguir los avatares de la vida intelectual, política y cultural de nuestro continente, vehículos privilegiados y apasionantes del debate político-cultural, como señalaba Horacio Tarcus en "Las revistas en la trama cultural latinoamericana"⁵. Guiados por esa visión, el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda (CeDInCI) creó AméricaLEE, el Portal de las Revistas Latinoamericanas del Siglo XX. Se trata de un espacio virtual que se propone hacer accesibles las publicaciones emblemáticas de la cultura y la política de nuestros países. El punto de partida documental es el acervo del CeDInCI, institución que viene conformando desde sus inicios, en 1998, una hemeroteca que hoy supera los diez mil títulos de publicaciones periódicas. El nombre del portal rinde homenaje a una empresa editorial libertaria: AMÉRICALLEE (que se extendió entre 1942 y 1972), fundada por América Scarfó (de joven compañera del legendario Severino di Giovanni), junto a su compañero de ese momento, Domingo Landolfi.

⁵ Horacio Tarcus (2012), *Las revistas en la trama cultural latinoamericana. I Congreso de Historia Intelectual de América Latina*. Universidad de Antioquía, Medellín, 12-14 de septiembre.

El proyecto de AméricaLEE reconoce otros precedentes como, por ejemplo, Publicaciones Periódicas del Uruguay⁶ o Memoria Chilena⁷ –el proyecto de la Biblioteca Nacional de Chile–, que intentaron dar cuenta del acervo que tenían las bibliotecas nacionales, traspasándolo al formato digital, no sólo para generar un acceso menos restringido a las colecciones, sino también como modo de preservación de un patrimonio cultural que es muy difícil de mantener, tanto por la materialidad de los objetos producidos en papeles sensibles pensados para la cotidianeidad, como por el problema de la manipulación de los usuarios. El mejor modo de conservarlo es contar con tecnología digital para ponerlo a disposición masivamente.

AméricaLEE se organizó como un espacio con diferentes núcleos. Al principio planificamos una cantidad de títulos que nos parecían relevantes y que ya existían en el acervo del CeDInCI en formato digital, como *Pasado y presente*, *Cristianismo y revolución* y *El certamen internacional de la protesta*. Incorporamos a estas producciones previas otras que a nuestro criterio eran imprescindibles para descifrar el siglo XX.

⁶ Este sitio web difunde digitalmente periódicos que se publicaron en Uruguay, en este momento cuenta con un total de 242 publicaciones periódicas digitalizadas. Dispone de un índice alfabético y un índice cronológico. En su presentación, sin firma, se señala: “La prensa fue el espacio fundacional de discursos y discusiones, un ámbito propicio para la información de acontecimientos y disquisiciones intelectuales, de posiciones políticas, de aventuras literarias y artísticas, de miradas críticas rigurosas o polémicas, refiriendo tiempos y circunstancias, desde instancias que, dados los recursos tecnológicos actuales y sus incontenibles innovaciones, seguirán prolongándose”. <http://www.periodicas.edu.uy>

⁷ En la solapa “Temas” cuenta con una sección titulada “Prensa y periodismo” donde se publicaron hasta el momento sesenta y tres facsímiles digitales de publicaciones periódicas chilenas de los siglos XIX y XX, categorizadas por áreas temáticas <http://www.memoriachilena.cl/>

De este modo, se empezaron a digitalizar otros cincuenta títulos que se subieron a la plataforma en formato pdf y a los que agregamos una ficha técnica exhaustiva donde constan datos empíricos de cada revista y notas que señalan algunas particularidades. Del cuarenta por ciento de los títulos hicimos índices particulares incluyendo publicidades, solicitadas o cartas que, en general no suelen aparecer en los sumarios pero son un insumo importante para la investigación a la hora de pensar cómo está inserto ese objeto en el espacio cultural.

En un porcentaje menor, fuimos estimulando la producción de presentaciones o estudios sobre cada título. Esto es más difícil, lleva más tiempo, entonces tratamos de rastrear quién está trabajando los temas relacionados con cada publicación y lo convocamos a colaborar. Dentro del portal se encuentra la pestaña “Estudios” donde compartimos las producciones de los colaboradores, además de incluirlos en la interfaz de la revista. Esas son, más o menos, las variables que guían la selección de títulos que vamos subiendo a AméricaLEE y el modo en que trabajamos.

AhiRa

Soledad Quereilhac

A diferencia de AméricaLEE, que parte del CeDInCI, entidad que ya tenía un material bibliográfico propio, AhiRa (Archivo Histórico de Revistas Argentinas) es un repositorio que surge de dos proyectos UBACYT: “Polémicas estéticas e ideológicas en revistas culturales de izquierda” (2011-2014) y “Cercanías: literatura argentina y publicaciones periódicas” (2014-2017); actualmente cuenta también con el financiamiento de un subsidio PICT del Foncyt. Ideamos el armado de este repositorio digital convencidos de la necesidad de poner al alcance de investigadores del país y del exterior un material hemerográfico clave para la historia cultural y política argentina, pero de difícil acceso para la mayoría. El proyecto trabaja con los resultados de investigaciones colectivas que se vienen realizando desde 2002, y también se nutre del trabajo de muchos otros proyectos del área relativamente recientes.

Los y las integrantes de AhiRa somos investigadores e investigadoras de las carreras de Letras y de Historia de la Universidad de Buenos Aires –algunos también miembros del CONICET– que desarrollamos investigaciones en el área de la historia cultural, la historia de los medios, la sociología de la literatura, la historia de los intelectuales, los estudios literarios, la historia de las imágenes

y la cultura visual. Todos incorporamos a las revistas culturales y literarias como parte de nuestros objetos de investigación, pero en la mayoría de los casos, lejos de concentrarnos en el estudio aislado de una revista, las trabajamos en función de su convivencia con otros textos, prácticas y discursos. Entendemos que las revistas son una de las fuentes fundamentales para rastrear problemas de historia cultural y literaria, como el desarrollo de ciertas estéticas y la manifestación de programas estético-ideológicos de escritores e intelectuales, las relaciones entre programas políticos y empresas culturales, la formación de grupos aunados en torno a idearios y sensibilidades comunes, las polémicas entre diferentes grupos, la conformación de un campo de las letras y su dinámica, entre otras variables. La misma idea de “formación cultural”, postulada por Raymond Williams, concibe las revistas como uno de sus ámbitos de conformación e intervención. El proyecto parte de ciertas convicciones teóricas y metodológicas sobre el estudio de la literatura desde una perspectiva histórico-cultural que habilita el cruce interdisciplinario tanto del enfoque como de la formación de los integrantes, y que abre un campo de investigación que va más allá de la literatura.

Como señalé anteriormente, AhiRa surgió en el marco de un primer proyecto UBACYT que se limitaba a la creación de un repositorio digital de revistas de izquierda, corpus que definía la línea dominante de investigación de la mayoría del grupo, aunque no de la totalidad. Pero con el tiempo, atentos a la necesidad de ampliar la mirada, decidimos armar este repositorio de revistas argentinas que busca cubrir tanto el siglo XX como –en un futuro– el siglo XIX. El financiamiento comenzó siendo escaso pero actualmente, con el subsidio del Foncyt (Agencia), estamos en condiciones de renovar completamente la plataforma y la apariencia de la página, así como incorporar material con mayor periodicidad.

Ahora bien, en el momento de decidir qué revistas subir a Ahi-Ra conviven dos criterios: por un lado, buscamos poner a disposición de otros investigadores revistas inhallables, aquellas que estaban en una colección privada de un determinado coleccionista al que teníamos acceso, por ejemplo, sin importar cuán trascendente hubiera sido esa revista en la historia de las publicaciones periódicas en la Argentina. De ahí surge *El Cielo*, una revista poco conocida que dirigió César Aira, al igual que la incorporación de otras menores pero que, no obstante, poseen cierta relevancia para aquellos investigadores que, por ejemplo, rastrean recorridos de escritores y/o intelectuales. El criterio se define aquí, entonces, por la “rareza” o la poca disponibilidad de las revistas.

El segundo criterio apunta a poner a disposición de los investigadores colecciones completas que representan momentos significativos de nuestra historia cultural, como por ejemplo *Crisis*, una revista que si bien ha sido muy trabajada, no resulta fácilmente accesible en versión completa. De hecho, la Universidad de Quilmes publicó una antología de textos de *Crisis* que, como toda antología, necesariamente presenta una selección de una zona de la revista, además el formato en papel limita en parte su publicación. Logramos comprar la colección completa y la subimos porque creímos que abría muchas posibilidades para muchas disciplinas. Algo similar ocurrió con el periódico *Martín Fierro*, dirigido por Evar Méndez; si bien ya había una edición facsimilar editada por el Fondo Nacional de las Artes, el hecho de subirla digitalizada implicó ponerla a disposición de investigadores y lectores de otras regiones y otros países.

Ambos criterios conviven en nuestra selección. No tenemos en la página un plan o una proyección que distribuya la búsqueda de revistas por décadas, temáticas o áreas. Se trata más bien de poder encontrar publicaciones inhallables, poco conocidas –en

las que hayan participado escritores que fueron muy visibles en la literatura o en el periodismo, o en las que predominen plumas ignotas, pero que, en tanto revista o formación, representen una intervención atendible en su época—y ponerlas a disposición de todos. También buscamos completar colecciones muy visitadas que merecen estar *on-line*. No pensamos en términos de canon, sino que buscamos rescatar de las hemerotecas fuentes valiosas para estudiar diferentes momentos de nuestra historia intelectual, literaria y cultural. En tanto investigadores e investigadoras del área, y también como docentes universitarios que incluimos a las revistas en el corpus de nuestros programas curriculares, definimos nuestros criterios de selección en base a nuestra propia experiencia con el objeto; decidimos desde lo que, por nuestra formación y nuestras investigaciones, deseamos, desearíamos o hubiéramos deseado tener a mano en su momento, o creemos que beneficiará a otros investigadores.

Por supuesto que aquí debo mencionar un tercer criterio que no es “electivo”, sino que impone la realidad: siempre investigamos si la revista que nos interesa subir ya está incluida o no en otro repositorio digital. No tiene mucho sentido reiterar títulos entre repositorios, al menos no en esta etapa de constante ampliación del sitio. En efecto, la página web está en permanente construcción y en este sentido hay una clara invitación hacia los usuarios para que nos acerquen material que consideren debe estar en el repositorio. Nos interesa tener ese tipo de intercambio y la verdad es que nos escriben muchísimo.

Al respecto, señalo que cuando nos prestan o regalan revistas, surgen algunas preguntas acerca de los derechos de propiedad. Y lo cierto es que hay un gran vacío legal en torno a las revistas, sobre todo las del pasado, aquellas que no se adaptan a las reglas actuales sobre el ISSN, el apoderado o director o responsable legal.

Desde 1933, año de la vigente Ley de Propiedad Intelectual, queda claro quién es el dueño de los derechos de un libro, por ejemplo, pero no de una publicación periódica de hace 50 o 60 años en la que no figura ningún número de registro ni nada por el estilo. Tenemos el caso insólito de la revista *Destiempo* (1936-1937), primera creación conjunta de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, en la que figura como Secretario de Redacción y única autoridad declarada el portero de la casa de Bioy, Ernesto Pissavini, un hombre que no parecía tener ninguna inserción en el campo literario de la época (ni la tuvo después). Casos como éstos (que no necesariamente involucran a los porteros) se repiten en las revistas anteriores a la década de 1960 y aun posteriores. El caso de las ilustraciones incluidas en las revistas suele ser aún peor; por lo general no tienen firma, a veces la tienen y es difícil de descifrar. Además, no siempre está claro cuál fue su primera publicación – las revistas de Abelardo Castillo y *Propósitos*, por ejemplo, repiten a veces un mismo chiste o un mismo cliché.

Por eso, cuando nos vamos acercando a nuestra contemporaneidad, en AhiRa tomamos ciertos recaudos. En primer lugar, pedimos permiso formalmente a los directores, editores o responsables de las revistas que queremos subir, y dejamos constancia de ese permiso por escrito. Hasta el momento, siempre han recibido con cordial entusiasmo nuestra iniciativa y nadie se ha negado; por el contrario, a todos les entusiasma pasar a formar parte del repositorio digital. Fue el personal del área de legales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires quien nos sugirió actuar de esta manera, ya que este proyecto está financiado por un UBACYT (además del PICT de Agencia Foncyt). El sitio en su conjunto, así como las producciones que alberga, quedan entonces bajo el resguardo que brinda el marco jurídico a la producción de contenidos científicos y educativos por parte de enti-

dades públicas. Claramente, AhiRa no persigue fines de lucro bajo ningún aspecto –todo sigue una lógica vinculada al conocimiento, a la investigación, a la democratización del acceso a las fuentes y a la preservación de nuestro acervo cultural–, aunque de todas formas preferimos contar con el consentimiento de los involucrados.

En relación con el modo de presentación de las revistas en el repositorio, nos interesa brindar un marco de lectura y herramientas necesarias para todo investigador o lector aficionado. Cada colección de revista –por lo general, completa– aparece en la página precedida de una presentación crítica, escrita en general por alguno de los miembros de AhiRa o, en algunos casos, por investigadores invitados; asimismo, proveemos los índices de cada número, elaborados también por nosotros. Esto último es muy necesario ya que no todas las revistas incluyen un índice y cuando lo traen no siempre está completo o es claro. Se trata sin duda de un texto útil para las búsquedas puntuales de autores y/o temas, y para lograr así que un investigador pueda llegar a nuestra página incluso desconociéndola, a través de los buscadores de internet. Apuntamos a un público amplio.

Además de la presentación y de los índices, en AhiRa incorporamos también los trabajos críticos de otros investigadores sobre las revistas que tenemos en el sitio o sobre revistas culturales argentinas en general. Ya tenemos una cantidad importante de artículos, libros y capítulos de libros cedidos por los autores (ya publicados previamente), que hemos incorporado al sitio actual en la solapa “Estudios críticos” y otros que vamos a incorporar a la nueva plataforma, aún en elaboración. También vamos a incorporar una convocatoria para acercarnos a trabajos que ya estén publicados y que se vinculen con las colecciones subidas en el portal; no queremos que AhiRa sea un sitio de publicación de trabajos porque eso implicaría transformarnos en una revista y someter,

además, los artículos a una evaluación. Aspiramos, sí, a ser también un repositorio de trabajos académicos sobre las publicaciones culturales argentinas, que actúe como referencia para los investigadores del área, sobre todo aquellos que inician su investigación sobre este tipo de objeto.

Como señalé ya en varias oportunidades, estamos en un momento de transición en lo que respecta a la plataforma y el diseño web de AhiRa. Gracias al financiamiento que tenemos actualmente, vamos a mejorar el portal y a agilizar la forma en que se accede a la información. También estamos modificando el diseño y la apariencia de la página. Asimismo, tenemos el proyecto pendiente de sumarnos a la plataforma digital de la Facultad de Filosofía y Letras, y pasar a formar parte –en términos de alojamiento en la web– de un repositorio institucional. Si bien vamos a seguir trabajando de una manera muy parecida, no queremos ser más una web “com.ar”, sino migrar a “filo.uba.ar”. Asimismo, en el futuro buscamos armar una red federal más conectada de investigadores que trabajen con periódicos y revistas culturales fundamentalmente. Una de las vías para esto son las Jornadas “Historias de los Medios”, que organizamos cada dos años para lograr una integración no sólo con las regiones más cercanas como La Plata y Rosario, sino con el resto del país.

Por último, quiero destacar que AhiRa nunca fue pensado como un proyecto de coleccionistas o de bibliotecarios sino de investigadores activos que paralelamente desarrollan su trabajo en el CONICET o en la Universidad. Como señalé al comienzo, estudiamos un amplio espectro de temas desde una perspectiva interdisciplinaria donde las revistas culturales, literarias, teatrales, políticas, etc., integran el mosaico de fuentes junto con los periódicos, la literatura, otros medios de comunicación masiva y productos de la industria cultural –el cine, la radio, la publicidad–, los episto-

larios y archivos personales, los manuscritos, las memorias, entre otros. En las revistas investigamos las trayectorias intelectuales de distintas figuras del campo: editores, escritores, intelectuales, dibujantes, críticos, artistas plásticos y periodistas; atendemos a la convivencia de estéticas diferentes de una misma época, a las polémicas y tensiones entre esos proyectos estéticos; rastreamos las características de las “formaciones culturales” y su forma de intervenir en la sociedad de su tiempo; rastreamos, también, ámbitos de publicación original de textos literarios que muchas veces no pasaron al libro; estudiamos intervenciones producidas al calor de la coyuntura y la contemporaneidad, intervenciones ciertamente diferentes a las que se plasman en los libros u otros soportes de publicación; analizamos la recepción crítica de la literatura y de otras formas artísticas, a través de las primeras reseñas o los debates en torno a ciertos libros. En definitiva, estudiamos las complejas relaciones entre literatura, industria cultural, periodismo, política y sociedad, a través del abordaje de las revistas culturales y las publicaciones periódicas del siglo diecinueve y el siglo veinte.

Entrevista

Pregunta del equipo: —¿Cómo son los procesos y las técnicas que utilizan para escanear y levantar la información desde AhiRa?, ¿Se plantearon expandir los repositorios en centros que no sean netamente de Buenos Aires, La Plata o Rosario, sino más bien en publicaciones del interior del país?

Soledad Quereilhac: —Con respecto a tu primera pregunta, terciarizamos el trabajo de digitalización. En los inicios, habíamos adquirido un escáner grande, de buena resolución, y nosotros mismos digitalizábamos el material. Pero al tiempo esto resultó poco eficiente. Actualmente, mandamos a escanear el material en muy alta calidad, a modo de *BACK UP*, pero después le bajamos la resolución para subirlo a la web y que se pueda leer bien. El tipo de escaneo que hacemos no permite la lectura *OCR (Optical Character Recognition)* dentro de la revista; esto es, no se puede buscar texto dentro de nuestros pdf. Para eso están los índices, presentados como documentos separados. Sobre todas las revistas colocamos una marca de agua con la leyenda “Archivo Histórico de Revistas Argentinas, www.ahira.com.ar”, con el fin de que se conozca más el sitio y se identifique el trabajo realizado por los investigadores. Lo colocamos al pie de cada página, para que no obstruya la lectura.

Por otro lado, respecto del aire “porteño-centrista” de nuestra página, señalo que estamos al tanto de la necesidad de esa am-

pliación. En efecto, en la evaluación de nuestro último proyecto postulado para financiación, se nos evalúa muy positivamente, se nos da una altísima calificación, pero se observa: “ustedes se concentran en revistas de Buenos Aires y podrían enriquecer el proyecto si lo ampliaran al país” (la cita no es literal). Por eso está nuestra inquietud de ponernos en contacto con investigadores de otras provincias y/o centros urbanos, y poder ampliar el espectro regional del repositorio. Esperamos poder contar con la colaboración de otros investigadores para ello.

Karina Jannello: — Respecto de las especificaciones técnicas, hay muchas variables. En lo particular, trabajamos con dos escáneres, una digitalizadora de microfilm y una cámara de cuadro completo. Tenemos distintas calidades de imagen dependiendo del modo de digitalización que escogemos, pero lo más común es que lo hagamos desde la cama plana de un escáner Kodak I2400 con una resolución de 300 DPI (lo ideal sería 600, pero elegimos una resolución que es calidad de impresión por el tiempo que toma realizar el trabajo y el espacio de que disponemos para el almacenamiento). Desde ese máster armamos luego las imágenes para la web en diferentes calidades y según las necesidades; incorporamos además una marca de agua que –para ser justa– fue bastante criticada. Como respuesta argumentamos que necesitamos dar visibilidad al CeDInCI que como asociación civil sin fines de lucro cuenta con recursos limitados. La visibilidad es muy importante a la hora de obtener subsidios.

Respecto a qué revistas del acervo subimos hasta ahora, así como le pasa a AhiRa, privilegiamos una cantidad de títulos de Capital Federal, La Plata y Córdoba. Tenemos un marco regional y la ambición de incluir a América Latina nos lleva a trabajar además en producciones de otras capitales de países como Bolivia, Perú, Chile, Cuba, México, algo de Colombia, y estamos por incorporar

Brasil...Queremos ser latinoamericanos. La elección está sujeta a tener las colecciones completas. De todas maneras, el tema del canon no es menor en estos espacios porque crear un portal conlleva una responsabilidad respecto de qué estamos señalando como importante dentro del campo cultural de la producción revisteril de siglo XX.

A diferencia de AhiRa, seleccionamos aquellas publicaciones que están guiadas por distintas variables que incluyen criterios como por ejemplo si fue un hito o si marcó la cultura de Argentina, la región o el mundo (como ocurre con la revista *Mundial Magazine* que hacía Rubén Darío en París); si el título está disponible en otros acervos o si está muy vulnerable la colección en papel; si la digitalización de la publicación es solicitada por los usuarios investigadores, pero también el público que está por fuera de la Academia y que quiere encontrarse en esos espacios de los que tal vez formó parte como actor de época. Queremos incluir un público que pueda no sólo investigar las revistas sino también disfrutar de ellas y hacer uso de estos *artefactos*, algo generalmente dejado fuera de los marcos académicos. Todas estas son variables que orientan la planificación mensual y anual de AméricaLEE.

P: —Con respecto a la visibilidad, ¿la página web les permite analizar el impacto que tienen las revistas? ¿Se pueden hacer estadísticas sobre los países donde se leen?

K.J.: —Se puede, nosotros arrancamos con un WordPress⁸, que es muy amigable para los usuarios, pero también para los administradores (es decir, para quienes trabajamos la plantilla) y rankea muy rápidamente en las búsquedas de los navegadores porque tiene mucho éxito a nivel global como software. El WP permite

⁸ En adelante, WP.

además medir estadísticas (contador de visitas, *click* por vínculo, etc.); si bien por el momento no lo tenemos muy desarrollado, nos permite hacer estimaciones de visitas a cada interfaz. El proyecto de AméricaLEE nació oficialmente el 1ro. de julio de 2016 y lleva al momento un total de 30 mil visitas con una revista que lidera que es *El Rodaballo*, con cerca de mil visitas, y *La Protesta*, el periódico anarquista, que planificamos subir completo durante 2019 (hasta ahora solo disponemos de los suplementos). Respecto de las estadísticas sobre la llegada a otros países, si bien el WP lo permite y está en nuestros planes, no lo implementamos todavía.

P: —En cuestiones de organización para ambos repositorios: en algún momento hay que decidir cómo cargar las revistas, y también algunos de los criterios conviven y se mezclan, hay un ordenamiento cronológico y otro alfabético, ¿cómo fue el proceso para llegar a esas decisiones?

S.Q.: —En nuestro caso, cuando el sitio pase a su nueva plataforma —también pasaremos a un WP—va a tener tres posibilidades: orden alfabético, orden cronológico y orden de incorporación al repositorio. Este último permite visibilizar las novedades para aquellos usuarios que frecuentan la página. La idea es borrar cualquier marca de jerarquización (revistas “más importantes” o “menos importantes”) y ofrecerle al usuario diferentes herramientas de búsqueda.

K.J.: —En el caso de AméricaLEE, tuvimos que plantearnos el orden porque la meta era ambiciosa: cincuenta títulos el primer año y otros cincuenta el segundo, además del inicio de la subida de *La Protesta* que es un título con más de 8.000 números. Ciertamente los criterios sobre cómo presentar los materiales fue un tema de discusión. Se decidió un orden alfabético para la pestaña “Revistas”, aunque después nos dimos cuenta de que no alcanzaba

y además era incómodo. Para resolverlo agregamos un índice de títulos que remite a cada publicación; pensamos a futuro en la incorporación de un orden cronológico.

Por otra parte, consideramos más bien núcleos temáticos que no están expresados explícitamente ni definidos para las búsquedas booleanas, pero existen de hecho, como el núcleo “libertario” con publicaciones anarquistas y socialistas libertarias –*Martín Fierro*, *Futuro* o *La Protesta* –; el de “cultura y poesía”, con publicaciones como *La rueda*– una revista surrealista de los ’60; el de “nueva izquierda” donde encontramos la revista *Che*; o el de “movimiento estudiantil”, donde sumamos revistas de la *Reforma Universitaria*, un núcleo que va a ser reforzado durante 2018 por el centenario. Estos nodos se van construyendo muchas veces con base en los intereses de los investigadores. En el CeDInCI, al mantener un diálogo directo con los usuarios, se favorece el hecho de poder preguntarles qué están buscando o necesitan, qué leen e investigan.

S.Q.: –¿Ustedes sí se plantean la cuestión de los derechos?

K.J.: –Sí, pero ocurre que es un terreno muy resbaloso. Tuvi- mos problemas previamente con un proyecto de publicaciones surrealistas que se realizó en convenio con la Universidad de Madrid, donde había colaboraciones de Aldo Pellegrini; su hijo consideró que en su carácter de heredero podía exigir derechos. Sin embar- go, los abogados señalan que las producciones en las publica- ciones periódicas están regidas por derechos colectivos que no pueden ser reclamados. En México esto está bastante estudiado y de todas formas solicitan a los colaboradores una cesión de dere- chos. AméricaLEE no tiene ánimo de lucro y es un proyecto per- teneciente a una hemeroteca también pública, que brinda acce- so de forma libre y gratuita, lo que probablemente nos favorece. Como contrapartida, la ley en general establece porcentajes de

reproducción de una colección en entidades culturales públicas. Aunque suene descabellado, en estos días hay un problema muy serio sobre un proyecto de ley que se está proponiendo tratar en el Congreso de la Nación referido a derechos de autor, donde se plantea crear algo así como una SADAIC para la reproducción de textos en instituciones públicas, con la idea de implementar un canon o cachet a priori, por si se reproduce el material de un acervo. La idea surgió en cuestionamiento a la faceta libertaria de internet.

S.Q.: —Nosotros nos hemos topado con un sí generosísimo siempre. Sin embargo, la Oficina de Asuntos Legales de la Facultad de Filosofía y Letras nos recomienda una autorización por escrito, aun sabiendo que el trabajo que hacemos es sin fines de lucro y que ofrecemos en versión digital revistas que están fuera de circulación.

P: —Karina, hablabas de la cuestión de la importancia cultural de las publicaciones del siglo XX y decías que el criterio para subir una publicación es si ésta fue un hito o no. ¿Recordás qué discusiones aparecieron en relación con eso en el momento de seleccionar materiales para subir al repositorio?

K.J.: —En muchos casos, tal como señalaba Soledad hace un rato, la decisión de subir o no una revista se dirime en una tensión entre el pasado —momento de realización de la revista— y el presente, representado por un público que muchas veces desconoce la existencia de ese hecho intelectual previo. Evaluamos en relación a la demanda de ese público, pero también con un criterio propio consensuado sobre qué títulos deberían rescatarse. Por ejemplo, en el caso de *Zona de la poesía latinoamericana*, fue determinante el rol que jugó su mentor, Noé Jitrik, en la decisión de incluirla. Convenimos también en subir *Mundial Magazine*, cuya colección

ya existía en la página de la Biblioteca Nacional de España⁹, pero incompleta: le faltaban los últimos cuatro números incluyendo el número 40 que es inhallable debido a que salió precisamente cuando se declaraba la guerra en 1914. El CeDInCI tuvo la suerte de encontrarlo en un mercado de pulgas en Chile y gracias a eso hoy está disponible completa en AméricaLEE.

Entre otras cosas, una de las actividades favoritas en el CeDInCI es el desarrollo de colecciones: si un grupo de investigadores nos pide una revista y no está en el acervo, intentamos conseguirla por diferentes vías. Cuando están todos los ejemplares de un título, la colección es evaluada para el portal porque cumple con dos requisitos: está completa y tiene una demanda de consulta. Estos son algunos de los criterios que nos rigen. Pero también ponemos en consideración si en la distribución de títulos del portal hay un núcleo temático más completo que otro –por ejemplo “Nueva izquierda” es uno de los más fuertes y demandados–, y tratamos de equilibrar el conjunto priorizando núcleos más pequeños. Asimismo, creamos nuevos ejes o asociamos programas, como los dos que coordina Laura Fernández Cordero: el de “Revistas anarquistas” y el de títulos LGTB, surgido del vínculo con el programa “Sexo y revolución”, cuya colectiva asesora hizo propuestas de revistas que fueron donadas al CeDInCI. Existen otros ejes más lúdicos, con revistas de humor como *Cuatro patas* y *Telecómicos* que formaron parte de la cultura del siglo XX, aunque no son las más requeridas nos pareció importante incluirlas, encontramos en ellas valor en las imágenes o en un panfleto que fue importante en su época

⁹ Dentro de la solapa “Colecciones” del portal de la Biblioteca Nacional de España se encuentra la sección “Publicaciones Periódicas” en la que se pueden encontrar alrededor de 1800 facsímiles digitalizados de revistas publicadas entre 1683 y 2018, que se conservan físicamente en la Hemeroteca de la institución. <http://www.bne.es/es/Colecciones/PublicacionesPeriodicas/>

y buscamos recuperarlo. A veces decidimos dejar de lado títulos que no podemos subir –mayormente la imposibilidad está dada por la falta de recursos. En fin, estas son las variables que tenemos en cuenta.

P:—¿Con qué criterio se introducen las revistas latinoamericanas? Hay un abanico enorme...

K.J.:—El criterio para la selección de revistas latinoamericanas depende en primer lugar de lo que existe en el acervo del CeDInCI. La primera meta considera subir un título de cada país latinoamericano antes de mediados del año que viene (todavía quedan pendientes Haití, Nicaragua, entre otros). Para los países con los que estamos más hermanados culturalmente, como por ejemplo, Uruguay, Chile y México, hicimos una excepción y agregamos más de un título. Por otra parte, tenemos relaciones con diferentes instituciones que nos permiten ir subiendo materiales hipervinculados, como ocurrió con el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) de La Plata, con el que acordamos agregar las colecciones de Edgardo Vigo disponibles en su sitio; o la hemeroteca de la Universidad Autónoma de Madrid con el proyecto de revistas surrealistas, en el que el CeDInCI había colaborado. En este momento estamos trabajando con la Fundación José Carlos Mariategui para trabajar con la revista *Amauta*.

P:—¿Planean subir todo el acervo con el que cuentan?

K.J.:—Es una utopía, un lindo sueño, ojalá pudiéramos hacerlo. Pero hay que mantener criterios. Aun cuando tuviéramos la capacidad para llevarlo a cabo, habría que preguntarse si vale la pena frente a la necesidad de visualizar y dar acceso a otro acervo importante del CeDInCI como es el de los “fondos de archivo”. Sería un proyecto muy interesante vincular los documentos de estos

fondos con las revistas del portal, es algo que está pensado y hablado pero todavía no encontramos el tiempo físico, ni los recursos para llevarlo a cabo. Nuestro modelo es *Anáforas* en Uruguay¹⁰, que fusionó dos espacios muy ricos de la Universidad de la República y recursos de la Biblioteca Nacional: *Publicaciones Periódicas del Uruguay* y el *Archivo histórico de Escritores*. De esta manera, se puede encontrar en un mismo sitio una carta, un manuscrito, una revista, relacionadas por un nombre o un hecho histórico.

S.Q.: —¿La carta escaneada manuscrita y con ficha?

K.J.: —Sí, aunque no tienen digitalizada toda la correspondencia, ni todos los fondos pertenecen a los archivos de la Universidad de La República (Uruguay). Hicieron también, por ejemplo, un acuerdo con la Universidad de Princeton, para poner a disposición algunas cartas de Emir Rodríguez Monegal.

P.: — Teniendo en cuenta que tal vez uno no tenga colecciones completas, ¿qué tipos de aportes aceptan?

S.Q.: —Son bienvenidos todos los aportes. Creo que por una cuestión de coherencia siempre es mejor ofrecer colecciones completas, un material ordenado que termine de satisfacer las necesidades de los usuarios. Cuando nos encontramos con colecciones incompletas, igualmente las escaneamos pero no las subimos hasta que logramos completarlas o, eventualmente, evaluamos si vale la pena subirlas igual. Nosotros tenemos una cuenta de Facebook

¹⁰ Anáforas es un repositorio digital que depende de la Universidad de la República, de Uruguay, que surgió a partir de la iniciativa de docentes e investigadores por construir un sitio web destinado a conservar y difundir en formato digital obras impresas del acervo cultural nacional y materiales de carácter documental. Entre las distintas solapas que conforman el sitio, la de “Publicaciones periódicas del Uruguay” cuenta con una colección ordenada por tipos de impresos, por autores, por género y período. <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>

a través de la cual intercambiamos información y divulgamos noticias. Muchos aportes llegan a través de esa red social, en efecto.

K.J.: —¿Por qué, disponiendo de la hemeroteca de la Biblioteca Central, no pueden tomar materiales prestados?

S.Q.: —Podemos, sí, y es justamente lo que vamos a empezar a hacer el año próximo. Tenemos que ajustar aún detalles sobre cómo retirar el material, dónde escanearlo, cómo se compatibiliza esto con otros proyectos de digitalización de la Facultad, entre otros detalles.

P: —¿En la ficha técnica se pueden recuperar las cuestiones materiales del papel?

K.J.: — Por supuesto que sería maravilloso que el formato digital imitara el original (de hecho existen softwares que lo intentaron, aunque hoy se está evaluando cuánto beneficio aporta “imitar” al libro para tecnologías que pueden ofrecer mucho más confort al lector con formatos más renovados como los de los e-book), pero aunque se coloquen en la ficha las dimensiones de una revista (por poner un ejemplo clásico de una de las demandas que no supe el formato digital), el investigador solicita ver el papel porque el objeto en su conjunto transmite algo que no es trasladable a lo digital, se trata de percepciones mucho más subjetivas. Aún así, en el CeDInCI creemos que es fundamental preservar estos objetos en papel y tratamos de reducir lo máximo posible su manipulación.

S.Q.: —Nosotros no estamos poniendo descripciones del aspecto físico de las revistas; de hecho, no hacemos una ficha en el sentido tradicional, sino que, como ya señalé, adjuntamos el índice completo y una presentación crítica.

P: —¿Cuál es su perspectiva en cuanto a repositorios institucionales, por ejemplo *Trapalanda*¹¹ de la Biblioteca Nacional Argentina?

S.Q.: —Somos abismalmente diferentes, pero estamos atentos a los demás repositorios para no pisarnos, si bien no está mal que algunos títulos se repitan. Si quisiéramos subir la revista *Sur*, deberíamos evaluar si vale la pena pisarnos con *Trapalanda*, por ejemplo; algo que de hecho discutimos. AhiRa es el proyecto de un grupo de investigadores que, además de desarrollar sus tareas académicas individuales, se ocupa de armar un repositorio digital. No somos integrantes de una biblioteca ni de un centro documental. Ahí hay una diferencia atendible respecto del modo y los tiempos con los que trabajamos. Igual, respecto de *Trapalanda*, puntualmente, lamento decir que el sitio ha sido transformado en los últimos dos años (2016-2017) de manera ciertamente empobrecedora.

K.J.: —Quisiera aclarar que *Sur* no está completa en formato digital en la Biblioteca Nacional, con lo cual si AhiRa la pone a disposición va a hacer un gran trabajo. Con respecto a los aportes que aceptamos, el investigador que viene a indagar qué revistas clandestinas había en la dictadura también quiere saber qué publicaba la derecha y el oficialismo, así que nuestro trabajo como espacio que pretende llevar adelante una preservación responsable es incorporar todo el espectro de ideas. Las colecciones llegan en diferentes estados, completas e incompletas, ordenadas y prolijas o desordenadas y sucias (habría que decir que los individuos aso-

¹¹ *Trapalanda*, inaugurada en 2014, se definió como la “biblioteca digital” de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (Argentina), con seis mil títulos digitalizados que incluían revistas y periódicos. Actualmente, el material digitalizado puede encontrarse en la solapa “Colecciones digitales” del sitio web de la Biblioteca: <http://catalogo.bn.gov.ar>

ciados a los espacios de derecha siempre fueron muchos más cuidadosos a la hora de cuidar su acervo, así que ¡nos llegan de estos sectores colecciones impecables!) (risas).

S.Q.:—Pero a ellos no se las quemaban...no las tenían que esconder (risas).

K.J.: —En cuanto a otros repositorios de facsimilares (no incluyo aquí las publicaciones en curso) creo que AhiRa y AméricaLEE están haciendo una diferencia porque hay un rumbo marcado muy claro. El equipo de cada uno de estos proyectos tiene esa aspiración, sobre todo porque están animados por investigadores, muchas veces especialistas en el mundo de las publicaciones periódicas. El proyecto de la Biblioteca Nacional, *Trapalanda*, se encuentra desorganizado, no se percibe una planificación de trabajo efectiva. No es el único espacio que sufre este problema, si uno mira *Memoria Chilena* —en este caso regido por el criterio de digitalizar solo lo que existe en el acervo de la Biblioteca Nacional de Chile— también es algo caótico. Como reflexión, la digitalización como medio para democratizar la cultura es en cierta forma una utopía si no se contempla una planificación; sin una clasificación y un orden físico previo, es caótica. Como segundo paso hay que considerar el ordenamiento del nuevo archivo que se genera digitalmente, para que los objetos que lo componen puedan ser recuperados; los criterios de organización no son los mismos para una colección en papel que para una digital. El CeDInCI tiene un acervo digitalizado muy grande que excede lo exhibido en AméricaLEE y aunque se digitalizó y se copió en el servidor, como una parte de esos documentos no estaban bien nombrados, se perdió un porcentaje importante cuando se quemaron algunos discos de almacenamiento, como ya mencioné. Lo que quiero decir es que pareciera que la digitalización es la gran solución, pero en la prác-

tica exige un trabajo intelectual y técnico que no siempre está disponible como recurso.

P: —¿Saben ustedes cuál es la forma más eficaz de buscar un repositorio?, ¿Qué palabras clave utilizan ustedes para ser encontrados por alguien que no conoce AhiRa o AméricaLEE?

K.J.:—Hay todo un metalenguaje asociado a los archivos que facilita su recuperación en la red. En el caso de AméricaLEE se dedica un tiempo cada vez que subimos un documento: agregamos descripciones y palabras clave que favorecen el “ranqueo” del sitio en los buscadores. Ahora, ¿cómo encontrar repositorios digitales? Lo mejor es utilizar meta-buscadores como *Metakrawler*, que escanean la web de un modo más profundo y recuperan mejor que los buscadores habituales y masivos como Google Chrome o Firefox. El ABC de cualquier acervo es hacer posible la recuperación de lo que existe. Así como hay sistemas de clasificación para las bibliotecas, la web tiene el suyo propio.

S.Q.: —Al adoptar un formato para la presentación de la revista y la inclusión de su índice, nosotros también pensamos en eso, en las palabras o los “tags” para hacer más eficaz la búsqueda. En este sentido, en AhiRa existe la solapa “Links de interés”, donde listamos otros repositorios digitales del país y del exterior. De esta manera, llegar a AhiRa implica arribar también a un mapa de otros sitios similares.

P: —¿Piensan el tema de la conservación a largo plazo?

K.J.: —La conservación es un tema complejo en el formato digital. El menor inconveniente es el espacio virtual necesario (un servidor), propio o en la nube, para alojar las imágenes y su *back up*. El espacio virtual es caro: si es propio exige alguien que lo administre y el equipo NAS tiene un costo elevado (algo así como

1600 dólares), los discos rígidos tienen una vida útil bastante breve, y cuando comienzan a fallar hay que reemplazarlos, pero si no existe el recurso humano calificado que identifique la falla, y luego los recursos materiales para reponer el hardware, estamos en problemas. La nube ofrece diferentes servicios –con o sin administración informática, con o sin *backup*– y tiene un costo mensual que varía según la cantidad de servicios contratados (desde 40 a 80 dólares mensuales). En el caso del CeDInCI, las prioridades, lamentablemente, están marcadas por el emergente, y tuvimos experiencias frustrantes que nos ayudaron a crecer en términos de previsión y planificación: el año pasado se quemaron dos discos y perdimos un trabajo increíble hecho con *La Protesta*, más de un año de trabajo que hubo que rehacer.

En términos ideales, el microfilm sigue siendo la mejor tecnología por su durabilidad: los primeros microfilms se hacían sobre acetato y su durabilidad alcanzaba los 100 años. En la actualidad la materia prima de la cinta cambió y la durabilidad está calculada en 500 años, pero hay pocas empresas (en nuestro país una sola) que microfilmen, y además es muy caro para instituciones pequeñas. Por el contrario, los productos digitales son vulnerables en virtud de que la tecnología avanza muy rápidamente, obligando a la migración de datos cada diez años por lo menos, lo que significa un deterioro del producto original (en cada migración la calidad de la imagen se degrada). Los discos ópticos para almacenamiento (tan caros como la microfilmación) están ofreciendo una durabilidad de 50 años, contra los 500 del microfilm... La digitalización soluciona entonces parte del problema del costo de la preservación. Se realiza un *master* de alta calidad (lo que significa necesidades concretas de almacenamiento) que es el que se guarda y de allí salen otras versiones descartables. Así y todo no podemos ir en contra de la historia, todas las instituciones del mundo están digitalizando

porque se contemplan otros beneficios: en la era de las comunicaciones se privilegia la simplificación del acceso para los usuarios y los modos de circulación masivos y globalizados.

Para terminar, quisiera agregar que debe quedar claro que la responsabilidad de una institución que tiene un acervo con un patrimonio histórico y cultural es guardar y preservar del mejor modo posible el objeto original, en este caso el papel. La digitalización es un paso más en ese sentido.

S.Q.: — En AhiRa escaneamos y guardamos todo en formato pdf, y a veces contamos con los archivos en formato imagen. No tenemos los medios técnicos para otra cosa y procedemos un poco como *amateurs* en ese sentido. Compramos espacio en Google y ahí vamos subiendo el material de *back up*. Manejamos un volumen de archivos mucho menor al del CeDInCI y vamos aprendiendo sobre la marcha; hasta ahora no hemos pensado más allá. Cuando migremos al espacio de la UBA, quizás algunas cosas cambien en este sentido. Como bien enseñó Gutenberg, la multiplicación y la reproducción son el mejor método de preservación. Confiamos en que cuanta más gente baje las revistas del sitio, más seguro es que su contenido se preserve. Por ahora, y un poco en la precariedad y la intemperie tan argentinas de la universidad pública, esa apuesta a la difusión es nuestro horizonte de preservación o trascendencia a largo plazo.

Referencias bibliográficas

Fuentes citadas

Publicaciones Periódicas del Uruguay <http://www.periodicas.edu.uy>
AméricaLEE, El portal de las publicaciones latinoamericanas del siglo
XX <http://americalee.cedinci.org/>
Archivo histórico de revistas argentinas <http://www.ahira.com.ar/>

Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.cl/>

Publicaciones periódicas del Uruguay <http://anaforas.fc.edu.uy/jspui/>

Biblioteca Nacional de España <http://www.bne.es/es/Colecciones/PublicacionesPeriodicas/>

[Trapalanda](http://catalogo.bn.gov.ar) <http://catalogo.bn.gov.ar>

Los autores

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). Realizó estadias de investigación en Instituto Iberoamericano de Berlín como parte del programa de intercambio de científicos del DAAD. Actualmente codirige el proyecto “Literatura argentina del siglo XX y publicaciones periódicas: emergencias e interacciones formativas”. Es autora de *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913*; como editora ha realizado *Revista La Nota. Antología (1915-1917)* en la colección Biblioteca Orbis Tertius; junto con Geraldine Rogers dirigió y editó los volúmenes *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)* y *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*. Coordina el equipo de producción editorial de la revista *Orbis Tertius*.

Silvia Dolinko

Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora del Conicet. Directora de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Mar-

tín (IDAES-UNSAM). Coordinadora del Núcleo de Historia del Arte y Cultura Visual y del Programa de Estudios en Cultura Gráfica e Imagen Impresa del IDAES. Coordinadora General del Instituto de Artes Mauricio Kagel de la UNSAM. Especialista en historia del arte del siglo XX, su investigación se centra en la historia de la obra gráfica y la imagen impresa. Es autora, entre otros libros, de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973* (Edhasa, 2012). Editora de los dos volúmenes de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (CAIA, 2011-2012, 2 vols.).

Federico Gerhardt

Profesor Adjunto de Literatura española II (FaHCE-UNLP), e Investigador Adjunto del CONICET, con lugar de trabajo en el IDI-HCS, donde ha desarrollado una investigación en torno a las relaciones entre literatura, crítica literaria y mercado editorial en tres revistas de exilio español en Buenos Aires: *De Mar a Mar*, *Correo Literario* y *Cabalgata*. Su investigación se focaliza en los vínculos entre los proyectos editoriales (en sentido amplio, incluyendo tanto revistas literarias y culturales como sellos y colecciones) fundados o dirigidos por españoles en la Argentina, atendiendo especialmente a las conexiones establecidas entre dos circuitos de edición y distribución: por un lado, las entidades asociativas y, por el otro, las empresas privadas. Actualmente dirige el proyecto “Entre España y la Argentina: la literatura en la revista *Saber Vivir* (1940-1955)” (PICT 2017-4155), aprobado y financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Guido Herzovich

Investigador asistente del Conicet en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Doctor en estudios culturales la-

tinoamericanos (Universidad de Columbia), Licenciado en Letras (UBA). Dio clases en la Universidad de Columbia, en la carrera de Artes de la escritura (UNA) y ahora en NYU Buenos Aires. Co-editó la adaptación latinoamericana del *Vocabulario de las filosofías occidentales. Diccionario de los intraducibles de Barbara Cassin* (México: Siglo XXI, 2018). Desde 2013 co-edita *El Ansia. Revista de literatura argentina*.

Annick Louis

Especialista en literatura argentina, literatura comparada y teoría literaria. Su trabajo actual propone un cuestionamiento del estatuto de la disciplina literaria. Otros centros de interés son la relación entre relato y ciencias humanas y sociales, las revistas literarias, la noción de autor, la traducción. Entre sus publicaciones se cuentan *Borges ante el fascismo* (2007), *Borges. Obra y maniobras* (2014), y las compilaciones *Enrique Pezzoni lector de Borges. Lecciones de literatura (1984-1988)* y Josefina Ludmer, *Algunos problemas de teoría literaria. Clases 1985* (2016). Fue Visiting Profesor en la Universidad de Yale (1999-2000) y Becaria de la Fundación Alexander von Humboldt (2000-2002). Ejerce en la Universidad de Reims (Francia) y en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales-Paris*, donde anima el seminario “El objeto literario hoy: prácticas, saber y comunidad intelectual”.

Verónica Stedile Luna

Licenciada en Letras y docente en la cátedra Metodología de la Investigación Literaria de la Universidad Nacional de La Plata. Como becaria de CONICET-IDICHS y tesista del Doctorado en Letras de la UNLP desarrolla su proyecto “Las revistas literarias de vanguardia en Argentina (1948-1956): tempo y morales de la crítica”. Ha publicado capítulos de libro, artículos y reseñas en re-

vistas científicas y de divulgación. Forma parte del colectivo cultural Malisia como editora de EME Revista/Editorial. Participa de los proyectos de investigación “Las publicaciones periódicas como contextos formativos de la literatura argentina (siglo XX)” (PICT 2015-1422) dirigido por Geraldine Rogers y ““Literatura” como “lectura” en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de “enseñanza”, en la Argentina contemporánea” dirigido por Miguel Ángel Dalmaroni.

María de los Ángeles Mascioto

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata con la tesis “Nuevos modos de escritura en la *Revista Multicolor de los sábados*”. Investiga los vínculos entre vanguardia estética, vanguardia política e industria cultural en el suplemento ilustrado de literatura del diario *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados*, dirigido por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat (1933-1934) y el surgimiento de nuevos modos de escritura en la prensa. Docente en el Curso de Ingreso a Letras (UNLP) y en Literatura Argentina y Latinoamericana (CIC). Participó en congresos de carácter nacional e internacional y publicó artículos en revistas argentinas y extranjeras.. Participa de proyectos de investigación de la UNLP, Foncyt y PIP sobre las trayectorias de la literatura argentina, los escritores y las modalidades de escritura en las publicaciones periódicas.

Margarita Merbilhaá

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y “Mastère” por la EHESS (París). Investigadora Adjunta del Conicet con lugar de trabajo en el IdIHCS UNLP-Conicet y actualmente se desempeña como profesora adjunta de Literatura Francesa en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP.

En los últimos años ha publicado en revistas nacionales e internacionales sobre redes y revistas de latinoamericanos en París a comienzos del siglo XX y otros temas de Historia intelectual y de la edición en Argentina. Ha integrado distintos proyectos de Investigación en la UNLP y PICT sobre éstas temáticas. Participa además del Seminario de Historia Intelectual del Cedinci. Es coautora del libro *Memorias del BIM: Biografías*, e integra la Comisión de Memoria, recuerdo y compromiso de la FAHCE.

Diego Poggiese

Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Sur, Profesor Adjunto en la Cátedra Teoría y Crítica Literaria de las carreras de Letras en las UNS. Participó de diversos proyectos de investigación en relación con la crítica literaria argentina, el ensayo, las intervenciones culturales durante el primer peronismo y el estado contemporáneo de la literatura argentina, todos bajo la dirección de María Celia Vázquez. Ha publicado los resultados de investigación en distintos volúmenes colectivos (*Las operaciones de la crítica, Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*) y en diferentes revistas argentinas y extranjeras (*Cuadernos del Sur, La Biblioteca, Taller de Letras, Estudios de teoría literaria, bazaramericano*). Actualmente integra el PICT “Publicaciones periódicas como contextos formativos en la literatura argentina”, dirigido por Geraldine Rogers. Ha publicado una novela, seleccionada por el Fondo Municipal de las Artes en Bahía Blanca (*Clausura*, Hemisferio Derecho, Bahía Blanca, 2015).

Geraldine Rogers

Profesora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de La Plata e Investigadora Independiente de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET) de Argentina. Dirige

proyectos de investigación sobre publicaciones periódicas en la Universidad de La Plata y en la Agencia de promoción científica y tecnológica. Fue becaria del DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín y dictó cursos de posgrado en la Universidad de Sevilla, la Universidad de Salamanca y la Universidade Federal de Minas Gerais. Dirige la colección de libros de acceso abierto *Biblioteca Orbis Tertius*: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/>. Es autora del libro *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX* (2008) y de numerosos artículos, el último de los cuales es “Jorge Luis Borges in Argentina” (*Oxford Research Encyclopedia of Literature*, London/N.York 2018).

COLECTIVO CRÍTICO



El volumen colectivo sobre publicaciones argentinas que aquí presentamos es el tercero de una serie que se constituye como tal en función de un principio metodológico básico: *Tramas impresas* (2014), *Tiempos de papel* (2016) y ahora *Revistas, archivo y exposición* colocan a las publicaciones como corazón de sus análisis, como una dimensión crucial de la historia de una cultura, no un capítulo o un género añadido a otros géneros culturales de los que se compondría esa historia, puesto que no sería posible desligarlas de ella. Forman la primera parte un conjunto de colaboraciones individuales de especialistas que reflexionan en su mayoría sobre problemas específicos en revistas particulares a la vez que se detienen a pensar y caracterizar sus modalidades de exposición. El libro incluye, además, un intercambio a propósito de dos repositorios hemerográficos argentinos de referencia obligada para los estudiosos de la cultura argentina: *AhiRa* y *AméricaLee*.



ISBN 978-950-34-1805-5

