



Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)

Verónica Delgado
Alejandra Mailhe
Geraldine Rogers
(coordinadoras)



Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)

Verónica Delgado
Alejandra Mailhe
Geraldine Rogers
(coordinadoras)

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

2014

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

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2014 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1163-6

Colección Estudios/Investigaciones 54, ISSN 1514-0075



Licencia Creative Commons 2.5 a menos que se indique lo contrario

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

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Susana Ortale

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Índice

Aproximaciones metodológicas

- Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas
Verónica Delgado [11](#)
- El estudio de revistas culturales en la era de las humanidades digitales. Reflexiones metodológicas para un debate
Hanno Ehrlicher [26](#)

Letras e imágenes en la esfera pública del siglo XIX

- La prensa en red: los periódicos de Francisco de Paula Castañeda
Claudia Roman [47](#)
- Leer (con) imágenes. Litografías y prensa periódica en los procesos de lectura y escritura a mediados del siglo XIX en el Río de la Plata
Hernán Pas [64](#)
- El *Sud Americano*. Notas para una historia material y visual de la prensa periódica ilustrada en el siglo XIX
Sandra M. Szir [80](#)

Modernización y proyectos intelectuales a comienzos del siglo XX

- El momento continentalista de Lugones: la *Revue Sud-Américaine* (1914)
Margarita Merbilháá [98](#)

Las biografías de hombres de ciencia en el proyecto intelectual de la <i>Revista de Filosofía</i> <i>Cristina Beatriz Fernández</i>	117
Arte, izquierda, pedagogía y mercado de los años veinte a los treinta	
Imagen y consumo en la <i>Atlántida</i> de los años veinte <i>Talía Bermejo</i>	135
Para iluminar el sexo y el cuerpo. Revista <i>Cultura Sexual</i> y <i>Física</i> de Editorial Claridad <i>Laura Fernández Cordero</i>	157
Escrituras de un lector de revistas y periódicos: los cuadernos de Ángel Nuñez (1919-1920) <i>Geraldine Rogers</i>	178
Enfrentamientos periodísticos en los comienzos de <i>Noticias Gráficas</i> <i>Sylvia Saítta</i>	195
Suplemento de literatura: cultura impresa y ficción en la <i>Revista Multicolor de los Sábados</i> <i>María de los Ángeles Mascioto</i>	207
La revista <i>Qué</i> : prácticas editoriales y filiaciones estéticas en el inicio del surrealismo argentino <i>Armando V. Minguzzi</i>	221
Las representaciones del magisterio en la prensa oficial: <i>El Monitor de la Educación</i> , 1900-1930 <i>Flavia Fiorucci</i>	243

Arte, política y vanguardias de los años cincuenta a los setenta

<i>Gaceta Literaria</i> : un artefacto editorial y una revista de pasaje en la trama de la cultura comunista latinoamericana de los años '50 <i>Adriana Petra</i>	258
Desde La Plata hacia el mundo a través de <i>Diagonal Cero</i> <i>Silvia Dolinko</i>	276
<i>Los Libros</i> : del estructuralismo al isabelismo con una escala latinoamericana <i>Marcela Croce</i>	291
Las relaciones entre discurso crítico y política en la revista <i>Los Libros</i> <i>Fabio Espósito</i>	306
Reseñas críticas	315
Los autores	333

Introducción

El estudio de las publicaciones periódicas se está volviendo cada día más relevante para la comprensión integral de los procesos culturales. Desde hace un tiempo se advierte que ellas no son simples contenedores de textos e imágenes (fuentes documentales para el estudio de autores o ideas) sino formas específicas de la cultura impresa de la modernidad, cuya complejidad y relevancia las vuelve objetos de estudio en sí mismas. Sus rasgos centrales -periodicidad y producción colectiva- conllevan una combinación de factores (referidos a aspectos visuales y textuales, de diseño e impresión, a lógicas artísticas, ideológicas, profesionales y mercantiles, a formas de sociabilidad, a condiciones de recepción, por nombrar sólo algunas) cuyo estudio requiere cada vez más del diálogo *interdisciplinar*. Advertir su densa *materialidad* equivale a descubrir una dimensión que excede en mucho su consideración como meros vehículos de textos e imágenes. Estudiarlas como bienes simbólicos elaborados casi siempre *colectivamente* obliga a pensar la significación que adquirieron los grupos nucleados alrededor de ellas (o que circularon a través de ellas) atendiendo tanto a las prácticas específicas como a sus relaciones con procesos sociales de carácter más general.

Desde hace un tiempo se están llevando a cabo, en el país y en el exterior, índices, catálogos y proyectos de digitalización de fondos archivísticos que van generando un mapa creciente de los materiales disponibles, así como un acceso libre a colecciones, fragmentarias o completas, de publicaciones periódicas argentinas.

En el Centro de Teoría y Crítica Literaria se vienen desarrollando en los últimos años líneas de investigación que involucran un intenso trabajo sobre publicaciones periódicas argentinas, con resultados visibles en numerosos artículos científicos, en varias tesis doctorales y en el proyecto editorial de acceso abierto [Biblioteca Orbis Tertius](#).

En diciembre de 2013 realizamos el *Primer coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas*¹. El encuentro reunió en el rectorado de la Universidad Nacional de La Plata a un grupo de veintitrés investigadores, formados y en formación, de distintas disciplinas y de varias instituciones universitarias y centros de investigación, con trabajos en curso sobre revistas, diarios, suplementos semanales y otras formas de publicación periódica en la Argentina de los dos últimos siglos (XIX y XX). Se generó un ámbito muy productivo para investigaciones actuales y futuras, que hacen cada vez más indispensable el intercambio de información sobre recursos disponibles o en desarrollo (acervos hemerográficos, medios técnicos), la discusión de avances de investigación, el debate sobre perspectivas metodológicas y la reflexión interdisciplinar sobre cuestiones que podrían abordarse mediante una cooperación más sistemática.

El encuentro contó además con la participación de un grupo de investigadores en formación, jóvenes becarios y tesistas, a los que invitamos a tomar algunas notas iniciales, como observadores críticos. Cuatro meses más tarde, en abril de 2014², discutimos sus observaciones, que se transformaron después en las reseñas críticas incluidas al final de este libro.

Tramas impresas: publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX) es prueba de un trabajo colectivo que esperamos tenga continuidad y profundización en los próximos años.

Verónica Delgado, Alejandra Mailhe, Geraldine Rogers

¹ El coloquio contó con el aval del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS- UNLP-CONICET) y la SHARP (Society for the History of Authorship. Reading and Publishing).

² *I Jornada Contextos formativos de la literatura argentina: las publicaciones periódicas*, organizada por el proyecto de investigación con sede en la UNLP integrado por Federico Bibbó, Ana Bugnone, Ana García Orsi, María de los Ángeles Mascioto, Verónica Stedile Luna, dirigido por Verónica Delgado y Geraldine Rogers. En la jornada participaron, además, los becarios Martín Castilla, Emilio Binaghi, Javier Guiamet y las investigadoras Margarita Merbilhá y Alejandra Mailhe.

Aproximaciones metodológicas

Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas

Verónica Delgado

La relevancia otorgada al estudio de diarios y revistas en la cultura argentina no es privativa de las últimas dos décadas. No obstante, el estudio de las publicaciones se ha consolidado como un ámbito de convergencia de intereses multidisciplinares y de líneas de investigación. Esa convergencia, creo, se funda en un presupuesto compartido que considera a esos productos culturales como elementos decisivos para la elaboración de una historia cultural que las atraviesa y en cuyo curso actúan de diferentes maneras y con grados de eficacia diversos. A partir de este presupuesto, el análisis de las publicaciones ha producido distintos énfasis ligados generalmente a los campos disciplinares de los que proceden los investigadores: historia, literatura, arte, filosofía, comunicación.

Si los cambios en la consideración de las publicaciones deben pensarse desde una perspectiva histórica, tal historia debería incluir la de las tradiciones teóricas con las que se ligan las líneas críticas y de investigación, a lo que habría que agregar las políticas de registro y conservación como parte de sus condiciones de posibilidad. No pretendo aquí dar cuenta de ese proceso que debería incluir la pionera y constante labor crítica y editorial¹ de muchos crí-

¹ Me refiero, por ejemplo, al trabajo pionero de Boyd G. Carter (*Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, 1968) y en el ámbito local el ya clásico *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)* de Héctor Lafleur, Fernando Alonso y Sergio Provenzano. A ello debe agregarse la publicación de antologías y ediciones facsimilares realizadas desde finales los años 60 y que se han multiplicado en los últimos años. Asimismo hay que incluir los aportes de numerosos libros colectivos e individuales.

ticos, docentes y estudiosos² así como el análisis de las modulaciones teóricas y las poéticas críticas de diversas publicaciones que abordaron estos objetos, o el aporte específico de algunas instituciones dedicadas a la preservación y conformación de archivos de acceso público.

Sí me interesa mencionar un momento relevante al menos para los **estudios literarios** porque significó un cambio de perspectiva y una mirada sobre diarios y revistas que luego se tornó dominante; ese momento conecta una zona del estudio de las publicaciones en las últimas décadas del siglo XX con la presencia (“reiterada mención”) del “filón bibliográfico” de la escuela de Birmingham (Alabarces, 1990), fundamentalmente de la obra de Raymond Williams -pero también de Richard Hoggart - respecto de la cual y hacia fines de la última dictadura militar argentina y los primeros años de la posdictadura, tuvo un rol decisivo la revista *Punto de vista*. Ese rol no se limitó a lo que concierne a las obras y las figuras de esa corriente del pensamiento británico, sino que implicó un intento por señalar e incorporar nuevos objetos de investigación, entre los cuales se destacaron la prensa -además de otras instituciones sociales y culturales- las revistas y los grupos, que junto con el interés por las formas de trabajo y comportamiento habitual, la vida cotidiana de las clases populares, la participación y consumo cultural, fueron señalados como objetos relevantes para la comprensión de la literatura, entendida como una práctica social formativa. El interés temprano por las revistas y sus hacedores fue parte de esa intervención organizada en torno de la palabra *cultura*, término cuyo dominio se volvió menos acotado, y en cuyo marco fue pensada y revisada insistentemente una tradición de pensamiento argentino. *Punto de Vista* articuló una lectura potente de la obra de Williams, que se corporizó también y más o menos simultáneamente, en la publicación de algunos libros: en el campo de los estudios literarios, *Literatura/ Sociedad* de

² Provenzano Entre otros: Jorge B. Rivera, Adolfo Prieto, Noemí Ulla, Susana Zanetti, Eduardo Romano, Aníbal Ford, Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Jorge Panesi, Hilda Sabato, Jorge Warley, Carlos Mangone, Roberto Sidicaro, Tim Duncan, Tulio Halperin Donghi, Juan Suriano, Néstor Tomás Auza, Horacio Tarcus. Más tarde: Graciela Montaldo, Sylvia Saïtta, Paula Alonso, Alejandro Eujanián, Roxana Patiño, Diana Wechsler, Leticia Prislei, Patricia Artundo, Raúl Antelo, Claudia Román, Alejandra Laera, Geraldine Rogers, Hernán Pas, Verónica Delgado y la mayoría de quienes participan de este libro.

Sarlo y Altamirano (1983),³ que puso en el centro de sus preocupaciones la relación existente entre una práctica social y el conjunto de sus instituciones (sociedad), y fue una puesta al día y una revisión situada de las discusiones críticas y teóricas no solo europeas, sopesadas en relación con contextos nacionales latinoamericanos; a la vez, *Literatura/Sociedad* constituyó una intervención entre cuyos fundamentos sobresale la denegación de la idea de que la literatura fuera “el reino exclusivo de la textualidad”⁴ y, por tanto, podría ser explorada en su dimensión institucional como un espacio articulador de discursos, prácticas e instituciones diferentes sin que esto supusiera ser pensada estrictamente como cultura.⁵ En el contexto de ese interés, las revistas fueron consideradas como “redes de la crítica” y como formas de articulación del discurso de un grupo, como formaciones culturales (Altamirano –Sarlo, 1983: 96); el resultado de esa operación fue una lectura canónica de

³ En la zona de influencia de aquella primera intervención --que también incluye Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia de 1983 y El imperio de los sentimientos de 1985 - -se cuenta la labor editorial posterior de ediciones Nueva Visión en cuyo catálogo se cuentan las primeras ediciones en español de tres de las obras de Williams: *Cultura y Sociedad* (2001) y *La larga revolución* (2003) --en la colección *Cultura y sociedad*, creada y dirigida por Carlos Altamirano-, *Marxismo y Literatura* y *Palabras clave* en la colección “Claves” dirigida por Hugo Vezetti, 2000, o la traducción 2003 de *Para leer a Raymond Williams* de María Elisa Cevasco para la colección “Intersecciones” dirigida por Altamirano en la editorial de UNQUI. Al mismo tiempo, el proyecto dirigido por Altamirano de una historia de los intelectuales en América Latina, conjuga ambas perspectivas de Williams y Bourdieu.

⁴ La frase pertenece a María Teresa Gramuglio quien la emplea para precisar la intervención que supuso, en el terreno de las historias de la literatura, *La historia social de la literatura argentina* de David Viñas, específicamente el tomo VII compilado por Graciela Montaldo y que durante muchos años fue su único tomo. *Punto de vista*, año XII, n° 36, pp. 25-29.

⁵ En el n° 28 de noviembre de 1986, Sarlo planteaba la cuestión como diferencia entre crítica e historia cultural o historia literaria; en 1997, Sarlo volvía a ella y afirmaba en relación con el problema del valor: “deberíamos reconocer abiertamente que la literatura es valiosa no porque todos en los textos sean iguales y puedan ser culturalmente explicados. Sino, *por el contrario*, porque son diferentes y resisten una interpretación sociocultural ilimitada. Algo siempre queda cuando explicamos socialmente a los textos literarios y ese algo es crucial. No se trata de una esencia inexpresable, sino de una resistencia, la fuerza de un sentido que permanece y varía a lo largo del tiempo.” La literatura debería ser estudiada como un discurso de alto impacto, en el que se conjugan conflictivamente dimensiones estéticas e ideológicas, con una particular densidad formal y semántica que nos “afecta de un modo especial”. Para un análisis más extenso de estas cuestiones Cf. Dalmaroni (2004). La moda y ‘La trampa del sentido común’: Raymond Williams y Roland Barthes en *Punto de vista*. En *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina*.

las hipótesis críticas de Williams, en tanto algunas de sus nociones como las de grupo, o formaciones, por ejemplo, se conjugaron con otras, procedentes del contexto teórico no del todo afin, como el de las mediaciones propias de la noción de campo intelectual/literario. Así, en términos generales, las revistas “intelectuales” y “culturales”, en tanto formaciones fueron leídas como modos de generar un tipo opinión -específica y autorizada- dentro de un campo particular y no principalmente como parte de un proceso cultural cuyas interacciones conforman en Williams la clave para su interpretación adecuada.⁶ Como ya observamos, en *Punto de Vista* el interés por los grupos y sus revistas estuvo presente desde sus inicios; en el n° 4 de noviembre de 1978, se daba un lugar preponderante a *Contorno*, a sus escritos y al grupo de “intelectuales” que la habían llevado adelante;⁷ a medio camino entre el homenaje y una forma de pensarse a sí mismos como colectivo por parte de *Punto de Vista*, la acción de los contornistas fue leída como un momento de “viraje en la historia cultural argentina” (n° 13) cambio que se definía apelando a los aspectos ideológicos característicos de los modos de polemizar -con sus otros- del grupo responsable de la publicación- ya fuera a través de la revisión, el reconocimiento, la condena o la competencia. Tanto en el caso de *Contorno* primero, como en lo relativo a *Sur* después, uno de los rasgos propios asignados a las revistas fue el de ser foco de comienzo e irradiación de debates.

La puesta a prueba de la lectura de las hipótesis crítico-metodológicas de Williams tuvo, como caso testigo para el análisis de revistas y grupos, el

⁶ En “Algunos libros de crítica literaria: una reflexión que no cesa”. María Teresa Gramuglio asignó un carácter novedoso a la operación crítico-teórica de *Literatura/Sociedad* de aproximar y “poner en una relación de convergencia” a Williams y Bourdieu. *Punto de Vista* 19, diciembre de 1983, pp. 12-15.

⁷ *Punto de vista* reprodujo algunos de los artículos de *Contorno*, y entrevistó a algunos contornistas (David Viñas, Adolfo Prieto). Beatriz Sarlo analizó la revista en “Los dos ojos de *Contorno*” en el n° 13. En el n° 15 se ocupó de *Literatura argentina y realidad política*. En el escrito que precedía la reproducción de “La mentira de Roberto Arlt” de David Viñas (n° 4) se destacaba la vigencia del programa de la revista en “su revisión crítica del pensamiento, la literatura y la política nacionales”, programa que del se decía, no contaba sino con “escasos continuadores” (p. 7). En ese sentido, las propias intervenciones de Sarlo registran el impacto del programa contornista.

dossier del n° 17 dedicado a *Sur*,⁸ cuyo copete expresaba un propósito claro de distanciamiento respecto de las interpretaciones antagónicas e igualmente simplificadoras acerca de la significación de la revista, que habían terminado por construir, según se indicaba, el “mito” *Sur* -término que en el vocabulario de *Punto de Vista* era sinónimo de cristalización o doxa.⁹ Al mismo tiempo, el dossier implicaba, principalmente en la colaboración de María Teresa Gramuglio, una operación crítica consistente en matizar no solo las lecturas previas sobre la revista de Victoria Ocampo sino, sobre todo, incorporar (“recuperar”) un conjunto de “mediaciones” como parte de los supuestos metodológicos del análisis, fundamentalmente, las que según Gramuglio encarnaría el grupo mismo constituido como *ethos* particular y fundado en un serie de “afiliaciones” y en relación con el cual debían considerarse el proyecto y sus constantes.¹⁰ El trabajo de Gramuglio explicitaba su acuerdo crítico con algunas de las hipótesis de Williams en “The Bloomsbury fraction”, con cuya glosa se abrió su colaboración, “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural”. En tal sentido, por un lado, la autora coincidía con Williams en la puesta en primer plano de la necesidad del estudio del grupo al amparo de cuyos vínculos había nacido *Sur*; grupo al que como foco del análisis definía también como “cuerpo de prácticas”; o en el requerimiento de poner en relación las características de la constitución interna del grupo con su significación general dentro de un proceso cultural dado, y por tanto la obligación de pensar la publicación y el grupo dentro de “las condiciones sociales y culturales precisas”. En la línea crítica de Williams también se contaban el interés por contrastar lo declarado por el grupo (“autoimagen”) y lo realizado por la revista; una negativa a establecer relaciones meramente afirmativas o refle-

⁸ Los trabajos que formaban el dossier fueron: “*Sur*: constitución del grupo y proyecto cultural” de María Teresa Gramuglio, “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*” de Sarlo y “Un acuerdo de orden ético” de Jorge Warley. Este último título sugiere también un modo de reunión fundado en valores compartidos.

⁹ Estas lecturas consideraban a la revista y a quienes la hacían o bien como “portavoces de la oligarquía” o bien como “productores de la cultura moderna en la Argentina”, *Punto de Vista* 17, abril- julio de 1983, p. 7.

¹⁰ Gramuglio afirma: “Entre lo estrictamente social –la clase- y el *sistema* cultural, está la *mediación* del grupo como formación específica en el interior del *sistema* social”, *Punto de Vista* 17, abril- julio de 1983, p. 9. *Cursivas nuestras*.

jas entre lo social (la clase) y la producción cultural, cuestión que procuraba resolver a través de la noción de “fracción de clase”;¹¹ la incorporación de otros documentos que habilitaron -incluso con *Sur*- seguir componiendo una constelación de escritos que permitieran describir y caracterizarla en detalle, abriendo el análisis a otras textualidades (cartas, memorias, por ejemplo); el imperativo metodológico de revisar, reordenar y por tanto reinterpretar, como tareas inherentes a la organización de las relaciones entre presente y pasado; el hecho de señalar el carácter históricamente variable de grupos sin fijarlos desde una vez y para siempre. Por otro lado, la palabra proyecto que alternaba con programa remitía a otra serie de problemas vinculados con la legitimidad cultural, que encarnaban la noción de proyecto -en tanto proyecto de ser reconocido- o la función de las minorías ilustradas en la construcción de una cultura moderna, algo que, dicho sea de paso, también formó parte de las propias preocupaciones de *Punto de Vista*. En consonancia con esta pertinencia crítica, Beatriz Sarlo, en “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, insistía en la necesidad de analizar la *cultura* de la revista como modo de desarticular aquella identificación de *Sur* como vocera de la oligarquía, para lo cual no se detenía en el análisis del grupo que la formaba, sino que estudiaba la “ideología cultural” de la revista en una serie determinada de artículos, sobre todo ensayísticos -los de Victoria, Waldo Frank, Alfonso Reyes, Keyserling, Carlos Alberto Erro -, que giraban en torno de la preocupación americanista.¹² En función del carácter heterogéneo y polifónico de *Sur* -y de cualquier revista-, esa ideología no podía ser equiparada, según Sarlo, con el grupo social del que procedían muchos de sus miembros; por el contrario, constituía una emergencia en la larga duración, que Sarlo llamaba

¹¹ Cuando Gramuglio explica las exclusiones del grupo (Samuel Glusberg) plantea la cuestión a partir de una formulación casi idéntica a la de Williams (1980): “Revelan [las exclusiones e inclusiones en el grupo] en cambio la existencia de un conjunto de valores compartidos, en el que las inflexiones del americanismo y la concepción del trabajo cultural están estrechamente ligadas a la constitución de un grupo cerrado y minoritario que, en el interior mismo de la clase dominante, se define con respecto a ella a la vez por la pertenencia y por la diferenciación”, *Punto de Vista* 17, abril- julio de 1983, p. 9.

¹² La reciente intervención “La intelectualidad extranjerizada de *Sur*” de Sergio Miceli en el II Congreso Internacional de Historia intelectual (noviembre de 2014) podría ser pensada, en parte, como contrapunto de lo que los artículos de Sarlo y Gramuglio no señalan sobre el grupo.

“ideología cultural argentina”¹³ y que encontraba en la preocupación americana uno de sus puntos de articulación. Aunque el trabajo se ocupaba de la revista –no de sus colaboradores individualmente considerados-, definiéndola como “producción discursiva caracterizada por la copresencia de intelectuales que (...) no han delegado sino parcialmente en ese espacio común, sus proyectos, sus prácticas, sus utopías”,¹⁴ tramaba claramente esa reflexión en la descripción bourdiana del mundo cultural.¹⁵ En tal sentido, además de referirse a los escritores como “intelectuales”, Sarlo sostenía que la revista había introducido su propia marca -el elitismo- en una zona de problemas que preocupaban a *distintos sectores del campo intelectual*.

El breve repaso de las lecturas que *Punto de Vista* dedicó a la reflexión sobre dos hitos de la historia cultural argentina – *Contorno* y *Sur*-, sirve para señalar y poner en perspectiva los problemas que, como colectivo, formaban parte de sus propias preocupaciones y la forma en que los abordaron; esta línea tuvo un fuerte poder de irradiación en las lecturas posteriores de los diarios, revistas y grupos no solo dentro de los estudios literarios. Esos problemas se focalizaron, en gran medida, en el análisis de diversas relaciones, -las que más allá de su resolución-, ocupan un lugar central tanto en el materialismo cultural de Williams como en el sociología de la producción cultural de Bourdieu: la relación entre intelectuales y política; entre crítica y política; entre elites culturales y cultura popular; entre clase y producción cultural; entre minorías culturales periféricas y focos de modernización cultural; entre las prácticas especializadas, orden social histórico e instituciones. Finalmente, la lectura de Gramuglio sobre *Sur* (grupo y revista), subrayó la noción williamsiana de *ethos* -entendida como organización particular de valores, hábitos y prácticas compartidos y no necesariamente explicitados- como he-

¹³ Afirmaba: “Las ideologías culturales son inevitablemente un compositum, donde es preciso, más que anularla, aferrarse a su heterogeneidad básica. [...] Heterogénea en su composición y marginal respecto de los centros mundiales, la ideología cultural argentina se plantea reiteradamente en el siglo XX dos tareas contradictorias: construir una cultura que pueda pensarse ‘nueva’, ‘original’ y ‘argentina’ o ‘americana’”, *Punto de Vista* 17, abril-julio de 1983, p. 10.

¹⁴ *Punto de Vista* 17, p. 10.

¹⁵ p. 10. *Cursivas nuestras*. En el n° 8 de marzo de 1980, *Punto de Vista* publicó “El mercado de los bienes simbólicos” y en el n° 15 de agosto de 1982, “El oficio de sociólogo”, ambos de Pierre Bourdieu.

ramienta metodológica fundamental para pensar e interpretar aspectos centrales de la significación de la revista y los efectos de su intervención en la cultura argentina, que el mero análisis de las escrituras que la componen no permitiría visualizar o recuperar.

Por lo demás, la consideración de las publicaciones como formaciones o sus relaciones con grupos (élites intelectuales, políticas, movimientos literarios, tendencias artísticas, etc.) sigue siendo pertinente en un movimiento que trate de precisar el tipo de vínculos de una práctica especializada con procesos sociales más generales, en la medida que el análisis interno (del grupo mismo y de su producción cultural) debe ponerse en relación con lo que acontece por fuera. Al mismo tiempo, una perspectiva como la de Williams permite pensar las publicaciones periódicas como parte de la “cultura registrada” y, en consecuencia, enfatizar el estudio de las relaciones existentes e innegables de las tradiciones activas con la cultura documental, las políticas de registro y archivación, propias de sociedades particulares.

Algunos aspectos metodológicos

Las revistas como objetos de la historia cultural plantean el problema de dar cuenta de un tiempo pretérito que choca con lo que como presente y en su presente siempre, de algún modo, ambicionan. En estos objetos múltiples, dejando de lado la línea editorial propuesta o supuesta, se alberga siempre, por parte sus responsables una pretensión excesiva no declarada, que es al mismo tiempo una estrategia: ser el espacio donde se realizan y promueven los debates fundamentales (literarios, políticos, éticos, artísticos), convertirse al menos por un momento, (del cual depende su permanencia y mayor visibilidad en el espacio público), en ese sitio privilegiado. Este afán se relaciona con la orientación que las caracteriza: desde el presente de su enunciación se proyectan siempre hacia el futuro, al que en muchos casos aspiran modelar o fundar a través de sus intervenciones. Las revistas son redes y este tipo de metáfora es útil para precisar la selección de prácticas e intereses que cada publicación realiza y de la que resultan un presente y pasado que probablemente diferirá de otros contruidos contemporáneamente. Las revistas ponen en circulación, legitiman, construyen, definen y discuten en torno de problemas, temáticas, políticas culturales, tradiciones, prácticas, relevantes para ellas mismas en relación con el espacio definido en que inscriben sus

acciones, y es por eso que la selección que conforman es de índole fundamentalmente diversa de la cronología que las involucra o en la que están insertas.

Vale la pena insistir en que lo que se estudia en las publicaciones, depende en parte de lo que se piensa sobre ellas: definiciones ligadas con intereses críticos, temáticos y teóricos que determinan, en consecuencia, la revisión específica de ciertos aspectos y no de otros.¹⁶ Me interesa una mirada que se distancia de la consideración de las publicaciones -todavía vigente, más en la práctica que en teoría-, como meras fuentes para el estudio de obras, autores, ideas, movimientos: un tipo de posición que considera a las revistas como “antología del tiempo que pasa”,¹⁷ esto es, como testigo y testimonio de un

¹⁶ Las publicaciones han sido consideradas de diversas maneras. Por ejemplo, Jorge B. Rivera sostiene que las revistas literarias pueden ser consideradas como “vehículos de expresión y difusión de ideas renovadoras o como zona de coincidencia en los momentos de transición” (1969: 19). Respecto de las revistas culturales, Jorge Warley afirma que “ocupan un lugar particularmente significativo y problemático en la vida intelectual de un período; en torno de ellas se juega un rico movimiento que hace a la producción, distribución y confrontación de ideas (...) la cuestión de la divulgación (...) Sobre las revistas culturales opera un fenómeno de estratificación que se decide en términos de intereses ideológicos, adscripciones institucionales, tipo de público y de discurso; en fin, por su posicionamiento global frente al tan amplio como difuso mercado” (1993: 193). Noé Jitrik define las revistas en relación con una voluntad de participación y de comunicación (1993: III). Beatriz Sarlo (1993) afirma que funcionan como laboratorios o bancos de prueba. Roxana Patiño (2004) se refiere a ellas como “espacio de circulación de discursos altamente significativos para el estudio no solo de la literatura sino de la historia cultural, la historia de las ideas y la historia intelectual (...) generadoras y sostenedoras de las diversas posiciones que intelectuales y artistas tomaron a lo largo del siglo [XX]” y las considera en sus vínculos con “una sociedad que en más de una ocasión abrevó en la cultura para encontrar bases identitarias, contenidos integracionistas y nuevos fundamentos de valor”, motorizadoras de las “instancias de modernización y democratización de un campo cultural”, “componentes clave en el estudio de proyectos intelectuales y literarios; sede de las diversas modalidades de la crítica”. Para Saúl Sosnowski (1999) es posible leer en el “entramado” de publicaciones de América Latina parte relevante del legado cultural del siglo XX: los principales núcleos de los debates culturales que transformaron a las publicaciones en tribuna del pensamiento y de diversa posiciones estéticas e ideológicas. analizar las revistas imprescindibles para leer y redactar la historia literaria latinoamericana del siglo XX como parte de un proceso político cultural. Graciela Montaldo (1987) liga a las publicaciones con los debates -y los efectos- en torno de la modernización cultural de los años 20; en el mismo sentido Sylvia Saiffa (1998) piensa el diario *Crítica* en también en la década de 1920.

¹⁷ Así las definieron Laffleur, Alonso y Provenzano en *Las revistas literarias argentinas*. Si bien es cierto que sustraídas de su época las publicaciones adquieren, como parte de la cultura registrada, el valor antológico que señalan estos autores, el movimiento esencial de una revista

tiempo que ya no es y que sería posible reconstruir, al menos parcialmente, a partir de lo que esos vestigios/restos encierran como cifra del pasado. Tal carácter antológico, parece tributario de una noción de tradición entendida como herencia, como acumulación y decantación. Se trata de una idea sobre todo documentalista y exhumatoria, que además parece relegar las revistas a una función de prueba o de insumo para investigaciones centradas generalmente en aquellas categorías.

Contrariamente, puede afirmarse como perspectiva general que las publicaciones culturales/literarias constituyen 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 (Tarcus, 2007).¹⁸ En términos más específicos, y atendiendo a esta definición, historiar las revistas significaría entre otras cosas:¹⁹

a) destacar su carácter formativo en relación con las diversas prácticas -literaria, artística, política, científica- que interactúan un proceso cultural. En relación con eso basta pensar el lugar decisivo que tuvieron publicaciones como *La Biblioteca* de Paul Groussac o *Nosotros* en la construcción de la literatura y la crítica argentinas como prácticas especializadas.

b) estudiar las publicaciones como formas privilegiadas de organización o intervención colectiva que no son equivalentes de las textualidades o escritos que incorporan, los que a su vez debería estudiarse en sus retóricas, estrategias de enunciación y políticas tipográficas.²⁰ En ese sentido, las acciones de las revistas cuando se constituyen como actores culturales ligados con diversos grupos o nucleamientos de productores culturales, se distinguen de los proyectos y trayectorias individuales de sus miembros a los que sin embargo pueden ayudar en sus definiciones. En tal sentido una revista como *Ideas* (1903-1905) que cultivó muchos de los tópicos espiritualistas, publicó en sus páginas obras teatrales de autores nacionales y extranjeros. No

es contrario del que dibuja la antología (que mira hacia el pasado). 1963.

¹⁸ Por eso mismo constituirían “un mirador privilegiado desde el cual se pueden seguir los avatares de la vida intelectual” (Tarcus, 2007:222)

¹⁹ Los ejemplos propuestos para cada ítem corresponden a revistas literarias.

²⁰ Debo a Horacio Tarcus la incorporación de estos últimos aspectos para el análisis de revistas.

obstante sería un error considerar que esas inclusiones respondieron a un afán por difundir determinadas estéticas y autores; por el contrario, la lectura de las secciones destinadas a la crítica teatral permite conectarlas con la disputa sobre el “teatro nacional”. Por otra parte, la obra novelística de Manuel Gálvez, no podría ser descripta acabadamente sin prestar especial atención a su revista, en la que el joven Gálvez diseñó algunos de los principales rasgos de su proyecto creador. De tal modo, el señalamiento de la inexistencia de una novela argentina en los primeros años del siglo pasado, desde las páginas de *Ideas*, anticiparía ése como el espacio privilegiado de su intervención literaria.

Al mismo tiempo,

c) pensar las revistas como estructuras de sociabilidad²¹ - que ligadas con grupos específicos permitirían atender a un conjunto de prácticas que, aunque no escriturarias, están vinculadas igualmente con los diversos ámbitos que nuclean a quienes hacen las publicaciones y conectar, según el caso, estas formas de sociabilidad con las significaciones vigentes o activas de “literatura”, “cultura”, “historia”, etc. Así, podrían pensarse las revistas mismas como una forma distintiva de la nueva sociabilidad literaria e intelectual de comienzos de siglo XX, junto con otras prácticas como los homenajes, presentaciones, despedidas, agasajos, banquetes, demostraciones, bienvenidas, que se materializaron en espacios tales como redacciones de diarios, cafés, restaurantes, cuartos de hotel de los jóvenes provincianos, las librerías, las bibliotecas de las instituciones universitarias y de los diarios, las aulas universitarias.

d) atender a modalidades asociativas que ponen en primer plano las formas de publicidad, edición, circulación de la palabra impresa, la promoción de determinadas ideas, estéticas y figuras. En ese sentido puede pensarse la doble labor de traducción y edición que constituyó, desde el comienzo, parte de los intereses más fuertes de la revista *Sur* y que, por tanto, no podría concebirse solo en términos de la tarea específica e individual (i.e Victoria Ocampo traductora) sino, por ejemplo, en su relación con las definiciones de la propia revista respecto de la posibilidad de construcción de una modernidad americana.

²¹ Un agrupamiento permanente o temporario, cualquiera sea su grado de institucionalización, del cual se elige participar. Agulhon, Maurice, “Sociabilité y société burgeoise en France, en Allemagne et en Suisse”, (1983), citado en Jean-François Sirinelli (1986).

e) dar cuenta de un conjunto de relaciones que no están presentes o que no lo están del mismo modo en las formas de circulación, publicación, edición, consumo, ligadas con la producción en formato libro. Entre otras, por ejemplo, las relaciones entre lectura y escritura, entre autores y lectores, entre autores y mercado, entre circuitos culturales, etc. Estos vínculos determinan en parte la extensión, los géneros publicados, la lengua en la que se escribe, así como los géneros y formas de intercambio y participación. Respecto de este último aspecto, encuestas y cartas de lectores pueden servir para pensar modalidades diversas ligadas a los avatares históricos de distribución de la lectura y la escritura (y a su ejercicio de la escritura), al público al que interpelan o aspiran atraer.

f) atender a las modificaciones, desplazamientos y cambios que supone la revista como espacio de enunciación de la producción escrita. De tal modo, el estudio de la literatura en las revistas implica dar cuenta de la contemporaneidad enunciativa que la misma revista construye para el texto que publica – no ya la de una fijación posterior en volumen-; a la vez, estudiar la crítica literaria en las revistas permite reorganizar los archivos de esa práctica a partir de su configuración diferencial en las publicaciones.²²

g) poner en relación el estudio de las publicaciones con la problemática del archivo, tanto en relación con las instituciones y sus políticas de archivación como específicamente con los modos en que las revistas se constituyen en archivo. Así, sería posible construir nuevos archivos hemerográficos en función de criterios centrados en la significación de revistas y grupos, lo cual también habilitaría la revisión de los archivos de escritor.²³

i) Atender a los aspectos materiales –además de los ideológicos, en sentido amplio- sin los cuales no podría comprenderse o interpretarse adecuadamente la significación de una publicación. En tal sentido precisar los modos de circulación, distribución, venta; la organización de las secciones (organización temática, genérica, selección y tipo de escritos; diagramación); incorporación de imágenes; periodicidad; tipo de papel; cantidad de páginas; lugares de impresión; tirada; formas de financiación y/o procedencia de sus

²² Las investigaciones en curso de Verónica Luna sobre la crítica literaria en revistas de los años 50 se inscriben en esa línea.

²³ Utilizo la noción de *archivo de escritor* en el sentido en que se desarrolla en Goldchluk y Pené (2013).

fondos; su relación con el mercado (si incorporan avisos y de qué tipo) y con la industria cultural. Así por ejemplo, la pertinencia que organiza casi todas las secciones de *Ideas* dedicadas a la literatura y al teatro es la de lo nacional (Letras argentinas, Letras francesas, Letras españolas, Teatro nacional); ese criterio es significativo como modo pensar la cultura y la función que, en términos puntuales, se asigna a la novela y al teatro como elementos decisivos en la construcción de una identidad cultural argentina.

j) Señalar el grado de especialización en la práctica en que se inscribe una publicación cultural, literaria, política, artística, etc. e indicar la existencia o inexistencia de una voluntad programática; en el caso en que la hubiere, detallar cómo y en qué sitios puede reconocerse ya sea explícita o indirectamente –en determinados textos; en ciertos énfasis como podrían ser la novedad estética, política, intelectual; en la construcción de determinadas figuras o formas de subjetividad- contrastando lo declarado con lo efectivamente realizado. Así por ejemplo, tal como lo pensó Gramuglio para *Sur*, la ausencia de escritos programáticos no indica la ausencia de una voluntad programática que Gramuglio localiza en las cartas –entre Victoria Ocampo y Waldo Frank, de Drieu La Rochelle al grupo- en las que la revista se iba definiendo a través de la mirada de los otros, o en los escritos retrospectivos que publicaba en sus aniversarios.

k) Dar cuenta de lo que podemos llamar un *modo de ser*, atendiendo a la forma en que se polemiza, precisando el tipo de marcas y géneros usados para la polémica; destacando las genealogías y afiliaciones, así como las problemáticas y temáticas que se ponen en primer plano, atendiendo sobre todo a los comienzos cuando generalmente se tematiza el estado de la/s práctica/s alrededor de las cuales se organizan revista y grupo. Así, por ejemplo, las encuestas pueden funcionar como género y espacios de debate, a la vez que como captación provisoria de un estado del arte. Un caso ya clásico lo constituye la segunda encuesta de 1913 que realizó la revista *Nosotros* –¿Cuál es el valor de Martín Fierro?-, en la que los jóvenes responsables de la publicación promovían, al mismo tiempo, un debate y una posición respecto de cómo edificar una identidad nacional de signo incluyente.

l) estudiar la constitución –etaria, genérica, generacional,- el grado de coherencia interna, el *ethos* y los cambios que atraviesan los grupos que llevan adelante las publicaciones, dando cuenta de sus grados de apertura, de su relación con las diversas instituciones sociales y formaciones sociales

más generales y sus vínculos con otras prácticas; sus políticas específicas de crítica, edición, divulgación, traducción. Al mismo tiempo, dar cuenta de las revistas en sus vínculos con otras publicaciones, en el contexto descriptivo de un conjunto (sistema/red) de revistas históricamente situado.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo. El lugar de la experiencia. Tradiciones, contextos y polémicas en la investigación inglesa sobre historia social, comunicación y cultura. En *Cuadernos de Comunicación y Cultura 9: Cultura de los sectores populares. Investigación y política*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, 1990.
- Dalmaroni, Miguel (2004). La moda y ‘La trampa del sentido común’: Raymond Williams y Roland Barthes en *Punto de vista*. En *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina*. Santiago de Chile: Melusina editorial.
- Graciela Goldchluk y Mónica Pené (2013). *Palabras de archivo, Santa Fe: Ediciones UNL-CRLA Archivos*.
- Jitrik, Noé (1993). El rol de las revistas culturales. *Espacios*, 12, junio-julio.
- Lafleur, Héctor, Provenzano, Sergio, Alonso, Fernando. (1960-1968). *Las revistas literarias argentinas 1893-1960*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Montaldo, Graciela (1987). La literatura como pedagogía, el escritor como modelo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 445.
- Patiño, Roxana (2004). Revistas literarias y culturales. En José Luis de Diego y José Amícola (directores). *La teoría literaria hoy*. La Plata: ediciones Al Margen, 145-158.
- Rivera, Jorge B. (1969). Las revistas literarias. *Los Libros*, 3, septiembre de 1969.
- Sáitta, Sylvia (1998). *Regueros de tinta*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz (1997). Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. *Revista de crítica cultural*, 15.
- Sirinelli, Jean-François (1986). ¿Le hasard ou la nécessité? Una histoire en chantier: l’histoire des intellectuels. *Vintième siècle. Revue d’histoire* 9, janvier-mars.
- Sosnowski, Saúl ed. (1999). *La cultura de un siglo. América Latina en sus*

- revistas*. Buenos Aires: Alianza editorial.
- Tarcus, Horacio (2007). Catálogo de revistas culturales argentinas (1890-2006). *Políticas de la Memoria* 6/7, verano 2006/2007.
- Warley, Jorge (1993). Revistas culturales de dos décadas. *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519.

El estudio de revistas culturales en la era de las humanidades digitales. Reflexiones metodológicas para un debate

Hanno Ehrlicher

El estudio de revistas culturales. Esbozo del estado de la cuestión

Al intentar definir con precisión qué es una revista cultural, nos percatamos de que, más que un objeto de estudio, es todavía un objeto no identificado. Si la investigación sobre publicaciones periódicas no empezó hasta bien entrada la era de la industrialización (Bohrmann, 1999: 892), más años aún tendrían que pasar hasta que se produjeran los primeros intentos de definir las revistas como objeto de estudio autónomo dentro del conjunto de la prensa. La mayoría de esos ensayos definitorios, que se encuentran tanto en el ámbito de los estudios de comunicación y publicidad como en los estudios de los medios, tienden a caracterizar las revistas *ex negativo* y explicarlas a partir de lo que les falta para ser un periódico: frente al diario carecen de actualidad y de universalidad, ya que las revistas suelen reducir sus contenidos a un ámbito temático más restringido; su publicidad resulta menor, porque no cuentan con tanto público lector ni con tanta circulación, y, finalmente, su periodicidad es más reducida en comparación con la regularidad y la frecuencia del diario (Meenhard/ Trede: 18). Desde la perspectiva de los estudios de la comunicación, que se concentran precisamente en los periódicos de más difusión para analizar su impacto en la esfera pública, la revista resulta un medio de menor importancia. Son publicaciones demasiado preocupadas por el aspecto estético de su escritura y no tanto por las cuestiones de actualidad como para

tener resultados inmediatos. Por otra parte, para los estudios bibliotecarios y filológicos que se venían concentrando hasta ahora en el libro, la publicidad y la actualidad relativa de las revistas, por mínimas que fueran, resultaban demasiado marcadas como para integrarlas en el panteón cultural de los escritos dignos de conservación e interpretación. Desde esta perspectiva disciplinaria, por su carácter fugaz, ninguna de las publicaciones periódicas merecía gran interés, pues, según Jorge Luis Borges "un periódico se lee para el olvido" mientras que "un libro se lee para la memoria" (Borges, 1980: 25).

A caballo entre el libro y el diario, las revistas fueron durante mucho tiempo, si no un medio completamente olvidado, sí marginado. Como mucho, se las consultaba para extraer de ellas artículos de autores reconocidos para, después, publicarlos en antologías, lo cual contribuía, indirectamente, a convertirlas en objetos de consulta obsoletos. Sin embargo, no faltaron voces que se rebelaron contra ese menosprecio e instrumentalización, como las de los autores que habían participado activamente en la creación y dirección de revistas. Guillermo de Torre es un ejemplo muy claro y, en este punto, tomó una posición diametralmente opuesta a la de su cuñado, quien, aunque utilizó las revistas de una forma muy activa, nunca las quiso recordar. En un estudio sobre "La Generación española de 1898 en las revistas del tiempo" aparecido en *Nosotros*, Guillermo de Torre elogiaba la revista por constituir un laboratorio ideal en el que jóvenes autores podían llevar a cabo sus experimentos creativos:

Tienen [...] el encanto de lo fragante e inmaduro. Frente al destino egoísta de cada libro, poseen la supremacía de su condición plural y generosa, como fruto que son de un grupo, de un esfuerzo colectivo [...]. Son los boletines meteorológicos que anuncian con precisión infalible cada nuevo salto en la rosa de los tiempos del espíritu [...]. Todo movimiento literario, todo amanecer, todo 'crevar de albores' –por decirlo con la imagen matinal del cantor de Mío Cid–, ha tenido indefectiblemente su primera exteriorización en las hojas provocativas de alguna revista [...]. La revista es vitrina y es cartel. El libro ya es, en cierto modo, un ataúd. (Guillermo de Torre, 1941: 4-6)

Tal entusiasmo por las revistas resultaba bastante singular en 1941 y contras-

taba con la actitud general, pero las cosas han cambiado desde entonces, al menos en lo que concierne a las revistas literarias y culturales. Independientemente de su variada tipología, gozan desde hace varios años de un interés renovado y en aumento por parte de la crítica. Prueba de ello es no sólo la producción creciente de monografías y antologías especializadas¹, sino también el hecho de que ahora se tome en serio la revista en el ámbito de la teoría literaria. Así, en un volumen de 2008 titulado *Teoría literaria hoy* se puede encontrar un artículo sobre revistas culturales, un hecho que tiempo atrás hubiera parecido insólito y que ahora es un síntoma muy claro de la reciente revalorización de la revista. Este artículo de Roxana Patiño puede servirnos de base para esbozar brevemente el estado actual de la cuestión.

La autora distingue tres etapas o “momentos” en el estudio de las revistas en América Latina, distinción que puede ser aplicada también, en gran parte, al desarrollo de la investigación en Europa. Hasta los años 60 la revista habría permanecido en un estado de ancilaridad respecto a la literatura, es decir, relegada a un lugar secundario frente al canon compuesto por las grandes obras literarias en forma monográfica. El primer momento de inflexión serían los años 60, cuando se produce una politización de los estudios literarios, el cuestionamiento del canon establecido y el reconocimiento de la eficacia de las revistas como medios de difusión de “nuevos contenidos culturales y políticos” (Patiño, 2008: 145). Sin embargo, según Roxana Patiño, en aquellos años, el nuevo interés por las revistas se restringía sólo al campo literario *strictu senso*, separado todavía metodológicamente del estudio de la cultura en su conjunto. A partir de los años 80, junto con la reforma de las filologías —que quedan cada vez más integradas en el nuevo paradigma de los estudios culturales—, se habría producido un tercer momento en el estudio de las revistas, marcado por nuevos aportes de la teoría cultural y social, como los de Raymond Williams y Pierre Bourdieu, y por enfoques transdisciplinarios.

A este panorama histórico habría que añadirle ahora, tan sólo unos cinco años más tarde, un cuarto momento debido a la inflexión de las nuevas

¹ Para el ámbito cultural de América Latina cf. Sosnowski 1999, Schwartz/ Patiño 2004, Po-blete 2006, Elizalde 2007 y 2010, Crespo 2010, entre otros. Para el ámbito de España cf. Celma Valero 1991, Ramos Ortega/ Barrera López 2005, Osuna 2005 y 2007, etc.

tecnologías informáticas, lo que se manifiesta en el avance trepidante de la digitalización de revistas literarias y culturales. Para el ámbito hispanohablante basta ver los grandes proyectos actuales en la Península Ibérica, como la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Madrid², el Archivo de la Prensa histórica del Ministerio de Cultura³ o el Portal de Revistas de la Edad de Plata realizado por la Residencia de Estudiantes.⁴ Algo más dispersa, por la variedad de países e instituciones implicados, resulta la situación en el conjunto de América Latina, donde existen más proyectos de digitalización, pero de menor número de revistas. Piénsese, por poner un ejemplo, en la situación de Argentina, donde se cuenta con archivos específicos como el del Centro de Documentación e Investigación de Culturas de Izquierda⁵ o con proyectos editoriales electrónicos de recuperación de materiales históricos como la [Biblioteca Orbis Tertius](http://bibliotecaorbis.tertius.fahce.unlp.edu.ar/).⁶ Las revistas culturales han pasado ya, por lo tanto, al medio electrónico, aunque en formatos y condiciones muy diferentes, y de una forma muy poco estandarizada y heterogénea. Lo que queda por discutir es la cuestión de si este proceso implica más que una mera sustitución del soporte material de los textos, lo que atañería tan sólo a la archivística, o si, por el contrario, la nueva accesibilidad a los materiales históricos y las posibilidades de búsqueda de información que van unidas a la digitalización abren también nuevos enfoques investigativos. En este sentido, Sean Latham pronostica:

Las tecnologías digitales cambiarán de manera fundamental nuestra concepción de las revistas de principios del siglo veinte y su posición en nuestras prácticas críticas, pues quitan los obstáculos, a veces graves, que impone la materialidad de los textos impresos [...]. Los textos digitales superan estos obstáculos espaciales y temporales, proveyendo a los investigadores de una tecnología muy apropiada para trabajar las pequeñas

² <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

³ <http://prensahistorica.mcu.es>

⁴ http://www.edaddeplata.org/revistas_edaddeplata/

⁵ <http://www.cedinci.org/>

⁶ <http://bibliotecaorbis.tertius.fahce.unlp.edu.ar/>

revistas culturales, capaz de abrir nuevas redes discursivas e históricas, y, al mismo tiempo, revelar las fisuras que las atraviesan.⁷

Robert Scholes y Sean Latham, de las universidades de Brown y de Tulane respectivamente, no sólo han apelado con argumentos teóricos a un renacimiento del estudio de revistas en la era digital (Latham/Scholes, 2006), sino que, con *The Modernist Journal Project*, también han creado una plataforma virtual para la investigación (Virtual Research Environment) y para poner sus ideas en práctica.⁸ Este proyecto, además, no se limita a ofrecer algunas revistas históricas del *Modernism* anglosajón en formato digital, también quiere impulsar la investigación de estos materiales mediante herramientas digitales, con la colaboración de los estudiosos y apoyada en una base de datos creada con los datos de los textos digitalizados. Teniendo en cuenta este tipo de proyectos, se puede afirmar, por lo tanto, que el estudio de revistas, en esta cuarta fase actual, se ha convertido ya en una parte del campo de la investigación de las así llamadas “humanidades digitales”.

Posibilidades y límites de las “humanidades digitales”: breve panorama de un campo en vías de institucionalización

Este campo de las “humanidades digitales” es todavía joven y está en pleno proceso de institucionalización. De ahí que abunden las polémicas y las tomas de posición drásticas. En principio, las humanidades digitales significan simplemente una conjunción entre las metodologías y las tecnologías informáticas, y entre las disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales con sus respectivos objetivos. Ahora bien, sobre la naturaleza de esta nueva relación disciplinar y sus efectos, no hay un acuerdo. Para la mayoría de los que participan en el discurso y que provienen de las humanidades, las humanidades digitales significan, básicamente, una prolongación de las metodolo-

⁷ “Digital technologies [...] will alter fundamentally our conception of early twentieth-century journals and their place in our critical practices by lifting the sometimes severe constraints imposed by the materiality of the printed text [...] The digital texts lifts these spatial and temporal constraints, providing a scholarly technology uniquely suited to the study of the little magazines, one capable of opening new kinds of discursive and historical networks while simultaneously revealing the fault lines running through them.”(Latham, 2004: 412-413).

⁸ <http://modjourn.org/>

gías establecidas ya en la propia disciplina y de su proyección en un nuevo medio tecnológico. Este grupo sigue leyendo e interpretando los textos o artefactos culturales como siempre, pero accede a ellos mediante las tecnologías de Internet y publica los resultados de sus estudios no sólo en libros, sino también *online*. Así pues, se sirve del potencial de la tecnología, como mucho, para mejorar y perfeccionar los métodos tradicionales, como es el caso de la ecdótica, donde las ventajas pragmáticas de las ediciones electrónicas o híbridas han convencido ya desde hace tiempo a muchos. Por otro lado, están los que conciben las humanidades digitales no como una continuación de la tradición filológica con la tecnología a su servicio, sino como un verdadero cambio de paradigma de las humanidades que implica, además de un cambio en sus metodologías y sus prácticas, también una alteración, o incluso revolución, de sus valores, tal y como lo perciben sobre todo los autores de los dos manifiestos de los *digital humanities*⁹, junto con Kathleen Fitzpatrick (2009), Lisa Spiro (2012) y muchos más que se consideran parte de una verdadera vanguardia cultural. No es casual que la retórica de esta nueva revolución cultural recuerde a la de las polémicas de las primeras vanguardias del siglo XX y a los discursos utópicos de la cibercultura que acompañaron la fase de emergencia de las tecnologías web en los años noventa del último siglo. Según Lisa Spiro, la red informática mundial es, precisamente, la que habría servido de catalizador de los valores humanísticos en los se basan, o se deberían basar, las humanidades digitales: la apertura, la colaboración, el compañerismo, el estar conectado, la diversidad y la experimentación (2012: 24-30). Más utópicas aún son las formulaciones del segundo manifiesto de las humanidades digitales por lo que se refiere al sueño de eliminar las barreras que impiden el saber y de democratizar el conocimiento, sueño que queda ilustrado en un cómic que muestra un mapa de las comunidades *online* en el que contrastan un archipiélago móvil y un continente de empresas comerciales; en el primero, con los proyectos de acceso abierto, se puede apreciar la intención de generar un uso común, mientras que el segundo permanece como un bloque inamovible en el

⁹ <http://manifiesto.humanities.ucla.edu/>. Aunque los textos aparecieron sin firma, se sabe que sus autores principales fueron Todd Presner y Jeffrey Schnapp, ya que, aparte de la cercanía que guardan con otras de sus publicaciones bajo nombre propio (cf. Burdick et al. 2012), David Berry los nombra como tales en su estudio introductorio (Berry, 2012: 19).

“norte helado” (Imagen 1).¹⁰ De manera semejante se articula el proyecto español “ColaBoraBora”, por poner otro ejemplo de proveniencia directamente subcultural, el cual quiere ver en las nuevas tecnologías el camino hacia “un paraíso en proceso de exploración en torno al procomún” (Imagen 2).¹¹

Representaciones imaginarias como estas marcan un extremo de las humanidades digitales y giran en torno a ideas comunitarias que, en el fondo y a pesar de toda la tecnofilia manifiesta, parecen constituir más bien un proyecto regresivo por intentar recuperar un comunitarismo humano anterior a la privatización de los bienes y, por ende, de nuestro capitalismo actual y global. Frente a esta visión utópico-social encontramos, en el debate actual, otra concepción de las humanidades digitales, no menos radical en su oposición a las normas y prácticas tradicionales establecidas en las humanidades, pero sí mucho menos ‘cálida’ y sin el romanticismo antropológico que caracteriza a la vertiente comunitaria de las humanidades digitales. No pretende recuperar mediante la tecnología capacidades humanas olvidadas en el marco disciplinario de las humanidades académicas por la creciente especialización y profesionalización, sino que más bien considera la tecnología el medio ideal para liberar definitivamente las humanidades de unas limitaciones metodológicas como serían, desde esta perspectiva, la fijación en la interpretación hermenéutica y la lectura intensiva de textos canónicos seleccionados. El Laboratorio *The Literary Lab* de la Universidad de Standford, guiado por el comparatista Franco Moretti, constituye, a mi modo de ver, el proyecto mejor articulado y más interesante de esta corriente anti-hermenéutica de las humanidades digitales, que aboga por un análisis estadístico-cuantitativo de datos de gran cantidad (*big data*) a base de automatismos algorítmicos¹². Para

¹⁰ Me refiero a la versión ilustrada del Manifiesto que Todd Presner ofrece en su página web <http://www.humanitiesblast.com>. La imagen acompaña el texto siguiente: “The Digital Humanities embraces and harnesses **the expanded, global nature of today’s research communities** as one of the great disciplinary/post-disciplinary opportunities of our time. It dreams of models of knowledge production and reproduction that leverage the increasingly distributed nature of expertise and knowledge and transform this reality into occasions for scholarly innovation, disciplinary cross-fertilization, and the democratization of knowledge”. El subrayado es del original. Cf. http://www.humanitiesblast.com/manifiesto/Manifiesto_V2.pdf, p. 5.

¹¹ Cf. ColaBoraBora 2013.

¹² <http://litlab.stanford.edu/>

entender sus objetivos, hay que recordar el imperativo de llegar a una “lectura distante” lanzado por Moretti en *The New Left Review*, justo al comienzo del nuevo milenio (Moretti, 2000). Su búsqueda en el desarrollo de métodos adecuados para realizar tal lectura distanciada e histórico-formalista, y por entrar sistemáticamente en lo que él llama “the archive of the Great Unread” (Moretti, 2013: 180) le ha ido acercando cada vez más a las metodologías cuantitativas desarrolladas en el ámbito de las ciencias sociales y las ciencias exactas¹³. Para cualquier lector, la diferencia más destacable entre los trabajos producidos en las humanidades tradicionales y en este ambiente de las digitales es la gran importancia que estas últimas le dan a la visualización gráfica de los datos analizados —véase, por ejemplo, la cantidad de mapas y gráficos que aparecen en los panfletos metodológicos del *Literary Lab*. Al contrario de los mapas imaginarios que acabamos de ver, éstas son representaciones estadísticas e indican, claramente, la intención de convertir la interpretación de la literatura en una ciencia ‘dura’ (véase imagen 3 y 4 como ejemplos típicos)¹⁴. Sin embargo, el mismo Moretti ya ha reflexionado sobre el peligro de caer en una simple fascinación por el efecto persuasivo de las visualizaciones y sus pseudo-evidencias intuitivas, e insta a pasar de la mera intuición a una conceptualización más consecuente.¹⁵ Esta autocrítica es muy interesante por atañer a muchos de los proyectos del campo de las humanidades digitales que siguen cayendo bajo el hechizo de las posibilidades de la visualización automática. Un buen ejemplo que nos permite volver, al mismo tiempo, a las revistas como nuestro principal campo de estudio se encuentra

¹³ El camino recorrido por Moretti desde finales de los años 90 hasta la actualidad se sintetiza en una antología reciente de artículos titulada, precisamente “Distant reading” (Moretti, 2013).

¹⁴ En el segundo panfleto del Litlab, por ejemplo, la relación entre las páginas en las que se desarrolla el texto argumentativo y las de las ilustraciones gráficas es de 12 a 30.

¹⁵ “My fondness for the “intermediate” epistemological status of visualization reflects, I suspect, my general position towards scientific models: always impressed by their explanatory power, I am woefully unprepared to use them properly, especially once math enters the picture (that is to say, very soon). Whence this study’s unplanned, yet crucial, decisions to replace quantification with qualitative analysis, and then basing the latter less on concepts than on my own intuitions vis-à-vis visual evidence. [...] Better turn away from images for a while, and let intuition give way to concepts (network size, density, clustering, betweenness ...), and to statistical analysis.” (Moretti, 2011: 12). Este pasaje es añadido a la versión original del texto, aparecido primero en *The New Left Review* y falta en la reproducción de este artículo en Moretti 2013 (211-240).

en el “laboratorio” del ya mencionado proyecto *The Modernist Journal Project*. Ahí se ofrece también, entre otras cosas, una serie de ideas para la visualización de los datos relacionados con las revistas digitalizadas, basadas en el uso de diferentes herramientas de acceso abierto como *Voyant* o *Protovis*. En la mayoría de los ejemplos de aplicación que se muestran, la distancia entre el efecto visual de las representaciones gráficas y la plusvalía analítica que ofrecen resulta abismal, por lo que no extraña que la recepción de estas ideas haya sido mínima en la comunidad de los investigadores. En general, la idea de impulsar en el sitio web una investigación cooperativa sobre revistas no ha encontrado demasiada resonancia; esto se puede observar claramente en los Wikis que fueron creados para debates supuestamente fructíferos y que ahora, unos tres años después de la iniciativa, se ven completamente abandonados. Sin embargo, no se trata aquí de criticar este primer intento de conectar el estudio de revistas con el campo de las humanidades digitales y desecharlo, sino, al contrario, se trata de perfeccionarlo. Las humanidades digitales se distinguen de las tradicionales, precisamente, por el carácter iterativo y procesual de su investigación.¹⁶ Por ello, el relativo fracaso de *The Modernist Journal Project* no debería desanimar sino servir de ejemplo para aprender. Es tiempo de volver a hacerlo (mejor).

Cómo estudiar las revistas culturales en la era de las humanidades digitales: algunas propuestas pragmáticas

Primero, lo que distingue el proyecto de revistas de la modernidad hispánica que se está desarrollando actualmente bajo mi tutela (imagen 5) es su vínculo con textos digitalizados en español. Es sabido que el famoso *digital divide* afecta a las culturas de lengua castellana de forma muy desigual y, en todos los casos, negativa. El potencial lingüístico del castellano como lengua hablada no se refleja como lengua vehicular en el mundo digital, tal y como se deduce del porcentaje tanto de los usuarios hispanohablantes de Internet como de los sitios web en dicha lengua. El desarrollo tecnológico desigual se manifiesta en el mundo de las informaciones digitales y se reproduce también en las humanidades digitales que intentan analizar las culturas

¹⁶ “Digital Humanities means iterative scholarship, mobilized collaborations, and networks of research. It honors the quality of results; but it also honors the steps by means of which results are obtained as a form of publication of comparable value. Untapped gold mines of knowledge are to be found in the realm of process” (“The Digital Humanities Manifesto 2.0”, p. 5).

con herramientas informáticas. No es casual, sino un síntoma de la desigualdad estructural fáctica, el hecho de que *Google books*, la mayor fuente de textos digitales hasta ahora, sea también la fuente más utilizada en el campo de las humanidades digitales; y tampoco es casual que sea ésta la que se utilice especialmente cuando se intenta generar estadísticas para medir la evolución supuestamente global de la literatura y a gran escala (me refiero a *google Ngramm Viewer*¹⁷). Mientras esa perspectiva “global” de la literatura siga apoyándose en herramientas y fuentes provenientes mayoritariamente de un ámbito cultural determinado, se seguirán reproduciendo, naturalizando e ideologizando los puntos de vista de esta cultura por los efectos de seudoevidencia que producen las representaciones visuales. Este peligro es el que se podrá evitar en un proyecto que abra la puerta al estudio comparativo de revistas en lengua castellana. El primer paso, entonces, es generar una base de datos de tales revistas culturales lo suficientemente grande como para permitir procedimientos de búsqueda y análisis automatizados y estadísticamente relevantes, y lo suficientemente representativa como para posibilitar el análisis comparativo en un ámbito lingüísticamente unido, y a la vez diverso desde el punto de vista cultural, como es el mundo hispanohablante. Este es el objetivo que nos proponemos con el proyecto que hemos iniciado actualmente en Augsburg. Para ello se ha establecido ya una cooperación con el Instituto Iberoamericano de Berlín, donde se ha iniciado ya la digitalización de revistas culturales que se llevará a cabo en los próximos años y que abarcará unos 80 títulos provenientes de diferentes países latinoamericanos, en concreto de Argentina, Chile, Cuba, Ecuador, Perú y Puerto Rico. Además de esta cooperación ya establecida, queremos integrar también revistas culturales ya digitalizadas en España mediante una cooperación con las bibliotecas correspondientes.

El verdadero reto no será el de reunir un *corpus* de textos digitalizados, sino la creación de herramientas nuevas que permitan un análisis comparativo apoyado en la búsqueda automatizada de los textos y de los metadatos relacionados con ellos. Así pues, a diferencia del portal ya existente de *The Modernist Journals Project* que propone aplicar a los materiales digitalizados herramientas externas y creadas para otros fines, en el proyecto de Augsburg queremos desarrollar un entorno virtual de investigación centrado en

¹⁷ <https://books.google.com/ngrams>

una herramienta nueva y diseñada específicamente para el análisis de revistas, pues éstas tienen una serie de particularidades que las distinguen de otros medios. En Alemania, en las infraestructuras de las humanidades digitales desarrolladas hasta ahora, los informáticos se han dedicado o al texto o a la imagen, pero apenas a su interacción, aunque es precisamente la intermediación una de las principales características de las revistas y su desarrollo. Por lo tanto, una capacidad que debería tener dicha herramienta será la de poder reconocer unidades textuales más allá de las marcadas por la separación de páginas y columnas, y la de poder diferenciar las unidades textuales de las imágenes y gráficos que acompañan al texto o que se insertan en él. Para crear un instrumento tan específico, hace falta una estrecha cooperación entre investigadores que tengan intereses analíticos y puedan definir los objetivos de la herramienta y las categorías pertinentes desde su punto de vista de usuario, por un lado, y, por otro, entre los informáticos, cuya labor será la de programar la herramienta adecuada y superar los retos técnicos que esto conlleva. Este tipo de cooperación, sin embargo, no se puede conseguir mediante una plataforma virtual abierta a todos y un *crowdsourcing* al estilo de Wikipedia porque, a diferencia de la redacción colaborativa de artículos enciclopédicos, ésta exige capacidades muy específicas y unos intereses comunes muy definidos. La base del proyecto de Augsburg es, por lo tanto, la constitución de un pequeño grupo interdisciplinario de unos cuatro investigadores que actuará como equipo exploratorio en cuyo marco se elaborarán y aplicarán las herramientas informáticas hasta conseguir que funcionen de tal manera que, en un segundo paso, se pueda establecer una colaboración extensiva y duradera.

También en este punto el proyecto de Augsburg tiene sus propias señas de identidad por poseer un carácter muy pragmático. Lejos de esperar una revolución social por medio de la tecnología, como las utopías comunitarias que circulan en el ámbito de las humanidades digitales, calculamos de forma realista con el egoísmo del ser humano, que suele invertir poco, o nada, de su energía si no obtiene recompensas concretas. Junto al *Crowdsourcing* masivo, basado en el entusiasmo colectivo y el sentimiento de pertenencia a una comunidad movida por ideales comunes, también existe el que se basa en la mecánica del *do ut des*. Por lo tanto, sólo conseguiremos una participación amplia y más allá del equipo exploratorio inicial si el acceso a las herramientas y la base de datos nutrida por la revistas digitalizadas resultan

lo suficientemente atractivos. De todas formas, la finalidad no es convertir a todo el mundo en un investigador de revistas, sino ofrecer posibilidades nuevas al colectivo de investigadores ya especializado en este campo, pero muy disperso aún. El laboratorio común integrado en el portal no es, entonces, de acceso completamente abierto, sino que requiere darse de alta.

Este proyecto está todavía en su fase inicial, pero ya se encuentra en línea, por lo que remitimos al sitio web para más detalles (www.revistas-culturales.de). Sin embargo, conviene resaltar aquí los objetivos metodológicos principales que esperamos alcanzar con el estudio de revistas culturales mediante las herramientas de las humanidades digitales. Tras haberse conseguido ya muchos resultados muy válidos e interesantes gracias al estudio de revistas particulares dentro de sus contextos nacionales, ahora se trata de abrir una perspectiva comparativa transnacional y transmedial. Por una parte, las herramientas informáticas y los automatismos algorítmicos nos ayudarán a analizar y medir más exacta y ampliamente la relación entre texto e imagen en las respectivas revistas; por otra parte, la base de datos formada por el *corpus* digital ayudará a visualizar y a entender mejor la dimensión social de las revistas en cuanto redes intelectuales y de contacto para la formación de grupos que ya han intervenido con eficacia en el campo específico de la literatura, creando comunidades imaginarias con intenciones universalistas. Las revistas culturales, que en inglés suelen ser llamadas “little magazines” debido a su carácter efímero y supuestamente de poco impacto por llegar tan sólo a una minoría, pueden entenderse incluso como una verdadera forma del mundo, de acuerdo con lo que Eric Bulson ha resaltado recientemente al analizar revistas africanas de lengua inglesa:

Efectivamente, es necesario continuar el trabajo archivístico que permite buscar y rescatar tantos magazines perdidos, y entender este medio de una forma más matizada dentro de las historias nacionales específicas. Pero, si queremos comprender cómo funcionaba la revista a escala global, entonces necesitamos establecer las formas de conexión transnacional que permitan la comunicación entre magazines de diferentes partes del mundo. Un enfoque comparativo ensancharía, naturalmente, el campo de los materiales con los que se puede trabajar. Asimismo, y esto es también muy importante, nos obligará a revisar y, en muchos casos, a revisar algunos presupuestos críticos que nos habíamos formado sobre lo que es una revis-

ta, cómo funciona y hacia dónde se desplaza (y hacia dónde no).¹⁸

Esta concepción de la revista cultural como un medio para conformar el mundo la encontramos en muchas de las revistas históricas de la modernidad, a finales del XIX y principios del XX. Para terminar, quiero ilustrarlo con dos ejemplos que, a primera vista, podrían parecer muy alejados de los intereses que comparten los estudiosos de publicaciones periódicas argentinas. Se trata de un mapa del “Universo de la literatura española contemporánea” aparecido en julio de 1927, en la *Gaceta Literaria* de Madrid, en el que se destaca la importancia de las revistas en este universo literario (imagen 6), y de un recorrido por el ‘mundo’ a través de las revistas surrealistas con el que la revista *Minotaure* quería manifestar, en 1937, su propia importancia global (imagen 7). Estos ejemplos están alejados del campo cultural argentino sólo en apariencia. Por una parte, en 1927 el “universo de la literatura española contemporánea” mantenía relaciones muy estrechas con los literatos de Buenos Aires y sus revistas, como se puso de manifiesto en la famosa polémica sobre el Meridiano intelectual desatada en *Martín Fierro* y en la *Gaceta Literaria*, y que tuvo resonancias en el ámbito hispanohablante más allá de la fronteras nacionales (Alemany Bay, 1998; Croce, 2006: 55-132). Por otra parte, el recorrido ‘global’ del surrealismo por el mundo a través de sus revistas, iniciado por *Minotaure*, se podría prolongar hoy en día fácilmente con revistas argentinas como *Qué*, *Ciclo*, *A partir de cero* y *Cero*, las cuales se han dado a conocer de nuevo, recientemente, a un amplio público, gracias a una presentación en el portal web fruto de una cooperación institucional entre la Universidad Autónoma de Madrid y el Cedinci.¹⁹Todas estas revistas abren mundos culturales dinámicos y en permanente contacto, y precisamente por esta capacidad conectora merece la pena estudiarlas de forma más comparativa de lo que se ha venido haciendo hasta la fecha.

¹⁸ “Indeed, it is imperative to continue the archival work that allows for the search and rescue of so many lost magazines and a more nuanced understanding of this medium in specific national histories. But if we want to figure out how the magazine worked on o a global scale, then we need to establish the kinds of transnational connections that bring magazines from so many parts of the world into conversation with one another. A comparative approach will, of course, enlarge the scope of material that can be worked on. But equally important, it will force us to revisit, and in many cases revise, some of the critical assumptions that we’ve been making about what a little magazine is, how it works, and where it travels (and does not).” (Bulson, 2012: 284).

¹⁹ <http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/index.html>

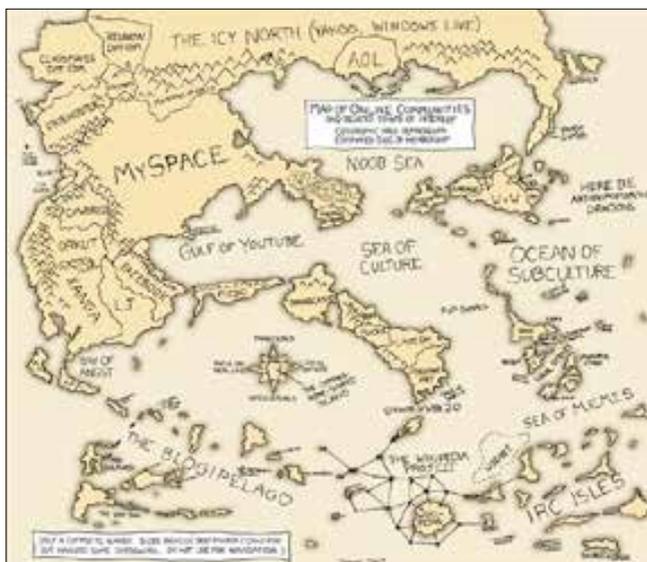


Imagen 1: Ilustración del *Manifiesto of Digital Humanities 2.0*: Mapa de las comunidades online



Imagen 2: Ilustración gráfica de la rúcula “ColaBoraBora: Un paraíso en proceso de exploración en torno al procomún”, en: *Revista Teknokultura* 10:1 (2013).

Cluster Analysis of Folio Plays

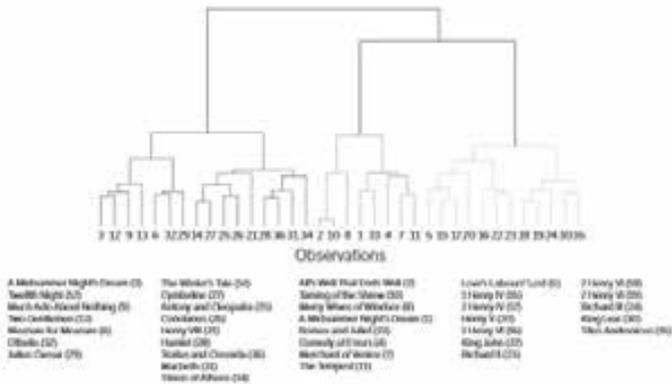


Figure 1: Dendrogram illustrating clustering of Shakespeare plays rated on DocuScope's Language Action Types (LATs) produced in 2003. Clustering method: complete linkage, Euclidean distances. Notice the presence of comedies in the first and third columns, late plays and tragedies in the second, and histories in the fourth and fifth. "Incorrect classifications" such as *Othello* and *Love's Labour's Lost* are discussed on Witmore's blog, www.winedankseu.org.

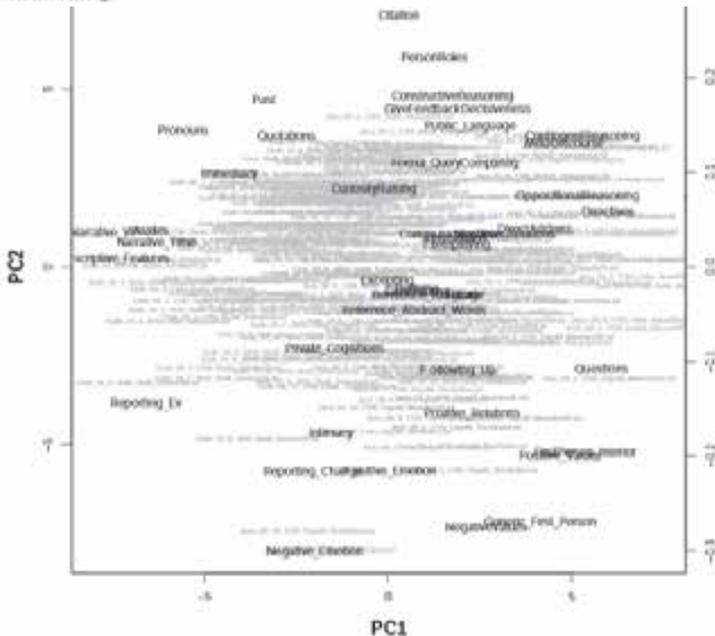


Figure 210: DocuScope scatterplot with titles (light grey) and component loadings (black).

Imágenes 3 y 4: Primera y última ilustración del primer panfleto de Literary Lab, 15 de enero 2011, p. 3 y p. 23 (<http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>).

El estudio de revistas culturales hispánicas de la modernidad sobre la base de las humanidades digitales: concepción del proyecto de Augsburg

Revistas digitalizadas del Instituto Iberoamericano de Berlín y otras bibliotecas

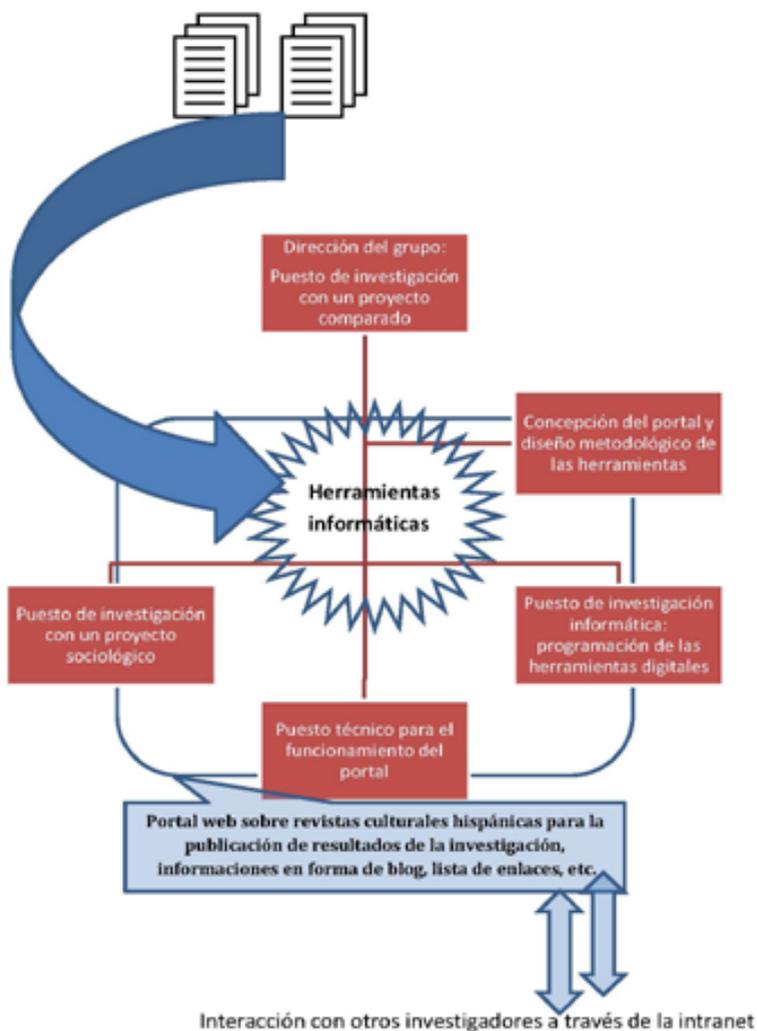


Imagen 5: Esquema del proyecto de la Universidad de Augsburg (véase también el portal web www.revistas-culturales.de)



Imágenes 6 y 7: El mundo visto a través de las revistas: mapa dibujado por “GeCe” (Ernesto Giménez Caballero) en la *Gaceta Literaria*, 15 de julio de 1927 y collage “El Surrealismo a través del mundo” en *Minotaure* 10 (1937).

Bibliografía

- Anonymous (2009). The Digital Humanities Manifesto 2.0.
http://www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf
- Aleman Bay, Carmen (1998). *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudio y textos*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Allison, Sarah, Ryan Heuser, Matthiew Jockers, Franco Moretti, Michael Witmore (2011). Quantitative Formalism. An Experiment. (Literary Lab, Pamphlet 1).
<http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>
- Berry, David (2012). Introduction. Understanding the Digital Humanities. En Daid Berry (ed.), *Understanding Digital Humanities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1-20.
- Bohrmann, Hans (1999). Forschungsgeschichte der Zeitschrift. En Joachim-Felix Leonhard (ed.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Vol. 1. Berlin/New York, De Gruyter.
- Borges, Jorge Luis (1980). *Borges oral*. Barcelona: Bruguera.
- Bulson, Eric (2012). Little magazine, World Form. En Wollaeger, Mark y Matt Eatough (eds.). *The Oxford Handbook of Global Modernisms*. Oxford: Oxford U.P.
- Burdick, Anne y otros (2012). *Digital Humanities*. Cambridge, Massachusettes/London: MIT.
- Celma Valero, María Pilar (1991). *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo. Estudio e Indices (1888-1907)*. Madrid: Ediciones Júcar.
- ColaBoraBora (2013). Rumbo a ColaBoraBora. Un paraíso en proceso de exploración en torno al procumún. En *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales* 10. <http://teknokultura.net>
- Crespo, Regina (coord.) (2010). *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. México: UNAM.
- Elizalde, Lydia (coord.) (2007). *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, México D.F., Universidad Iberoamericana.
- (2010). *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*. Cuernavaca, Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Fitzpatrick, Kathleen (2009). *Planned Obsolescence. Publishing, Technology,*

- and the Future of the Academy*. New York, NYU Press.
- Croce, Marcela (2006). *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “Meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Simurg.
- Haacke, Wilmont (1961). *Die Zeitschrift – Schrift der Zeit*. Essen: Stamm.
- Latham, Sean (2004). New Age Scholarship: The Work of Criticism in the Age of Digital Reproduction. En: *New Literary History* 35:3 (Summer 2004), 411-426.
- Latham, Sean y Robert Scholes (2006). The Rise of Periodical Studies, *PMLA* 121.
- Menhard, Edigna y Tilo Treede (2004). *Die Zeitschrift. Von der Idee bis zur Vermarktung*. Konstanz: UVK.
- Moretti, Franco (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review* 1. ---- (2011). Network Theory, Plot Analysis (Literary Lab, Pamphlet 2). En: <http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet2.pdf>
- (2013). *Distant Reading*. London/New York: Verso.
- Osuna, Rafael (2005). *Revistas de la vanguardia española*. Sevilla: Renacimiento.
- (2007). *Hemeroteca literaria española (1924-1931)*. Sevilla: Renacimiento.
- Patiño, Roxana (2008). Revistas literarias y culturales. En Amicola, José y José Luis de Diego (eds.). *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Buenos Aires.
- Poblete, Juan (coord.) (2006). *Cambio cultural y lectura de periódicos en el siglo XIX en América Latina*. Pittsburgh: Pa., Inst. Internacional de Literatura Iberoamericana (*Revista Iberoamericana* LXXII).
- Ramos Ortega, Manuel J. y José María Barrera López (eds.) (2005). *Revistas literarias españolas del siglo XX*. 3 vols. Madrid: Ollero y Ramos.
- Schwartz, Jorge y Roxana Patiño (eds.) (2004). *Revistas literarias/ culturales latinoamericanas del siglo XX*, Pittsburgh: Pa., Inst. Internacional de Literatura Iberoamericana (*Revista Iberoamericana* LXX)
- Sosnowski, Saúl (ed.) (1999). *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*. Madrid y otros: Alianza.
- Spiro, Lisa (2012). “This is Why We Fight”: Defining the Values of the Digital Humanities. En Matthew K. Gold (ed.). *Debates in the Digital*

- Humanities*. London, University of Minnesota Press.
- Torre, Guillermo de (1941). La Generación española de 1898 en las revistas del tiempo. *Nosotros* 67.
- Winter, Carsten (2004). Zeitschrift. En Werner Faulstich (ed.), *Grundwissen Medien*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Letras e imágenes en la esfera pública del siglo XIX

La prensa en red: los periódicos de Francisco de Paula Castañeda

Claudia Roman

A menudo se ha considerado la producción y la figura de Fray Francisco de Paula Castañeda (1782-1832) como si solo fuera posible abordarla a partir de un estudio “de caso”. Rápidamente, esa consideración se transforma en descripción de un “caso clínico”: la excepcionalidad y los efectivos desbordes verbales de este sacerdote que, hacia 1820, decidió reorientar la modalidad y los alcances de su función sacerdotal y pasar de predicar desde el púlpito (donde sus intervenciones públicas ya venían siendo resonantes y polémicas) a hacerlo a través de la imprenta. Loco o, al menos, “pintoresco”, Castañeda es considerado ante todo como el sujeto extravagante y singular que, seguramente, también fue.¹ Pero hecha la salvedad de algunos trabajos

¹ Así ocurre, entre otros, en los trabajos de Ramos Mejía (1907), Otero (1907), Capdevila (1933), Loudet (1934), Furlong (1967 y 1994), Scenna (1977), y –aunque, como se verá, desde una perspectiva que reconoce algunos puntos significativos de su obra– Saldías (1881 y 1907).

José Ingenieros, por ejemplo, lo describe así: “un lunático franciscano, atrayente por las rabelesianas licencias de su prosa y audaz en la medida de su irresponsabilidad. Con inverecundo estilo y acierto inigualado para dar escándalo, contrájose a necear contra los políticos descollantes de su tiempo; si por casualidad loaba a alguno, era, sin duda, en contra de otros. Insolente sin perversión y pornográfico sin vicios, dio con sus hebdomadarios los mayores trompetazos oídos en la historia de la prensa argentina; pero su falta de juicio le apartó de toda elemental decencia y sus pasquines fueron el hozadero de los envidiosos” (1918; 456-457).

Intenté mi propia entrada al “caso” Castañeda en “Un panfletario místico-político en el año veinte: Francisco de Paula Castañeda”. Jitrik, Noé (dir. De la obra) y Cristina Iglesia y Loreley El Jaber (dirs. del volumen), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 1: Una patria literaria*, Buenos Aires, Emecé, en prensa. Retomo aquí algunas zonas de ese trabajo, como

de publicación relativamente reciente, tal singularidad obtura, como suele ocurrir, el análisis de sus marcas, que se leen en una producción periodística también excepcionales.²

Desde ese viraje inicial –que se dio con la publicación de una serie de *Amonestaciones* al periódico *El Americano* de Juan Cruz Varela y Feliciano Sáenz de Cavia- y hasta su muerte, doce años más tarde, Castañeda publicó una quincena de periódicos. Su trabajo más intenso se centra en el período que va de 1819 a 1822. En esos escritos se dirigió empecinadamente hacia dos enemigos: los “escritores ateístas”, “tinterillos” y lectores de “libros de pasta dorada”, y las montoneras de “gauchos emponchados”. Los primeros apelativos remitían a los publicistas e intelectuales que se vincularon con la administración de Martín Rodríguez y el proyecto rivadaviano, y dentro de este, muy especialmente con los avances del estado laico sobre la Iglesia y sus instituciones a través de la “reforma eclesiástica”, que tocó directamente a la comunidad recoleta a la que el franciscano Castañeda pertenecía. En cuanto a las montoneras, móviles e impredecibles, son para Castañeda –como lo serán también para Sarmiento, más tarde- entidades incomprensibles, en las que solo puede cifrarse la amenaza de la falta de jerarquías. La percepción y la precisión de la denuncia escrita de estas fuerzas vivas y de su capacidad de intervención que se desataban en el marco de la “feliz experiencia” fue un hallazgo de la mirada de Castañeda; también lo fue la alarma que le suscitaban los puntos en común que descubría entre ambas: “La ambición de mandar en unos, y en otros el prurito de *amontonarse* para ser el primero que los habla; estas son las dos pestes (...)”³

base para el planteo de los desafíos específicos que propone la organización de los periódicos de Castañeda.

² La edición facsimilar de *Doña María Retazos* (2001), con un estudio preliminar de Néstor T. Auza, es quizá el primer trabajo édico moderno en el que se advierte un intento de recuperación y de puesta en foco de la obra de Castañeda.

Para algunas perspectivas críticas que avanzan decididamente en analizar los problemas que suscita la obra y la figura de Castañeda, véanse, por ejemplo, Baltar (2006), Iglesia (2012) y Schwartzman (2006).

³ “Prospecto de un nuevo periódico”, *Desengañador Gauchi-político, federi-montonero, chacuaco-oriental, choti-protector y puti-republicador de todos los hombres de bien que viven y*

Al combatir las ideas ilustradas, Castañeda encontraba en la prensa, de hecho, lo mismo que sus adversarios: una herramienta novedosa, moderna, que advierte privilegiada para la configuración ilustrada de la “opinión pública”. Así, la imprenta no solo resultaba un vehículo para interpelar al pueblo (que continuaba acompañándolo donde fuera que predicase en público), ni únicamente un espacio para la mejor difusión de su cruzada frente a los avances laicizantes del estado rivadaviano, sino además un instrumento afinado para construir sus argumentos. Tal como señala Myers:

al amparo de la nueva ley de prensa de 1821 –el primer sistema de prensa de la provincia de Buenos Aires- (...) que expresaba e un modo muy tangible el pensamiento ilustrado que había guiado la política ministerial de Rivadavia. (...) la prensa debía ser a la vez vehículo y fábrica de la ilustración de los ciudadanos rioplatenses: debía ella expresar, pero también moldear una opinión pública legítima, (...) representada –en el discurso de Rivadavia- como el resultado de un libre debate público entre opiniones individuales no sólo racionales, sino también ilustradas (2003: 46).

Estas consideraciones subrayan el carácter pedagógico que presupone esta definición, que es lo que habilita una “relativa” libertad de prensa y que da lugar a dos tipos de periódicos: los que difunden nuevos conocimientos y los que simplemente participan de los debates. Esto mismo explica, añade el autor, que la prensa de oposición no fuera considerada legítima si no se atenía al paradigma ilustrado.

De hecho, como podría inferirse, los escritos de Castañeda no buscan vehicular o difundir ninguna “novedad”. Muy por el contrario: cuando Castañeda escribe, en todo caso, su ideario ratifica sistemáticamente la noticia más antigua (la *buena nueva* del Evangelio), y sus opiniones son evidentemente reaccionarias (incluso cuando defiende la Revolución de Mayo, y se separa de esa defensa en el punto exacto en que advierte los perfiles liberales de ese proceso; vale decir, el modo en que, a su entender, la revolución cortó en un mismo gesto los lazos de la colonia con la monarquía y de los súbditos feligreses con los

mueren descuidados en el siglo diez y nueve de nuestra era cristiana (1820-1821, Imprenta de la Independencia, 1). Salvo indicación en contrario, las cursivas son del original.

reyes católicos). A diferencia de lo que hacían publicistas ilustrados como Juan Cruz Varela, Felipe Senillosa o el ya mencionado Cavia, cuando Castañeda insiste en esos motivos anacrónicos y extrema sus ataques a los conocimientos modernos, descubre posibilidades formales y tecnológicas que habilitan nuevos usos del *artefacto periódico* (Pas, 2013). Así, a través de ese entramado reaccionario, encuentra en la prensa no ya únicamente un medio de difusión, sino además un potente modelador del mensaje; el artefacto periódico no se le revela como medio para la pedagogía sobre la opinión, o la persuasión racional, sino en su capacidad para reformular la percepción del mundo, y puntualmente, de las relaciones intersubjetivas que lo articulan.⁴ En este sentido, Castañeda no debería ser recordado en la historia de la prensa como fundador y editor de medios nuevos, sino como quien inventó un nuevo modo de imaginar a la prensa como tecnología: y lo hizo anacrónicamente, en la tercera década del siglo XIX, poniendo la prensa en red.⁵

Castañeda frente al proyecto de la prensa ilustrada

“Un periódico es un hombre que habla al público por medio de la prensa”. La frase abre el prospecto de un diario cuyo título condensa su ansiedad de reflexión sobre su coyuntura inmediata, *El Año Veinte* (Zinny, 1869: 11). Con ese nombre como consigna, el periódico define las dos necesidades de la hora: expresar en público un mensaje sostenido por la univocidad de su

⁴ En rigor, la hipótesis de que los periódicos de Castañeda transformaron la historia de la prensa argentina está ya en los trabajos de Adolfo Saldías, quien sostiene que Castañeda fue el “creador” de “ese *poder* que se llama la *prensa*, como que por él y contra él principalmente, se sancionaron las leyes sobre libertad de imprenta que han prevalecido más de sesenta años (...)”. (1907: 9; itálicas del original). Para este autor, Castañeda es el gran transgresor que funda los límites de la prensa en términos del decoro político; propongo repensar esta hipótesis en términos más amplios, no solo refiriéndolos al contenido de lo decible y a las posibilidades de su sanción, sino y en todo caso, para advertir los cambios en lo que permite expresar el artefacto periódico como medio así reformulado.

⁵ “En cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan, o bien se enredan los unos en los otros” (Didi Huberman, 2011: 66). Agradezco muy especialmente a Margarita Merbilhaá el haberme señalado, durante el *I Coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas* (UNLP, 2013), la afinidad entre este planteo y las propuestas de Georges Didi-Huberman respecto del anacronismo como “síntoma”; proporcionándome, al hacerlo, un marco epistemológico sugerente para seguir explorando las proyecciones que esbozo final de este trabajo.

enunciación, amparada por la postulación del honor personal de ese “hombre/periódico”; y complementariamente, enfrentar desde esa unidad a ese público –postulado múltiple por definición, más allá de la escala que la circulación porteña supusiera- por mediación de la palabra escrita, como garante del combate racional de ideas. Este ideal a grandes rasgos iluminista supone una renovación para la prensa rioplatense: el periódico se monta en la ficción de la voz única que intervendrá en una –módica- esfera pública para regular la circulación de opiniones. *El Año Veinte* repone así la posibilidad de un debate en el contexto desordenado y violento en que se enuncia y a que refiere. Nada más ajeno a esta novedad y a este ideal que el modo de pensar y procesar su época en los periódicos de Francisco de Paula Castañeda.

En sus periódicos, el fraile jamás será un único hombre sino muchos distintos. Es más: será también mujer, joven y matrona, escriba brasileño (años más tarde, cuando ensaye el titulado *Eu nam me meto con ninguem*) o, acaso, un ente mucho más enigmático: un libro de la Biblia (en su *Paralipomenon*). No uno sino muchos, y por añadidura, con un vigor que desmiente cualquier ficción de unidireccionalidad. Para Castañeda sus periódicos son “panfletos” y no se “dirigen” a un auditorio que recibirá su palabra, sino que apelan a él para movilizarlo y a alertarlo. Si los primeros se titulan, por ejemplo, *El Despertador Teofilantrópico Místico Político, dedicado à las matronas argentinas y por medio de ellas à todas las personas de su sexo que pueblan hoy la faz de la tierra y la poblarán en la sucesion de los siglo*, o *Desengañador Gauchi-político, federi-montonero, chacuaco-oriental, choti-protector y puti-republicador de todos los hombres de bien que viven y mueren descuidados en el siglo diez y nueve de nuestra era cristiana*, es porque “Despertar” y “desengañar” –verbos en los que resuena la tradición barroca española-, con sus reflexiones sobre la complejidad y la fatuidad del mundo y sus apariencias-, son las funciones pragmáticas que privilegia para enunciarlos. En este sentido, Castañeda se suma a la nueva prensa rivadaviana colocándose a la vanguardia de ese experimento, ya que hace de la idea misma de *publicidad* su sintaxis interna y su modo de circulación. En efecto, los periódicos de Castañeda no sólo intervendrán en el diálogo con los periódicos y periodistas modernos, unitarios e ilustrados, sino que el diálogo y la discusión articulan su dinámica.

Esta dinámica en la que los periódicos se cifra en su entramado. La red incluye, como queda dicho, no sólo a los periódicos con los que se discute,

sino también y ante todo al sistema de periódicos editados por el propio Castañeda y a su sistema de referencias (legitimadoras: los evangelios, las citas sacras, Santa Teresa y Sor Juana; y fóbicas: Juan Santiago [sic] Rousseau, Voltaire, el conde de Volney, Thomas Paine), así como a todo el espectro de los que apostrofa como “tinterillos” y “sabiondos” locales. Si los medios, como quieren McLuhan y Fiore, son la prolongación de alguna “facultad humana, física o psíquica” (1988:15), la prensa de Castañeda parece producir no el anacronismo anticipatorio: instala y hace visible la capacidad de lectura no secuencial (bloque a bloque) sino hipertextual.⁶

La hipertextualidad como eje de las campañas de prensa

Cabría señalar que lo que llamamos intertextualidad es inherente a la prensa desde surgimiento, y que basta pensar en los *Espíritus*, que recogen noticias y hallazgos de publicaciones de diversas partes del mundo para constituirse por oposición al “libro” como obra completa. No se trata aquí, sin embargo, del mero hecho de que la prensa –particularmente, la prensa política y “de opinión”– retome argumentos, representaciones y hasta textos de otros periódicos bajo diversas formas de la alusión y de la cita; sino a la forma en que Castañeda fuerza la consideración de su corpus periodístico como un conjunto que supone la imposibilidad de expresar sus ideas en los límites de un artículo, de una edición o incluso bajo el título de uno de sus periódicos. Castañeda pone en juego algunos dispositivos específicos que refuerzan esta concepción.

El primero y quizá más notable se basa en su capacidad para imprimir y lanzar al público varios periódicos a la vez. Al hacerlo, Castañeda no usa cada uno de estos medios para organizar una campaña o una polémica diferentes. Sus razonamientos, como ya se señaló, son recurrentes. No se trata tampoco solamente de una cuestión de énfasis. Al poner en la calle hasta siete periódicos a la vez, Castañeda libra una batalla física por ocupar el espacio de la opinión en la que no puede tener, como se explicó, un lugar legítimo. Y para lograrlo, postula una serie de voces que discuten entre sí. Hacia 1821, con-

⁶ Genette llama “hipertextualidad” a la relación que se establece entre dos textos cuando uno incluye o transforma a otro, de manera directa o indirecta, deliberada o no (1989: 13, 17). Para un acercamiento sucinto a la distinción entre lectura secuencial y lectura hipertextual, puede consultarse Calvo Revilla (2002).

cretamente, está editando seis periódicos simultáneamente: el (*Despertador*) *Teofilantrópico*, el (*Desengañador*) *Gauchi-político*, el *Suplementista* (al *Teofilantrópico*), el *Paralipomenon* (al *Suplemento del Teofilantrópico*), la *Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas* (los “cuatro” son los periódicos mencionados anteriormente), y *Doña María Retazos*. Como si las referencias cruzadas estuvieran volviéndose complejas incluso para él, el prospecto del *Paralipomenon* las llama al orden:

Aviso al público. Los seis periódicos componen un poema épico, por consiguiente son periódicos de otro orden, porque pertenecen al orden dramático; o más bien diré que son un poema de nueva invención, o una comedia en forma de periódicos.

El *Teofilantrópico* es el poeta que coordina la narración, el *Gauchi*, *Suplementista* &c son los interlocutores que alternan para que no canse la narración.

El héroe de este poema es el quinto en discordia el cual habla poco, porque aun no le ha llegado el tiempo del desenlace; la acción principal es fundar y constituir a Sud America después de convativir sus preocupaciones, confutar sus errores y vencer los monstruos de las pasiones desatadas, y exasperadas con el olor de una libertad, y una independencia que no es para ellas, sino para la virtud.⁷

La cita permite comprender que Castañeda piensa sus incursiones en la prensa desde una matriz que viene del siglo XVIII: la misma que asoma en la idea del “teatro de la opinión” y aun del *Teatro Crítico Universal* (1726-1740) de Benito Jerónimo Feijóo: las opiniones se despliegan y se ponen a consideración del público desde el escenario impreso. Pero al mismo tiempo, el modo en que los periódicos de Castañeda se interpelan entre sí remite más a la lógica de la montonera de su tiempo (dispersión, reagrupamiento, ataques súbitos) que a una representación guionada o coreografiada de voces y opiniones. Hay, además, diferentes prelaciones o jerarquías: el “Suplementista” completa al Teofilántrópico; el Paralipomenon –una denominación equivalente a la de *addenda* o bien *otro-sidigo*- corrige al anterior, el Teofilantrópico, literalmente “coordina la

⁷ “Prospecto”, *Paramelipomenon al Suplemento del Teofilantrópico*, 14, 10-5-1821, 159-160.

narración”, si bien *La Matrona Comentadora de los cuatro periodistas* engloba a los anteriores y al *Despertador*. El punto extremo se da cuando *Doña María Retazos* menciona a un periódico “supernumerario”, que llama “el quinto en discordia”: el periódico se llama como su autor, *El Padre Castañeda*.⁸

Denominación y estructura

El nombre de un periódico constituye, evidentemente, su programa. Pero la postulación del nombre civil, público y referencial, como programa del periódico exhibe la convención literalizando la metáfora de una voz, un hombre que se dirige a un público para transmitir un ideario. Titular un periódico *El Padre Castañeda*, así, supone poner en pie de igualdad esa voz de papel, ese personaje que se vuelve impreso, con el del conjunto de los “seis coescritores” (*Doña María Retazos*) como voces que deben leerse en red y avanzan articulados entre sí. Sin embargo, ni las indicaciones de lectura que postulan un lugar, una posición jerárquica y un orden para la escritura y lectura de los periódicos, y ni siquiera el ingreso de esta publicación que respondería por completo a su autor editor organizan al conjunto.⁹ En efecto, no se trata de un “archiperiódico”, cuya complejidad postularía que solo la mirada divina accedería a la comprensión total de ese texto, sus sugerencias y sobreentendidos. El sistema de periódicos de Castañeda, por el contrario, se organiza como “obra abierta”: tiene la forma de una red a la que se puede acceder desde cualquiera de sus portadas, desde cualquiera de sus gacetas. Y en todo caso, solicita a lectores que sean capaces de dejarse

⁸ Con un sesgo que remite claramente además a una política de género, *La Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas* también llama al periódico *El Padre Castañeda* “el quinto en discordia” (*Prospecto*, 3). En respuesta a la carta que abre el primer número, también el *Teofilantrópico* retoma ese epíteto (“[L]os cuatro periodistas y aun el quinto en discordia, renunciando mutuamente a nuestros fueros trabajamos á escote, y sin etiqueta,...” *La Matrona Comentadora...*, 1). Sobre la confianza en el buen juicio y el rol moderador de las “matronas”, que les otorga un papel sorprendentemente protagónico y activo en el nuevo orden, v. el ya citado trabajo de Iglesia (2012).

⁹ De *El Padre Castañeda* se conserva únicamente el prospecto. Su personaje periódico ingresa al sistema a través de dos recursos básicos: su ya mencionada equiparación al resto de los periódicos como “quinto en discordia” y la aparición de colaboraciones con su firma en el contexto de otros periódicos de Castañeda (como *Doña María Retazos* y, con más frecuencia, en *La Matrona Comentadora...*).

arrebatar por las pasiones que despliega, al mismo tiempo que acuerdan con sus argumentos, en cualquier punto que sea.

El sostén de este funcionamiento es la asimilación de los periódicos a “personajes” que intervienen en la *comedia en forma de periódicos*, lo que explica que cada periódico no se inicie ni termine estrictamente en sus primeras y últimas páginas. Así, el *Teoflantrópico* pueda aparecer interpelado, como personaje, por *Doña María Retazos* o por *La Matrona Comentadora...*; o bien que don *Eu nao me meto...* puede presentarse, en el recuerdo de la misma *escritora*, como su “prometido” en un número, y en el presente de enunciación, sin rastros de esos atributos, como un escritor al que se reprende por escribir en “mal portugués” en otro.¹⁰ A esto habría que sumar no solo los ya mencionados “Prospectos” y *Suplementos* –vale decir, un plus que es y no es parte de la publicación original-, y hasta los “proyectos” de periódicos cuyo nombre suele exponer (y quizá, ya agotar), un programa en sí mismo (v.g., *El Inquisidor contra la herética parvedad*, mencionado en el prospecto de *Buenos Aires Cautiva*)¹¹ o *Población y rápido engrandecimiento de la costa patagónica*, cuyo prospecto incluye *Doña María Retazos* como parte de los “Retazos del padre Castañeda”.¹²

Un problema formal: reproducción material y soporte del proyecto periodístico de Castañeda

Por lo demás, la preocupación por organizar esta red de periódicos supuso, por parte de Castañeda, un esfuerzo económico y práctico que no es excesivo calificar de extraordinario. Previsiblemente, el mayor conflicto del fraile era re-

¹⁰ “(...) [t]odo el mundo sabe que á los diez años de mi edad me desposé por palabra de futuro con D. Eu nam me meto con ninguem, caballero de San Juan de Malta; que hemos vivido separados; que se obtuvo previa dispensa del pontífice por el voto que ligaba al caballero (...)” (*Doña María Retazos*, 13, 5-10-1822). Algunos números antes, la escritora-editora se dirigía al caballero en fríos términos gramaticales: “Sr: D. Eu nam me meto com ninguem. V. nos está escribiendo en mal portugues y peor vizcaino; V. escribe *nam* en lugar de nao con una tilde arriba de la o, ítem. V. escribe *sam* en lugar de escribir sao con su tilde correspondiente (...)” (*Doña María Retazos*, 8, 21-7-1821).

¹¹ *Buenos Aires Cautiva*, 0, 21-1-1829.

¹² “Retazos del Padre Castañeda. Prospecto de un periódico intitulado ‘Población y rápido engrandecimiento de la costa patagónica’, *Doña María Retazos*, 11, 26-8-1822, 178-186.

partir su tiempo entre sus deberes para con la institución eclesiástica y para con su Orden, por un lado; y la imprenta, por otro. Como otros contemporáneos suyos, aunque desde perspectivas ideológicas muy diversas –podría pensarse en Mariano Medrano, Gregorio Funes o Cayetano Rodríguez para el ámbito local; o en Frei Caneca, para el caso del nordeste brasileño-¹³ el sacerdote periodista se ocupa materialmente de su prensa. Y lo hace con una conciencia particular sobre la necesidad de que este punto permita concertar ambos deberes (por ejemplo, al puntualizar los usos píos del dinero que recauda con sus gacetas: sostener su Academia de Dibujo, mejorar la condición de vida de los indios de Kakel Huincul). El relato que ofrece a un corresponsal sobre la “imprenta propia” que literalmente reconstruye en uno de sus destierros ofrece la condensación del modo en que imagina, sorprendentemente combinadas, su dimensión de sacerdote franciscano y la de gacetero impenitente:

La imprenta famosa del General Carrera estaba repartida en distintos pajes donde la iba dejando aquel hombre tan caminador. Yo he tenido la prolijidad de ir la recogiendo, por ver si acaso podía ponerla en ejercicio, aunque lo que pertenecía a la prensa estaba en mi poder, pero me faltaban letras, etc. (Saldías, 1907: 230)

Esta narración de la imprenta reconstruida *in progress* y en el camino, con “tipos” y “clichés” que se encuentran un poco al azar, cuadra bien con el modo de intervención descripto más arriba. Sin embargo, de esta imprenta precaria salen publicaciones en las que no faltan frontispicios, juegos con el cuerpo de la letra, pequeñas viñetas y hasta la famosa estampa amenazadora del franciscano colgado que Castañeda incluye, para cambiar su sentido, en

¹³ Para un panorama más amplio del papel público de los religiosos de este período en el Río de la Plata puede consultarse Di Stefano (2004). Agradezco a Marcela Croce la referencia a la figura del sacerdote liberal “Frei Caneca” (Joaquim da Silva Rabelo), editor del *Typhis Pernambucano*. Frei Caneca tuvo una destacada y apasionada actuación de manera contemporánea a Castañeda, si bien a favor de la república. Aunque las características ideológicas y formales de los proyectos de Castañeda y Caneca no se asimilan fácilmente, su puesta en paralelo coloca en perspectiva diversas formulaciones regionales de los vínculos entre sacerdotes publicistas, experimentos periodísticos y cultura popular.



Figura 1



Figura 2

Figura 1. Desengañador Gauchi-político, 3, 54 (última página del periódico)

Figura 2. *Desengañador Gauchi-político...*, 4, 55 (primera página del periódico). En la transición del número anterior a este, y en la apropiación de la caricatura que va de uno a otro, se advierten los procedimientos de apropiación de la imagen injurianta para convertirla en divisa.

¹⁴ Agradezco a Alejandra Mailhe la referencia a la figura y los trabajos de Simón Rodríguez. La “logografía” de Rodríguez, parcialmente contemporánea con las campañas de Castañeda, cifra su apuesta en el lenguaje visual, poniendo el acento en expresar en la escritura impresa el conjunto de rasgos –tonales, emotivos, rítmicos- propios del pensamiento. Este proyecto, mucho más sofisticado que el del franciscano, no deja de invitar a repensar, de manera más general, la preocupación por los vínculos entre escritura y cultura visual en proyectos intelectuales latino-americanos de estos años.

Con relación exclusivamente a Castañeda, se podría inferir que esa atención al lenguaje visual remite a la confianza en la capacidad didáctica de la imagen. En dos sentidos: tanto como forma que estabiliza y “enseña”, como por la destreza útil, “productiva” que la práctica del dibujo artístico y técnico permitiría desarrollar, suscitando en quien lo ejerce “el amor a las artes liberales y mecánicas”. Como se sabe, Castañeda fundó y se preocupó por sostener la primera escuela de Dibujo del Río de la Plata; v. su *Discurso en la inauguración de la Academia de Dibujo*, 1815.



Figura 3. *Desengañador Gauchi-político...*, 8, 227. Pocos números después, Castañeda da una nueva versión que transforma conceptualmente la imagen del cura ahorcado, disuelve la injuria –pero no la agresividad ni la eficacia– y la hace parte de su propio lenguaje gráfico, visual y textual.

Una lengua de retazos

La preocupación por el aspecto material del periódico, sobre todo en circunstancias que durante algunos momentos –como durante sus destierros– son de gran movilidad física para Castañeda y de extrema precariedad en sus recursos, no deja de vincularse con una concepción más general del lenguaje. Como el sistema de la prensa misma, la lengua de Castañeda, el léxico de sus periódicos, está hecha de remisiones que pierden sentido si no se las considera en su propio sistema.

Para combatir el avance las certezas que los “sabiondos”, los “tinterillos” que abrevan en el francés de sus libros de *pasta dorada*, Castañeda se abroqueló en la tradición áurea conceptista y culterana. De ella toma, ante todo, el trabajo sobre el léxico y la preocupación por el uso de la sátira con sentido moral, y con ella el conjunto de géneros poéticos –letrillas, coplas, sonetos– que ejecutan el designio de castigar y corregir las costumbres mediante la risa. La mirada a la tradición áurea es, desde ya, un gesto residual y

una decisión que será programáticamente devaulada en clave patriótica por los escritores rioplatenses de su tiempo. Lejos de mirar hacia el pasado, sin embargo, el ímpetu polémico lleva a que, tan fuera de su propia época y de los complejos fundamentos socioculturales y políticos del barroco español, ese conjunto de tópicos y de procedimientos áureos se torsione. La combinatoria, por ejemplo, de citas de latín propias de la estructura del sermón y expresiones coloquiales propias del habla del Río de la Plata (como “*gustazo*” o “*bobines*”)¹⁵, abre paso a una serie de imprevisibles neologismos en cuya máquina productiva se adivina la *Aguja de navegar cultos*, de Quevedo. Pero a diferencia de Quevedo, Castañeda no parodia sólo ni principalmente un estilo, sino que se intenta quebrar las nuevas fuerzas y las nuevas identidades que comienza a desplegar el siglo XIX. El diccionario básico de Castañeda incluye así a la *teoflantropía*, pero también a los *gauchipolíticos*, filósofos *rato-gatos*, *federimontoneros*, *chotiprotectores*: cruza de opuestos que conviven en un solo término con la misma violencia que, desde su perspectiva, esos términos vehiculizan. Los monstruos verbales que acuña el fraile intentan captar, convirtiéndolos en concepto, los verdaderos monstruos del presente: la fragilidad del amor a dios de los hombres y mujeres del siglo diecinueve, la precipitación de los gauchos convirtiéndose en montonera para tomar el gobierno o presionarlo; las discusiones alambicadas de los nuevos filósofos; la cobardía de quienes se refugian en los cargos políticos y no dejan de “mamar” del estado. (La lista es, sin embargo, tentativa y con certeza, errónea en algún punto: traducciones y equivalencias son siempre fallidas cuando se aborda la prosa de Castañeda. Su potencia, justamente, reside en esa fórmula: su referente es inestable, su sentido puede mutar de un texto

¹⁵ Por ejemplo: “San Pablo aseguraba de sí mismo que estaba tan unido, y tan conglutinado con los fieles de todas las iglesias que cuando alguno se enfermaba él también estaba enfermo, y otro profeta que ahora no me acuerdo como se llamaba, decía de sí mismo, que sus hígados los llevaba arrastrando por la tierra al ver las desgracias de su pueblo: *effusum est in terra jecur meum super contrilione populi mei*. Y siendo cierto que el que arrastra los bofes y es hombre perdido ¿cuan perdido de amores no estaría ese hombre, y cuan unido a los intereses de todos, y cada uno de sus hermanos? (...)” (*Doña María Retazos*, 9, 7-8-1821). O bien, en la defensa que hace en sus páginas *La Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas* cuando un tribunal de imprenta acusa al *Gauchipolítico*, de quien afirma: “el yerro ardiendo de la federación está impreso a fuego en su alma, y hasta que no se enfrie precisamente el pobrecito ha de bramar, y arremeter *magnum si pectore possit excussisse Deus*” (2, 2).

a otro, su valor pragmático –sea su matiz peyorativo, exaltatorio o de pura alarma- queda siempre incólume).

Coda

Más allá de su lugar fuera de la ley y fuera del decoro, Castañeda no pudo ser leído por sus contemporáneos, y tampoco por buena parte de la crítica y la historiografía que se detuvo en sus trabajos y su figura posteriormente. El carácter pintoresco, pasional y desbordante de su figura fue previsiblemente atacado por algunos y recuperado, desde la historiografía, desde algunas lecturas revisionistas como prueba de la existencia paralela de otro modo de intervención cultural, inscrita en lo que se figura como una reinscripción americana de la tradición hispánica y católica.

Las transformaciones que Castañeda produjo en el periodismo de su época, en cambio, se recuperarán antes en sede literaria que en la serie misma de la historia de la prensa. Ricardo Rojas, como tantas veces, lo vio con precisión, al ubicarlo a desgano pero definitivamente en la literatura, como precursor de la gauchesca, con una obra “intelectual y moralmente subalterna” compuesta por periódicos que nacen “del consorcio de un fraile bigardo y la plebe ensoberbecida del suburbio porteño” (1917: 433). Esa literatura enloquecida, en la que se pelean y se oyen múltiples voces (aunque esas voces no siempre se escuchan entre sí, o aunque se repitan en sus explicaciones), solo podía encontrar un espacio en la poesía. Primero, como se ha señalado ya, al brindar una de las claves de la gauchesca. Siglo y medio después, quizá, se la siga escuchando en dos vertientes diversas pero no antitéticas: en las reescrituras de Leónidas Lamborghini y su potencia paródica (distorsiva; satírica a veces, pero no cómica), y en los significantes igualmente descolocados y desmesurados, parejamente monstruosos, de la prosa de Osvaldo Lamborghini.

Bibliografía periodística de Francisco de Paula Castañeda

N.B.: salvo indicación en contrario, todos los periódicos tienen pie de imprenta en Buenos Aires.

El Despertador Teofilantrópico Místico Político, dedicado à las matronas argentinas y por medio de ellas à todas las personas de su sexo que pueblan hoy la faz de la tierra y la poblarán en la sucesion de los siglos

(1820-1822, Imprenta de Álvarez y de la Independencia).

Suplemento al Despertador Teofilantropico Místico político (Imprenta de la Independencia y del Comercio, 1820-1822).

Desengañador Gauchi-político, federi-montonero, chacuaco-oriental, choti-protector y puti-republicador de todos los hombres de bien que viven y mueren descuidados en el siglo diez y nueve de nuestra era cristiana (1820-1821, Imprenta de la Independencia).

Paramelipomenon al Suplemento del Teofilantrópico (1820-1822, Imprenta de la Independencia).

Eu nao me meto con ninguem (1821, Imprenta de Álvarez).

Doña María Retazos, de varios autores trasladados literalmente para instrucción y desengaño de los filósofos incrédulos que al descuido y con cuidado no san enfederado en el año veinte del siglo diez y nueve de nuestra era cristiana (1821-1823, Imprenta de la Independencia, Imprenta de Álvarez). Hay reedición facsimilar, a cargo de Néstor T. Auza (Buenos Aires, Taurus, 2001)

La Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas (1821-1822, Imprenta de la Independencia).

El Lobera de à 36 reforzado (1822, Imprenta de Niños Espósitos).

El Padre Castañeda (prospecto) (1822, Imprenta de Álvarez).

La Guardia vendida por el Centinela, y la traición descubierta por el Oficial de día (1822, Imprenta de Álvarez).

La Verdad Desnuda (Montevideo, 1823, Imprenta de los Ayllones y Compañía).

Los Derechos del Hombre (Córdoba y Buenos Aires, 1825-1826).

Vete Portugués, que Aquí No Es (Santa Fe, 1828, Imprenta de la Convención).

Ven Portugués, que Aquí Es (Santa Fe, 1828, Imprenta de la Convención).

Buenos Aires Cautiva y la Nación Argentina Decapitada à Nombre, y por Orden del Nuevo Catilina Juan Lavalle (Santa Fe, 1829, Imprenta de la Convención).

Bibliografía

Auzá, Néstor T. (2001). Estudio preliminar. En *Francisco de Paula Castañeda. Doña María Retazos*. Buenos Aires: Taurus.

Baltar, Rosalía (2006). Francisco de Paula Castañeda o breve tratado sobre la irreverencia. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 34, Universidad

- Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/fpcastan.html> (última consulta: 10-1-2014)
- Calvo Revilla, Ana (2002). Lectura y escritura en el hipertexto. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 20, Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo22/numero/hipertex.html> (última consulta: 10-1-2014).
- Capdevila, Arturo (1933). *La santa furia del padre Castañeda. Cronicón porteño de frailes y comefrailes donde no queda títere con cabeza*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Di Stefano, Roberto (2004). *El púlpito y la plaza. Clero, sociedad y política de la monarquía católica a la república rosista*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Didi Huberman, Georges (2011) [2000]. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Furlong, Guillermo (1967). Fray Francisco de Castañeda en Santa Fe. *Revista de la Junta Provincial de Estudios Históricos*, tomo XXXIX.
- (1994). *Fray Francisco de Paula Castañeda. Un testigo de la naciente patria argentina, 1810-1830*. Buenos Aires: Castañeda.
- Genette, Gerard (1989) [1962]. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Iglesia, Cristina (2012). Matronas comentadoras y doñas escribinistas: la disputa por la inclusión de las mujeres en la primera década del proceso revolucionario en el Río de la Plata. En: Camila Catarulla e Ilaria Magnani. *Escrituras y reescrituras de la Independencia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ingenieros, José (1918). *La evolución de las ideas argentinas. La revolución*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos.
- Landow, George (1995) [1992]. *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Barcelona, Paidós.
- Loudet, Osvaldo (1934). *El Padre Castañeda a la luz de la psicología patológica*. Buenos Aires: Sociedad de Historia Argentina.
- McLuhan, Marshall y Quentin Fiore (1988) [1967]. *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós Studio.
- Myers, Jorge (2003). Identidades porteñas. El discurso ilustrado en torno a la nación y el rol de la prensa: *El Argos de Buenos Aires, 1821-1825*. En Alonso, Paula (comp.). *Construcciones impresas. Panfletos, diarios*

- y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Otero, Fray Pacífico (1907). *El padre Castañeda. Su obra ante la posteridad y en la historia*. Buenos Aires: Cabaut y Cía editores - Librería del Colegio.
- Pas, Hernán (2013). *Sarmiento, redactor y publicista. Con textos recobrados de El Progreso (1842-1845) y La Crónica (1849-1850)*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Ramos Mejía, José María (1907). *Rosas y su tiempo*. Buenos Aires: Félix Lajouane y Cía.
- Rojas, Ricardo (1960) [1918]. El periodismo gauchesco, *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. II. Los gauchescos*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Limitada.
- Saldías, Adolfo (1907). *Vida y escritos del padre Castañeda*, Buenos Aires, A. Moen y hermano.
- , (1881). *Historia de Rozas y de su época* (tomo I), París, Imprenta Nueva.
- Scenna, Miguel Ángel (1977). Un fraile de combate: Francisco de Paula Castañeda. En *Todo es Historia*, XI, nro. 121.
- Schvartzman, Julio (2006). Plumas gauchas. En *Cahiers de L.I.R.I.CO*, 1. Puesto en línea el 01 julio 2012; última consulta: 10-1-2014: <http://lirico.revues.org/798>
- , La prensa Castañeda, mimeo.
- Weill, Georges (1994) [1934]. *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*. México: Limusa-Noriega.
- Zinny, Antonio (1869). *Efemeridografía argirometropolitana hasta la caída de Rosas*. Buenos Aires: Imprenta del Plata.

Leer (con) imágenes. Litografías y prensa periódica en los procesos de lectura y escritura a mediados del siglo XIX en el Río de la Plata

Hernán Pas

A fines de 1837, Juan Bautista Alberdi especulaba desde las páginas de *La Moda* en un artículo entre sarcástico y jocoso sobre las consecuencias que un cambio editorial –suprimir las carátulas del semanario y agregar más espacio para la redacción–, acarrearía en la recepción del público lector. El artículo en cuestión escenifica un diálogo entre el redactor y un interlocutor particular, denominado “táctico”, quien, como una especie de conciencia especular, refuta las razones de tal decisión con argumentos como el que sigue:

Eso de que la gente sólo quiere las ideas, V. lo dice. Lo que yo sé es que las gentes sólo quieren los colores. Lo que yo veo es que no se conoce ni se quiere conocer los escritos sino por las tapas [...] Las tapas son la vida y la muerte para Vds. Por las tapas son buenos para las niñas: y por las tapas y el nombre no sirven para los hombres, porque los hombres como las niñas, no ven las cosas, sino las tapas: si quieren ser leídos de éstos, hagan un papel grande, porque para ellos no es serio lo que es serio, sino lo que parece serio (*La Moda*, n° 6, 23/12/37, p. 4).

Entre ser y parecer, el *Gacetín* alberdiano se confronta con una novedosa lógica de mercado: como un anticipo exactamente inverso del famoso lema de Sarmiento: “o comprar, o no leer *El Zonda*”, Alberdi se pregunta, en cam-

bio, cómo vender. La mercancía en sus manos –en este caso, las ideas y la literatura románticas–, se resiste, sin embargo, a convertirse precisamente en eso: en una mercancía.

Por ello, el fragmento nos ofrece al menos dos cuestiones que resultan de interés para comenzar a hablar acerca de las imágenes del público, de la literatura periódica –o de la literatura sin más– y de las prácticas de lectura de la época. Por un lado, muestra una relativa conciencia de la importancia material del impreso: las tapas, las carátulas, los colores, el tamaño, indican la necesidad de pensar el comercio del impreso vinculado con una cultura de la imagen, propiamente mercantil y moderna. Pero es una conciencia, al fin, relativa, en la medida en que la escenificación de ese aspecto comercial queda presa del sarcasmo (“lo cierto es que la forma es todo, la substancia nada”, se dirá inmediatamente), típico además de la retórica partisana que subraya la distancia generacional con los doctos de antaño (quien comenta es un “táctico”, sí, pero “viejo”).

Al mismo tiempo, el pasaje despliega una imagen peculiar sobre las supuestas apetencias del público lector. Si a las “niñas” se las convoca mediante subterfugios retóricos e icónicos –como lo hace el propio título de la publicación, cuyo subtítulo reza: *Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres*–, a los hombres “serios” se los atrae mediante otro ardid, en este caso opuesto: simular la seriedad de la publicación apelando al formato. Embarcada en esa ambigüedad, la ironía diluye el potencial de su instancia reflexiva en las arenas de la crítica ilustrada: frente a los colores y las tapas, la escritura de las ideas, ese debería ser el lema a seguir. La pregunta, no obstante, sigue siendo la misma: cómo vender, o dicho de un modo menos sucinto, cómo conseguir que los potenciales lectores se conviertan en lectores concretos de un tipo de literatura específica: aquella cuyos autores *La Moda*, filantrópicamente, se encargaría de propagar.

Ese, el dilema de Alberdi. Pero no se trata, quisiera sugerir aquí, de un asunto meramente localizado –sobre algunas de las particularidades que cobró ese comercio en el Río de la Plata me voy a referir inmediatamente–; tampoco de un problema idiosincrático o ideológico vinculado a la biografía o formación intelectual (digamos, del tipo que nos permitiría hacer al respecto un claro distingo entre Alberdi y Sarmiento); se trata más bien de una de las tantas paradojas o dilemas que instauró la modernidad con los procesos

de industrialización e innovación tecnológica a fines del siglo XVIII –ese largo proceso de modernización que se inicia con lo que se dio en llamar “Revolución industrial” y que alcanza, en el caso de la imprenta y del mundo editorial, hasta la linotipia y la mecanización de la prensa–, al expandir la cultura letrada y democratizar las prácticas tanto de lectura como de escritura, de circulación y consumo: la consolidación de un mercado donde los bienes culturales, que se gestaban y autodefinían como observó Walter Benjamin por su carácter aurático, de pronto se estandarizan. De allí que los argumentos de Alberdi puedan vincularse a “una tendencia mentalista que no sólo traza líneas de demarcación estrictas entre la alta literatura y la popular, sino que procura, además, excluir todo lo que se orienta hacia [el propio] cuerpo” (Littau 2008: 70), en este caso la afección de los sentidos a través de la vista. Tendencia que atraviesa el siglo XIX y buena parte del XX –en el cual la fotografía, primero, y el cine, después, saturaron como demuestra Karin Littau el lugar de la crítica ilustrada–. La posición de Alberdi en ese artículo se asimila, por ejemplo, a la de la crítica inglesa Queenie Dorothy Leavis –esposa de Frank Raymond Leavis– en cuyo libro *Fiction and the Reading Public*, editado en 1932, abogaba por el estímulo intelectual de la literatura en contra del estímulo afectivo, al que consideraba una “forma de autocomplacencia emocional”.¹ Desde la litografía y lo grabados a la fotografía, y de ésta al cine y la televisión, la imagen ha cargado contradictoriamente con la alabanza de su pretendido empirismo y con la condena de su efecto nocivo para el espectador o lector.

Como un modo de responder tentativamente a esa tendencia, pero sobre todo como un modo de salirse de determinadas mallas teórico-críticas que impedían repensar el mundo de las letras en el siglo XIX, los estudios dedicados en los últimos años a la cultura letrada decimonónica comenzaron a considerar otras modalidades de comunicabilidad distintas a la estricta producción escrituraria, como el despliegue ritual de imágenes y de enseñas públicas, o las diversas funciones y formatos asumidos por la prensa periódica, ofreciendo un cuadro más complejo de la tradicional figura del letrado y del ámbito político y cultural post-independentista en el que esa figura se desenvolvió. Particularmente significativa, en ese marco, fue la incorporación

¹ Citado por Karin Littau (2008: 137).

a la prensa periódica de lo que algunos estudiosos llamaron “cultura de lo visible”, que se fue expandiendo y explotando con el desarrollo de nuevas técnicas de reproducción pictórica, como fue el caso de la litografía, que suplantó a la xilografía y a la práctica tradicional del huecograbado. Tal innovación posibilitó la emergencia de un género nuevo. En efecto, como el folletín, la imagen impresa rápidamente ganó las voluntades del público lector, a tal punto que para 1833 el *Magasin Pittoresque*, semanario ilustrado fundado en París por Edouard Charton ese mismo año, alcanzaba una edición de cien mil ejemplares.²

La proliferación de nuevas técnicas de reproducción pictórica y la creciente industrialización de la imprenta a comienzos del siglo XIX impartieron un cambio profundo en los modos de percibir y de leer, a tal punto que para algunos teóricos la de la imagen impresa ha sido, antes que la de la fotografía, la invención que trastocó de modo fundamental el sentido de la percepción visual –el otro gran invento, en términos de expansión de la *literacy*, fue sin dudas el folletín.³ A pesar de ello, y a pesar de que el diecinueve es considerado por los historiadores de la edición y de la lectura el siglo de la imagen (Bárbier 1990: 725), siguen siendo “escasas las indagaciones que focalizan en la especificidad de la prensa ilustrada, más allá del papel de las imágenes como ilustradoras del texto, como reflejos visuales de una determinada realidad o en su carácter estético” (Szir 2010: 300). De hecho, a excepción de algunos trabajos recientes, como los de Laura Malosetti Costa, la propia San-

² Como es sabido, los datos estadísticos nunca son del todo representativos y resultan más bien parciales y precarios a la hora de evaluar un fenómeno como el consumo literario. No obstante, no deja de ser sugestivo el hecho de que con el surgimiento de la litografía cada vez más periódicos apelaran a las imágenes impresas: al *Magasin...* ya citado, y al *Penny Magazine* –la versión inglesa en espejo–, podrían sumarse aquí los periódicos de Rudolf Ackermann editados para Hispanoamérica: *El Instructor*, y su continuidad refaccionada, *La Colmena*, que circulaban y se leían con profusión en las principales capitales sudamericanas –Caracas, Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, entre otras–.

³ “La ruptura con los modelos clásicos de la visión a comienzos del siglo XIX fue mucho más allá de un simple cambio en la apariencia de las imágenes y las obras de arte; fue inseparable de una vasta reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales que modificaron de múltiples formas las capacidades productivas, cognitivas y deseantes del sujeto humano” (Crory 2008: 7-8). La modernización que supuso la incorporación del folletín y la litografía ha sido puesta en evidencia agudamente por Maria Adamowicz-Hariasz en su trabajo “From the Opinion to the Information...” (1990: 160-184).

dra Szir y Claudia Román, carecemos en Argentina (y en el Río de la Plata) de bibliografía específica sobre el cruce entre texto e imagen en el siglo XIX.⁴

Leer (con) imágenes. Las litografías y la prensa periódica

En 1826, el mismo año en que Andrés Bello daba a conocer su famoso poema “La agricultura de la zona tórrida” en el *Repertorio Americano* —revista periódica editada en Londres junto al colombiano Juan García del Río—, se instalaron los primeros talleres litográficos al norte y al sur del continente: en México, a cargo del italiano Claudio Linati, quien publicaría el primer periódico con una litografía entre sus páginas, *El Iris* (N° 1, 4/2/26); en Buenos Aires, bajo el emprendimiento comercial del naturalista francés Jean Baptiste Douville, quien puso en funcionamiento una prensa litográfica con el fin de retratar a conocidos personajes como el Almirante Brown, los generales Mansilla, Alvear y Balcarce, y adquirir de ese modo un rédito económico, lo que logró en los primeros meses del año siguiente.

En otros países, la instalación de talleres litográficos se experimentó pocos años antes, como en Cuba,⁵ o varios lustros después, como en Chile, Perú y Venezuela.⁶ No obstante, en todos los casos el desarrollo y explotación de la nueva técnica se dio de modo diferido. Este último aspecto recuerda la

⁴ A los trabajos de Sandra Szir y Claudia Román citados en las referencias bibliográficas, cabe agregar: Laura Malosetti Costa. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Bs. As. FCE, 2001; Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Bs. As., Edhasa, 2013.

⁵ En 1822 el francés Santiago Lessier y Durand estableció en La Habana el primer taller litográfico, y allí se editó *El Periódico Musical*. Por aquellos años, el también francés Luis Caire funda, en 1827, otra imprenta conocida como Imprenta Litográfica Habanera. Sin embargo, será a partir de 1838, con la Imprenta Litográfica de la Real Sociedad Patriótica de La Habana, de Francisco Miguel Cosnier y Alejandro Moreau de Jonés (llamada coloquialmente la Litografía de los Franceses), que se dará principio al uso de la litografía en publicaciones periódicas, como la conocida revista *El Plantel*.

⁶ En Chile, según Subercaseaux, recién en la década de 1840 se comprueba la existencia de prensas litográficas. Entre 1840 y 1850 funcionan sólo 3 imprentas litográficas y apenas 4 en la década siguiente (1993: 69). En Perú, los primeros emprendimientos relacionados con el uso de la litografía se vieron frustrados por el conflicto bélico de 1839 con Chile. Recién en los años 1843 y 1844 se instalarían los primeros talleres litográficos en Lima (Leonardini, 2003: 23). En Venezuela, de modo similar y de acuerdo a lo investigado por Paulette Silva (2007: 147), la litografía comenzó a utilizarse con el periódico *El Promotor*, en 1843.

paradoja señalada por Bernardo Subercaseaux (1993) respecto de las curiosas “apropiaciones” de las élites criollas, las cuales, por un lado, hacían retóricamente suya la visión de la prensa como “máquina de la felicidad” y, por el otro, desconocían los procesos productivos reales que estaban transformando por entonces la producción, circulación y consumo de la cultura libresca.

Las primeras litografías impresas que circularon en el territorio, en línea con los primeros trabajos ingleses de principios de siglo (Twyman, 1998), eran reproducciones de retratos, como los ya mencionados de Douville o los de Linati en su periódico *El Iris*, o bien representaciones de vistas urbanas costumbristas, llamadas por entonces “paisajes animados” (ver figs. 1 y 2). Si bien en estas primeras representaciones asoman algunos trazos de carácter tipológico costumbrista, como puede verse en la litografía de los Aucas realizada por D’Orbigny en 1829 (ver fig. 3), será recién a mediados de la década del 30 y principios del 40, como veremos enseguida, cuando la reproducción litográfica en el ámbito de la cultura impresa, y sobre todo de la cultura impresa periódica, asuma un papel preponderante en el desarrollo del costumbrismo iconográfico y literario.



Fig. 1. Litografía de La Touanne. Plaza de Mendoza, 1826.



Fig. 2. Litografía de D'Orbigny. Pasaje del río Santa Lucía, Corrientes, 1827



Fig. 3. Litografía de D'Orbigny y Lassalle. Patagones y Aucas. Carmen de Patagones, Buenos Aires, 1829

En general, el costumbrismo ha sido leído en su relación con otros géne-

ros, como la novela y el cuento, o en la prosa de los publicistas de más relieve. Recientemente, Pérez Salas (2003) ha realizado un estudio del costumbrismo mexicano decimonónico en su emplazamiento con el arte litográfico, demostrando que el fenómeno participó de un movimiento cultural y político mucho más amplio, en el cual el tratamiento de los tipos populares no tuvo una mera intención descriptiva y decorativa, y fue menos documental de lo que tradicionalmente se ha imaginado.

En Buenos Aires, el costumbrismo literario es tan temprano como el ingreso de la litografía, pero fueron los trabajos de Bacle y Pellegrini –y algunos viajeros, como Vidal– los que sin duda consagraron el costumbrismo iconográfico rioplatense. De esas imágenes pueden inferirse muchos de los rasgos que confluyeron en la literatura romántica de la época, como por ejemplo la naturalización de la jerarquía social en el orden doméstico a través de las figuras de los “niños” y “criados” estudiadas por David Viñas en *Amalia* (ver fig.4), o las escenas rurales y semi-salvajes que seguramente estimularon la escritura de un texto como *El matadero* de Echeverría (ver fig.5).⁷



Fig. 4. Litografía, Bacle-Moulin: “Señoras por la mañana”, Buenos Aires, 1833.

⁷ En 1967, la editorial Emecé de Buenos Aires tuvo la feliz ocurrencia de ilustrar *El matadero*, de Esteban Echeverría, con acuarelas de Emeric Essex Vidal y Carlos E. Pellegrini.



Fig. 5. Acuarela de Pellegrini. El matadero, Buenos Aires 1830.

El mismo Bacle, poco después de concluir su cuaderno litográfico de *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (1833), editaría el primer periódico ilustrado que se conoce en el Río de la Plata, esto es, el *Museo Americano* (1835).

Sin embargo, recién con el semanario ilustrado *El Recopilador*, continuación del *Museo*, la combinación entre imagen y palabra aparecerá tipográficamente más razonada. Dicho de otro modo: con la intervención de Juan María Gutiérrez –que había sido colaborador esporádico en *El Museo*– como redactor principal de la nueva empresa no sólo aparecerán los primeros textos de la llamada generación romántica argentina –Echeverría, Thompson, el mismo Gutiérrez– sino que el rol de la imagen en el impreso dejará de ser meramente decorativo, ilustrativo o, de acuerdo a otra posibilidad muy extendida durante los primeros años de uso de esa nueva técnica, arbitrariamente sugerido. En este trabajo, entonces, y por las consabidas cuestiones de espacio, quisiera comentar algunos aspectos salientes en relación con las imágenes aparecidas en ese periódico.⁸

⁸ Sobre *El Recopilador* me he explayado en otros trabajos. Ver en especial mi Estudio preliminar a la edición que preparé para la colección Reediciones & Antologías de la Biblioteca Nacional, 2013.

Lo primero que cabe destacar es la cantidad de artículos o reseñas –y por ende, de estampas litográficas– que *El Recopilador* dedica a los países orientales, como Siria, Oceanía o Turquía, entre otros, con el fin de ofrecer, como se dice acerca de Japón, “algunos rasgos característicos de la fisonomía de aquellos pueblos cuyos usos y costumbres son del todo distintos de las naciones para nosotros más conocidas”. En ese contexto, el significado de singularidad y extrañeza se liga a lo lejano, a lo desconocido, aunque remite sobre todo al tópico romántico del *exotismo* como particularidad cultural, tal como puede observarse en la estampa titulada “Los habitantes de Las Landas” (ver fig. 6) publicada en el segundo número del periódico.



Fig. 6. Litografía de *El Recopilador*, “Los habitantes de Las Landas”.

La lámina “representa –dicen los redactores– a los habitantes de los páramos de la Gascoña, vestidos con el traje *singular que les es propio*, que en vano se buscaría en algún otro lugar del mundo”⁹. En verdad, esa radical singularidad posee un elemento común que acorta todas las

⁹ *El Recopilador*, n.º 2, 9, col. 2 (nuestro subrayado).

distancias: la “seducción de la barbarie” característica de la rusticofilia ilustrada. No sorprende, por ello, que el comentario descriptivo de esta litografía –como de algunas otras– pueda asimilarse sin mayores problemas a los realizados por los letrados rioplatenses para referirse a las virtudes de los gauchos de la pampa argentina: “Si sus habitaciones y andrajos repugnan y repelen, no por eso tema nada el viajero que se extravíe en aquel páramo, pues hallará allí más hospitalidad y sincero desinterés que en los demás puntos ricos y civilizados”.¹⁰ Como los gauchos de las pampas sudamericanas, aquellos rústicos habitantes gascones son, aun en su desidia, nobles y hospitalarios con los visitantes civilizados. En el Río de la Plata, esa pincelada exotista adquiere además un valor arqueológico, dada como se conoce la recurrente analogía en los textos literarios entre los moradores rurales de la pampa –los gauchos– y el mundo árabe –analogía que resultará por demás productiva a la tesis de D. F. Sarmiento desplegada en su *Facundo*.

Otro de los aspectos que, en virtud de la lectura que voy a proponer aquí, caracterizan el régimen mimético de estas imágenes es la absoluta confianza en su capacidad explicativa, cuasi testimonial. Una litografía que reproduce una pintura original del francés Deschamps, por ejemplo, sobre un “Cuerpo de guardia turco”, incita a los redactores al comentario siguiente:

Nada mejor, que una serie de cuadros de esta especie, para dar una idea exacta de las costumbres de un país: *representadas por un medio que tanto se acerca a la naturaleza*, y hace tan viva impresión en los sentidos, se recibe una instrucción más exacta y duradera, que con la lectura de las descripciones de viajeros, por muy prolijas que estas sean.¹¹

¹⁰ *El Recopilador*, n° 2, 10, col. 2.

¹¹ *El Recopilador*, n° 9, p. 71, col. 1 (nuestro subrayado).



Fig. 7. Litografía de El Recopilador, “Cuerpo de guardia turco en Esmirna”.

La creencia en un tipo de representación naturalista o realista no obtura la potencia del estereotipo colonial: en la imagen (ver fig. 7) las milicias turcas aparecen al amparo de una choza precaria y con una actitud de ocio y pasividad que desautoriza su carácter militar, instalando la idea de una contigüidad entre espacio natural (ambiente) y las costumbres de sus habitantes.¹² Por lo demás, y como es previsible, el artículo que acompaña esta lámina reproduce la perspectiva irónica sobre los intentos por parte de los generales franceses de domesticar a las milicias nativas: “los turcos aprenden con mucha dificultad a llevar el paso”, dirá ese mismo artículo (debe tenerse en cuenta, además, que ese texto se basa en una traducción del francés de M. Mac-Farlane, general galo que había visitado Turquía en 1828). Ese modo de construcción icónica y tipográfica, entonces, responde a un formato codificado por la literatura europea –lo que Edward Said llamó *orientalismo*– pero del que no son ajenas otras manifestaciones artísticas, como la pintura o los grabados.

¹² Como señala Burke “el término ‘estereotipo’ [...] constituye un recordatorio muy eficaz de los vínculos existentes entre imagen visual e imagen mental” (2005: 158).

Hasta aquí he distinguido sólo dos aspectos vinculados a las representaciones pictóricas del periódico: por un lado, la búsqueda de lo singular –y en ese sentido, la imposición de las estampas orientales y a la vez orientalistas–; por el otro, el carácter pretendidamente documental que sus redactores atribuyen a esas imágenes impresas, tal como ocurriría décadas más tarde con la fotografía.

Pero las imágenes no hablan por sí mismas, como se pretende. Menos aún si están insertas en un periódico. Por lo tanto, quisiera para finalizar bosquejar una lectura probable de ese cruce significativo entre imágenes y palabras. Para ello voy a detenerme brevemente en el ensayo que escribió el mismo Juan María Gutiérrez en aquel periódico, titulado “El caballo en la provincia de Buenos Aires” que es, en rigor, un ensayo sobre las costumbres de sus jinetes, es decir, los gauchos. El texto de Gutiérrez puede ser leído como un temprano ensayo del nativismo criollo costumbrista, un tipo de narrativa que había comenzado a atribuir a los habitantes de las pampas –como lo hacía en su ensayo el propio Gutiérrez apelando a la novela de Voltaire, *Zadig o el destino*– ciertos rasgos provenientes de la cultura arábiga. De allí que en el ensayo de Gutiérrez cobren relevancia los pasajes dedicados a describir las costumbres y los hábitos de la población rural, pues, al enfatizar la mutua dependencia entre paisano y caballo, Gutiérrez parecería reproducir las convenciones estereotípicas del romanticismo iconográfico y discursivo de la época, anticipando, al mismo tiempo, algunas de las principales operaciones letradas vinculadas a la construcción de una cultura –y literatura– nacional. Dice, por ejemplo, Gutiérrez:

El movimiento del caballo despierta la meditación e impone silencio al jinete: las ideas se suceden con la rapidez del galope; pero los labios se niegan a expresarlas, tal vez porque la excesiva actividad como el profundo reposo producen iguales efectos. ¿No podría explicarse por esta observación, el carácter silencioso de nuestra campaña y la especie de pereza que tienen para expresar lo que piensan y sienten?¹³

Sobre el final de su ensayo, aprovechando esa transitividad retórica que

¹³ *El Recopilador*, n° 3, pp. 18 y 19, cols. 1 y 2.

homologaba espacio natural y gaucho, animal con paisano (“nuestros paisanos que son sobre el caballo como hechos de una misma pieza, un mismo tronco, una estatua ecuestre”),¹⁴ Gutiérrez escribirá la frase que tal vez mejor sintetiza las contradicciones de esa rusticofilia romántico-ilustrada que llegarán, con sus modulaciones peculiares, por lo menos hasta *El payador* de Leopoldo Lugones: “si quieres conservar tu gracia y tu belleza, y despertar ideas y sentimientos poéticos, no dejes el campo por el estrecho pesebre de las ciudades” (ídem, n° 3, pág. 18, col. 1). Mediante una escritura que busca retratar las “escenas nacionales”, Gutiérrez parecería reproducir un tópico paisajístico consagrado por el romanticismo: es en el campo donde el gaucho convoca la efusión poética pues allí se da la impresión del cuadro, la común armonía entre individuo y territorio, entre cultura y naturaleza. Y, de hecho, Gutiérrez reproduce dicho tópico. Pero hace, además, otra cosa. Porque la exhortación del pasaje que acabo de citar no está dirigida al gaucho, sino al caballo.

Hace ya algunos años, Carlos Altamirano escribió un conocido ensayo titulado “El orientalismo y la idea del despotismo en el *Facundo*” (1997), con el cual pretendía demostrar que la imagería orientalista en el *Facundo* de Sarmiento está estrechamente vinculada a la constelación de nociones e imágenes que componían el tema del despotismo en aquella época, cuya articulación conceptual remite a *El espíritu de las leyes* (1748), de Montesquieu. La especificidad de un uso funcional del archivo orientalista no parece contravenir sin embargo el hecho de que uno de los procedimientos retóricos del romanticismo se asociaba a una serie de estereotipos ideológicos. Lo que habría que subrayar aquí es que casi diez años antes de que Sarmiento comenzara a publicar su texto por entregas esos estereotipos ideológicos operaban en el modo de representación literaria de la elite letrada rioplatense. Y lo hacían a través de un régimen mimético dominante, estructuralmente similar al realismo, que encontró en la literatura de la época pero sobre todo en las estampas litográficas –como evidencian las pinturas de Pellegrini o Vidal– su momento de mayor visibilidad. Y, de acuerdo a las ilusiones que el poder de las imágenes hizo suyas, también, por supuesto, de ficcionalización.

¹⁴ *El Recopilador* n° 22, p. 172, col. 1.

Bibliografía

- Adamowicz-Hariasz, Maria (1999). From the Opinion to the Information: The *Roman-Feuilleton* and the Transformation of the Nineteenth-Century Fench Press. En De la Motte, Dean and Jeannene M. Przyblyski (eds.), *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*, United States of America, University of Massachusetts Press.
- Bacle, Hipólito (1833). *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Imprenta del Estado.
- Bárbier, Frédéric (1990). Les innovations technologiques. Chartier, Roger et Henri-Jean Martin, (dir.). *Histoire de l'édition française. Le livre triomphant, 1660-1830*, II. Paris : Fayard /Promodis.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Cavallo, G. y Chartier, R. (dirs.) (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Chartier, Roger- Martin, Henri-Jean (dir.) (1990). *Histoire de l'édition française. Le temps des éditeurs*. Tomo III. Paris : Fayard /Promodis.
- Crary, Jonathan (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia : Cendeac.
- Del Carril, Bonifacio (1964). *Monumenta Iconographica*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- De la Motte, Dean and Jeannene M. Przyblyski (eds.) (1999). *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*. United States of America: University of Massachusetts Press.
- Leonardini, Nanda (2003). *El Grabado en el Perú republicano: diccionario histórico*. Lima: UNMSM -Fondo Editorial.
- Littau, Karin (2008). *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires : Manantial.
- Pérez Salas, María Esther (2005). *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver. México*: UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Roman, Claudia A (2011). *La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, mimeo.
- Senefelder, Alois (1911). *The Invention of Lithography*. New York: The Fuchs & Lang, Manufacturing Company (translated from the original German by J. W. Muller).

- Silva Beauregard, Paulette (2007). *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Venezuela: Fundación para la Cultura Urbana.
- Subercaseaux, Bernardo (1993). *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Szir, Sandra (2010). Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*, 1835-1836. *Estudios*, 18, 36.
- Twyman, Michael (1998) [1970]. The Spread, Improvement and Effects of Direct Lithography on Print. In: *Printing 1770-1970: an Illustrated History of Its Development and Uses in England*. London: Hardcover.
- Weill, Georges (1994). *El periódico. Orígenes, evolución y función de la prensa periódica*. México: Limusa/Grupo Noriega Editores.

El Sud Americano. Notas para una historia material y visual de la prensa periódica ilustrada en el siglo XIX

Sandra M. Szir

Introducción

El campo de análisis en la historia de los medios de prensa periódica se ha desarrollado particularmente en los últimos años. Los estudios sobre mercados, discursos, lectores, títulos, políticas editoriales, entre otros variados aspectos, abundan conjuntamente con una renovación de trabajos de archivo y con el empleo de nuevas herramientas teóricas y metodológicas. Estas integradas perspectivas comprenden a la prensa periódica como un factor significativo en la trama de las transformaciones de la historia cultural de la modernidad y a las publicaciones como objetos de trascendencia política, económica y social. Si bien la atención a los rasgos materiales y visuales de las publicaciones no fue un complemento generalizado de estas nuevas investigaciones, hubo análisis que siguieron esa dirección en parte derivados del campo de la *sociología de los textos* (McKenzie, 1999) que articuló la teoría cultural con la más tradicional disciplina de la *bibliografía descriptiva* (Mc Kerrow, 1927; Bowers, 1964; Gaskell, 1972) A este sistema crítico que formó parte de los estudios de los objetos impresos y de la edición, se suman los aportes de la historia del arte, los estudios de la cultura visual, la comunicación y el diseño que ofrecen estrategias interpretativas para examinar el objeto impreso como dispositivo que brinda soporte formal a las noticias (Barnhurst y Nerone, 2001). Una nueva literatura crítica que aborda desde distintas perspectivas las publicaciones periódicas y sus imágenes impresas

emergió entonces a partir de esas consideraciones (Anderson, 1991; Sinne-
ma, 1998; Bacot, 2005; Brown, 2006; Martin, 2006; Brake y Demoor, 2009;
Cooke, 2010).

Estos autores señalan que el contenido informacional de las noticias está vehiculizado en una forma discursiva pero también material. Las formas visuales -entre las que se incluyen elementos como la tipografía, la puesta en página, imágenes y diagramas, y las vinculaciones entre todo eso y el texto- producen sentidos y generan modos de mirar. La forma implica asimismo la materialidad y ésta comprende los formatos y cualidades de los materiales pero también las relaciones que alcanzan los modos de producción. Éstas involucran a editores, escritores, ilustradores, grabadores, impresores y sus interacciones y negociaciones tienen efectos directos en las diversas modalidades que adquieren los dispositivos visuales. Las tecnologías de reproducción de imágenes ocupan un lugar central en este relato, pero se rechaza el determinismo tecnológico ya que es más amplia la variedad de factores que junto con ellas pueden guiar a la comprensión de las razones a través de las cuales artistas y editores compusieron artefactos que representaron visualmente el mundo social de los lectores y elaboraron un soporte, una forma y un discurso para enmarcar el consumo de las imágenes.

Este trabajo se aproxima pues al análisis del periódico *El Sud Americano* publicado en Buenos Aires entre 1888 y 1891 a fin de ensayar a través de él una metodología para observar periódicos ilustrados del siglo XIX, o de fines del siglo. Una de las cuestiones centrales en la indagación se relaciona con las vinculaciones entre textos e imágenes. El tránsito por las páginas del periódico implica explorar temas, debates y problemas que recorren la Argentina y el continente por esos años: un discurso del progreso confrontado con las crisis políticas y económicas y numerosos conflictos recurrentes; debates por la cultura nacional junto con una admiración por procesos políticos y culturales europeos además de crónicas de actualidad, históricas, temas técnicos y productivos. ¿Cómo se articulan esos discursos con las imágenes? ¿Se asisten, se enfrentan, se complementan, se ignoran? La propuesta de indagación material intenta un camino para ampliar la comprensión acerca de la interacción entre productores de textos, productores visuales y productores materiales.

A estos efectos se pretende examinar las condiciones materiales de posibilidad y algunos aspectos que conciernen a los procesos de producción tecnológicos en un periodo que asiste a un comienzo de industrialización visual en la cultura gráfica. Se trata de un periódico profusamente ilustrado, por lo cual es preciso observar las modalidades visuales que despliega, las elecciones iconográficas en relación con las convenciones de representación y los eventos que describen, su emplazamiento en las páginas en vinculación con los textos. Este ensayo se interesa asimismo por la observación de las funciones y géneros de las imágenes en articulación con el rol que cumplieron en ese marco ilustradores y grabadores con el resto de los productores. La perspectiva de la materialidad permite entonces observar la confluencia entre el funcionamiento de las imágenes, la información cultural que portan y el soporte material e institucional que habilitó y difundió su visión y consumo.

El Sud Americano en el contexto del siglo XIX local

La prensa periódica ilustrada surgió en Europa a fines del siglo XVIII y alcanzó un desarrollo significativo en el siglo XIX. En nuestro país, este fenómeno cultural se funda con el *Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires* publicado en 1835 por el naturalista y litógrafo ginebrino César Hipólito Bacle que da origen a la prensa periódica ilustrada en Argentina (Szir, 2009: 60-64) A este periódico le siguió inmediatamente el *Museo Americano* (1835-1836) publicado también por Bacle. A lo largo del siglo XIX estos primeros impresos fueron sucedidos por otras iniciativas editoriales de diversa índole que construyeron sus estrategias comunicativas sobre las expectativas visuales de los lectores.

Sus funciones y efectos tanto sociales como políticos fueron variados pero su capacidad de reunir modos de comunicación visual y textual los acerca a un destino cultural privilegiado en el cual se cruzan productores de distintos campos en sus modos de hacer periodismo, escribir textos, diseñar y fabricar imágenes. La producción visual representa un rasgo altamente significativo, ya que esta prensa ilustrada constituyó uno de los medios principales a través de los cuales imágenes multiplicadas se diseminaron en un amplio nivel social y se instituyó así, en el ámbito local, como una de las manifestaciones más notables de la cultura visual.

Si bien imágenes impresas circulaban en Buenos Aires, éstas provenían

a menudo de Europa en el soporte de libros, periódicos o estampas sueltas. La producción local se restringía a su disseminación en ámbitos específicos -libros científicos, algunas novelas ilustradas, álbumes litográficos, impresos efímeros y comerciales- con una circulación limitada, aunque estas condiciones fueron modificándose y ampliándose a lo largo del siglo. Otros objetos decimonónicos de gran difusión como los diarios, carecían de ilustraciones. A medida que las capacidades tecnológicas se diversificaban y se emplazaban más grabados en las páginas de las publicaciones periódicas ilustradas -de carácter satírico o de información general- el consumo de imágenes impresas devino una práctica cultural cada vez más extendida. Los periódicos ilustrados del siglo XIX utilizaron las tecnologías disponibles tanto del grabado artístico como comercial, ya que a los procesos tradicionales de comienzos del siglo XIX –la xilografía, el huecograbado en metal, y la litografía- se suman las diversas técnicas fotomecánicas que surgieron a partir de mediados del siglo XIX, es decir, los procedimientos ya conocidos combinados con la fotografía. Lejos aún del fotoperiodismo del siglo XX y del dominio de la fotografía en las publicaciones periódicas ilustradas a partir de la invención del fotograbado de medio tono (*half-tone*) en la última década del siglo XIX, los periódicos decimonónicos apelaron a la ilustración gráfica y emplazando dibujos en sus páginas establecieron un “régimen visual de ilustración de noticias” (Barnhurst y Nerone, 2001: 111) El corpus de imágenes de la prensa periódica del siglo XIX porteño conforma entonces un conjunto extenso y heterogéneo de iconografías, materialidades y rasgos visuales diversos, en los que pueden observarse sentidos plurales con funciones documentales o expresivas, registro de acontecimientos, narrativa de información periodística, sentidos ideológicos y políticos, y modalidades particulares de creación artística.

El Sud Americano, dirigido por Cuberto Shoolbred y editado entre 1888 y 1891 por la Compañía Sud Americana de Billetes de Banco, de 20 páginas, gran formato y periodicidad quincenal, reúne los rasgos distintivos del género de periódico cultural ilustrado, con contenidos de actualidad política, literatura, pensamiento político o social, crónicas históricas, notas sobre aspectos productivos de ganadería, industria o innovaciones tecnológicas aplicadas a esos campos, temas científicos, todo en alianza con imágenes gráficas emplazadas en una puesta en página variada.

Se trataba de un esquema más o menos análogo al de otras publicaciones del período. Entre 1860 a 1890 se conocen algunos periódicos culturales ilustrados publicados en Buenos Aires. Entre ellos pueden citarse: *El Correo del Domingo* (1864-1868/1879-1880), *El Plata Ilustrado* (1871-1873), *El Correo Americano* (1881), *El Álbum del Hogar* (1878-1885/1885-1887), *La Ilustración Argentina* (1881-1887), *La Ilustración Infantil* (1886-1887), *Las Provincias Ilustradas* (1887-1888), *Buenos Aires Ilustrado* (1888).

El Sud Americano forma parte de este paisaje editorial de la prensa ilustrada que floreció hacia fines del siglo XIX. Lo distinguen de sus pares, sin embargo, dos aspectos fundamentales. El primero de ellos consiste en una especial inclinación hacia contenidos de un propuesto “programa americano” a través del cual se pretendía difundir noticias referidas al continente, dedicándole una sección especial a la “crónica política, económica y noticiosa de las repúblicas latinoamericanas”¹. Comunica así en su primer número:

Propósitos de esta publicación

Este periódico se ocupará principalmente del movimiento moral y material de los Estados del Sud del continente de América: es su objeto propender al desarrollo de toda clase de relaciones entre éstos, los del Norte y el Viejo Mundo.

Hoy en día, en que nuestra sociabilidad, ignorada, puede decirse, tanto tiempo, principia á atraer y á interesar a muchos de los incrédulos de antaño creemos que tiene oportuna cabida un órgano especial como el que ofrecemos.

Nuestra bandera es la aproximación en el orden intelectual como material, de estos pueblos hermanos, vinculándolos al propio tiempo con los de Europa.²

La alusión al movimiento “moral y material” de los estados americanos se desarrolla en los contenidos de los artículos publicados a lo largo de los casi cuatro años de su existencia y firmados por nombres tales como Martín García Mérou, Bartolomé Mitre, Andrés Lamas, Miguel Navarro Viola, Ri-

¹ *El Sud Americano*, 1888, pp. 13-14.

² *El Sud Americano*, 1888, p. 2.

cardo Gutiérrez, Rafael Obligado, Mariano Pelliza, Carlos Guido y Spano, Miguel Cané, Eduardo Wilde, Eduardo L. Holmberg, José Ignacio Garmendía, entre otros. Estos hombres públicos provenientes de distintos campos, militares, políticos, diplomáticos, científicos, representaron posturas diferentes con respecto a ciertos temas -la guerra del Paraguay o la revolución de 1890. Sin embargo, sus discursos convergen y se funden en el periódico en pos de la adhesión a una idea de construcción nacional y de progreso.

La situación de los Estados del Río de la Plata, puede muy bien resumirse a la hora presente, en esta breve síntesis: inmigración, trabajo y progreso. A la sombra de la paz, en cuya conservación están decididamente empeñados gobernantes y gobernados, en Buenos Aires, Montevideo y la Asunción no hay actualmente otra preocupación que los ferrocarriles, el aumento de la corriente inmigratoria y el desarrollo de la riqueza pública e individual.

Esta es, sin ilusiones, sin parcialidad y sin pasión alguna, la situación de los pueblos del Plata, que indudablemente los eleva á un alto rango, entre los demás de la familia americana³.

La publicidad puede ser interpretada en este mismo sentido: los avisos de los primeros números, aunque escasos, corresponden en su totalidad a bancos, compañías de seguros, maquinarias industriales, agrícolas y otro tipo de insumos para la agricultura, talleres de grabados, venta de instrumentos quirúrgicos. Es decir, no se trata de una publicidad de bienes de consumo cotidianos para el hogar, sino de una que apela al desarrollo de la producción económica.

El segundo aspecto que distingue a *El Sud Americano* de los otros periódicos ilustrados del periodo es su amplio despliegue visual. Una cantidad inusual de imágenes de alta calidad, entre 16 y 18 ilustraciones por número producidas en su gran mayoría por ilustradores locales, a menudo panorámicas a doble página en gran formato, emplazadas en las páginas junto con los textos, o fuera de ellos. En efecto, constituye uno de los periódicos culturales más ilustrados de la prensa argentina del siglo XIX, y su análisis presenta

³ *El Sud Americano*, 1888, p. 13.

una idea acerca de las prácticas de fabricación de imágenes y de los modos de producir noticias en el siglo XIX.

El Sud Americano y sus modos de representación

La tradición de la prensa periódica ilustrada surgida con los periódicos de Bacle -continuada con publicaciones tales como *Revista del Plata* (1853-1854/1860-1861) editada por Carlos E. Pellegrini o *Correo del Domingo* (1864-1868/1879-1880)- priorizó como recurso icónico los retratos de personajes ilustres, vistas de ciudades o paisajes del mundo, tipos o escenas de costumbres, ilustraciones de inspiración científica e imágenes alegóricas. A medida que la producción local de imágenes devino más abundante, las iconografías se ampliaron a ilustraciones de ficción a menudo de contenido moral, a la sátira y al registro de eventos contemporáneos políticos o militares. Sin embargo, los diversos proyectos editoriales presentaron sus intereses y privilegiaron un tipo de comunicación visual particular en sus elecciones iconográficas al mismo tiempo que desarrollaron modos singulares de producir imágenes.

Una atenta observación a los preferencias iconográficas de *El Sud Americano* en su primer año de publicación permite indicar que de un total de 348 imágenes casi un tercio, 110 de ellas, refieren a vistas rurales y urbanas, edificios destacados, objetos y lugares en su mayoría argentinos o americanos y algunos pocos del resto del mundo. Estas imágenes cubren diversos escenarios. Algunos paisajes naturales se presentan en grandes imágenes que se ofrecen como soporte al despliegue artístico como “Cascada ‘Paolo Alfonso’ en la Provincia de Bahía (Brasil)” o “Venezuela- Alrededores de San Cristóbal” en una naturaleza exuberante detallada por las innumerables líneas de la pluma del ilustrador. Otros, –“Salto Emperador Pedro II-Parte del Gran Salto de la Victoria del río Y-Guazú⁴– son acompañados por textos en los cuales se celebra el triunfo del hombre sobre la naturaleza a través de la exploración científica.

Ahora un siglo, el 7 de agosto de 1788, los comisionados geógrafos, José María Cabrer, por España, y astrónomo Joaquín Félix de Fonçeca, por Portugal, reconocieron y estudiaron el Gran Salto, cuyo grabado ofre-

⁴ *El Sud Americano*, 1888, pp. 10, 29 y 45 respectivamente.

comos hoy a nuestros lectores, haciendo votos porque los hombres de Estado, tanto argentinos como brasileros, logren cuanto antes dar cima a su labor y conquisten para la paz una nueva y gloriosa victoria.⁵

La perspectiva americanista se apoya también en un recorrido visual que incluye ilustraciones un poco más pequeñas como “Vista de Río de Janeiro y su puerto”, “Vista del puerto de Montevideo”, “Vista general de la ciudad de Méjico”, “Vista de la Asunción del Paraguay”⁶.

Una considerable cantidad de estas imágenes tiene carácter de actualidad, representando al escenario al que aluden los textos. La gran mayoría refiere a la Argentina y su impulso institucional, al desarrollo material de una sociedad civilizada, que construía ferrocarriles y urbanizaba, pero que también mantenía pujantes y productivos sus espacios agrícolas, básicos sostenes de su riqueza material. Se representan proyectos de ampliación de avenidas –“Proyecto de la Avenida de Mayo”, “Avenida de Mayo. Demolición del Nuevo Cabildo”⁷ u otros programas urbanos “Buenos Aires. El Puerto Madero. Inauguración de la Dársena Sud el 28 de enero de 1889”⁸; o edificios públicos y privados como “Proyecto del Gran Hotel ‘Internacional’” o “Buenos Aires- Plano de la nueva casa de Correos y Telégrafos”⁹.

Los modos visuales de estas imágenes refuerzan la idea de una *narrativa del progreso*. En el marco urbano de Buenos Aires las figuras humanas se muestran disminuidas por la monumentalidad de los edificios y de los espacios construidos, perspectiva que se aplica también a los grandes hombres que quedan pequeños frente a los productos de la cultura material. Así, en “República Argentina (Capital Federal) La recepción del Presidente de la República Oriental. Desfile de las tropas por frente al Palacio de Gobierno” o en “República Argentina (Capital Federal) Escuela ‘Petronila Rodríguez’”,

⁵ *El Sud Americano*, 1888, p. 44.

⁶ *El Sud Americano*, 1888, p. 228, 88, 144 y 168 respectivamente.

⁷ *El Sud Americano*, 1888 pp. 25, 209 respectivamente.

⁸ *El Sud Americano*, 1889, pp. 264-265..

⁹ *El Sud Americano*, 1888, pp. 196, y 148 respectivamente.

Museo y Biblioteca Escolar”¹⁰ las construcciones arquitectónicas dominan el entorno, la realidad material de las instituciones aparece por sobre el nivel de la de los individuos.

Sin embargo, los individuos están destacados en los retratos, que representa un segundo grupo compuesto por un tercio de la totalidad de imágenes del primer año (101 figuras), 10 corresponden a mujeres, el resto a hombres. Mandatarios y funcionarios de Bolivia, México, Uruguay, Chile, Argentina, Estados Unidos, además de hombres de actuación nacional como militares, científicos, hombres de la cultura, personajes históricos de acciones destacadas en las luchas de la independencia, diputados, arzobispos, gobernadores, ministros, representan más bien símbolos públicos o funciones sociales y políticas en el sentido del mencionado discurso del progreso. Algunos, más expresivos que otros, son rostros sin otro contexto visual que los propios atributos de vestimenta o uniformes militares que el tipo de retrato de busto deja ver.

Un tercer conjunto de imágenes, aunque en un porcentaje menor (11%) corresponde a la representación noticias y hechos contemporáneos, eventos por lo general de carácter político, lo que constituye uno de los rasgos que singulariza a *El Sud Americano* de sus pares coetáneos. Las publicaciones periódicas ilustradas del siglo XIX en Buenos Aires no solían tener un carácter de actualidad, con algunas excepciones como *Correo del Domingo*. Los acontecimientos de la actualidad se desarrollan en *El Sud Americano* en grandes ilustraciones a doble página, presentando visualmente la información pero destacando a la vez lo trascendental del momento o de los personajes involucrados, ofreciendo cuidadosos detalles de los escenarios y describiendo el entorno del hecho. “Las exequias del General Sarmiento”¹¹, en distintas escenas del traslado del cuerpo y de su funeral, componen una narrativa que se desarrolla en un espacio y un tiempo que trasciende la descripción textual.

Una lectura afinada de las imágenes en relación con los acontecimientos referidos permitiría señalar cuál es el tramo o detalle del hecho que el periódico elige narrar. Podría intentarse así comprender la interacción entre los redactores e ilustradores intermediados tal vez por las figura de los editores y

¹⁰ *El Sud Americano*, 1889, p. 449.

¹¹ *El Sud Americano*, 1888, p. 104-105.

la representación que éstos tenían de sus lectores. Así en la representación del “Viaje y visita del presidente de la Argentina a Montevideo con motivo de la clausura del Congreso Internacional Sud-Americano”¹² y en otras imágenes sucesivas que relatan la visita, la elegancia de la sociabilidad añade un efecto visual que se propaga más allá de la información acerca del acontecimiento, describiendo el paisaje social de las élites dirigentes. Esos grabados de gran formato, ejecutados a menudo por artistas de formación académica, otorgan al periódico un valor agregado en la estetización y espectacularización de los sucesos reforzando el carácter de mercancía del soporte impreso en el cual esas imágenes y ese discurso de la nación se desarrollaban (Barnhurst y Nerone, 2000: 66-70).

En cantidad menor, hay otros dos grupos de imágenes: de tema histórico y otras ilustraciones de “ficción” o alegóricas. Los temas históricos merecerían un capítulo exclusivo pero baste destacar que en sus textos se perciben los valores y asunciones comunes estimados en relación a la construcción de una identidad nacional argentina en el contexto de América. Algunos de los textos pertenecen al “constructor de relatos” nacionales, Bartolomé Mitre (Devoto, 2002) defensor de la idea de que en el pasado se hallaba el fundamento del destino común. Otros escritores de historia como Mariano Pelliza se encuentran presentes, o el cronista de la Guerra del Paraguay, José Ignacio Garmendia, quien había publicado sus crónicas como protagonista y testigo del conflicto en *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*, escrito en 1882, publicado por primera vez en 1883 y luego en sucesivas ediciones de la editorial Jacobo Peuser a partir de 1891.

El resto de las ilustraciones se distribuye en algunas categorías iconográficas diversas: científicas, técnicas (y productivas), de *tipos y costumbres*, humorísticas, entre otras.

El Sud Americano y sus prácticas de producción

El Sud Americano comunicó ideas y noticias por medio de discursos y formas visuales y lo hizo a través de particulares modalidades intelectuales y materiales. Éstas últimas se vinculan con las condiciones de posibilidad que ofreció la industria tipográfica argentina y dentro de ésta, el rol pro-

¹² *El Sud Americano*, 1889, pp. 304-305.

tagónico que sostenía su empresa editora, la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.

Cotejando *El Sud Americano* con *La Ilustración Argentina* (1881-1888), otro de los periódicos ilustrados de la época, y efectuando un recorrido por su producción visual, se presenta una gran diferencia con respecto a la procedencia de los grabados. *La Ilustración Argentina*, además de presentar producciones originales, participa de una suerte de globalización visual de la cual formaban parte tanto publicaciones locales como extranjeras, donde las imágenes se reiteran de un título a otro, ya sea provenientes de la práctica de la copia, de la venta de planchas de grabado por parte de los periódicos europeos, o del plagio. *El Sud Americano* parece producir sus propias imágenes invariablemente.

Su editora, la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, especializada en grabados, proveía las condiciones para el amplio despliegue visual. En un aviso gráfico del mismo periódico, la Compañía publicitaba “Grabados sobre acero, cobre, zinc, madera, etc. Litografía, Imprenta, Encuadernación, Fábrica de Libros en Blanco, Fototipía, Estereotipía. Fundición de Tipos, Billetes de Banco, Títulos de renta, Retratos, Cheques”. Había comenzado como “Stiller y Laass” en 1885 y en 1889 construyó un amplio edificio en las calles Chile y Paseo Colón en Buenos Aires, que se describe en la nota “Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco. Su nuevo edificio”¹³:

(...) Publicamos hoy, tomada del plan de los arquitectos, una perspectiva del nuevo edificio, que dentro de pocos meses ocupará el establecimiento de la “Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco”

(...) el asombroso desarrollo que viene teniendo esta compañía seguirá siempre en auge, pues que la falta de local idóneo le ha impedido forzosamente á esos directores darle el impulso que corresponde á tan magna empresa nacional. En cuanto á la fundición de tipos, se está renovando todo el material; las nuevas máquinas para la impresión en acero de estampillas de correo, hace algunos días que funcionan, y se ha completado la colección de héroes y personajes para la parte correspondiente de la impresión, en acero, de los billetes de banco, delicadísima operación

¹³ *El Sud-Americano*, 1889, p. 251.

cuyas dificultades ha sabido vencer, con admirable éxito, el Directorio. De Estados Unidos y de Europa háse traído lo más moderno en maquinaria y antes de un año estarán cómodamente instalados 600 operarios en el nuevo local: digamos de paso, que arriba de \$ 20,000 mensuales, se pagan, hoy, en salarios, y se comprenderá cuanta razón nos asiste para recordar con orgullo esta labor de inteligencia y perseverancia.

La compañía abarcaba todas las ramas de trabajos gráficos, imprimía los billetes de banco, los sellos postales oficiales y otros documentos de valor e introdujo en el país innovaciones como el grabado en acero. La publicación de *El Sud Americano* podía representar, además de la posibilidad de expresar las ideas culturales y la ideología de su equipo de dirección, un medio para publicitar la compañía al público y ampliar así perspectivas de trabajo y diversificarse en el contexto de la industria tipográfica en franca expansión por esos años. En efecto, unos años más tarde, en 1898, el proyecto que luego se convertiría en el periódico ilustrado más popular de su época, *Caras y Caretas*, eligió a la Compañía Sudamericana de Billetes de Banco para su impresión durante el primer año de publicación.

En cuanto a los modos de producción de las imágenes, desconocemos los detalles del trabajo cotidiano en la redacción y de qué manera y con qué criterios, artistas y editores seleccionaban temas para ilustrar, o qué camino se recorría hacia la puesta en página final. La extensión de los textos, su grado de elaboración y el prestigio de las firmas hace suponer que el texto precedía a la imagen, en los casos en los cuales las imágenes ilustraban al texto. Sin embargo, hay ocasiones en las cuales el procedimiento era claramente inverso. La sección “Nuestros Grabados” provee información acerca de las imágenes que carecen de otro correlato textual y orienta al lector acerca de la manera de mirarla. En los primeros números de *El Sud Americano* la sección citada añade referencias que la ilustración no ofrece: biografías de los retratados, datos históricos o detalles de los edificios o paisajes, y a veces otros datos dirigidos a los sentidos, colores, texturas, olores.

Cascada “Paolo Alfonso” en la provincia de Bahia, Brasil

El aspecto grandioso, el silencio y la oscuridad de estos bosques del Brasil, han sido admirablemente descriptos por Spix, Martin y, hace poco,

por el Sr. W. Bates, naturalista inglés; “el canto de los pájaros, dice éste, tiene ese carácter pensativo y misterioso que hace más intenso el sentimiento de la soledad, en vez de servir de eco á la vida y á la alegría¹⁴.”

Lo cierto es que en la mayoría de los casos, imágenes y textos no presentan una continuidad física en la página. La sección “Nuestros Grabados” se encuentra por lo general alejada de las imágenes a menudo por varias páginas. Se advierten, por otro lado, páginas compuestas con artículos e ilustraciones de temas divergentes.

Este hecho puede estar vinculado con las tradiciones de las revistas, los talleres de impresión y los diversos procedimientos de reproducción de imágenes. Las diversas tecnologías, además de presentar distinta capacidad de vehiculizar información visual o expresión artística, condicionan el aspecto de la imagen (Jussim, 1983) y ofrecen distintas posibilidades de vinculación entre textos e imágenes en la puesta en página. El uso de la litografía, hegemónica en nuestro siglo XIX, aunque no excluyente, impedía pues que texto e imagen interactúen en la misma página, ya que imponía la utilización de una prensa para imprimir la piedra litográfica –matriz plana- distinta a la prensa de imprimir las formas tipográficas en relieve. Esto pudo haber creado en los productores locales una tradición de divorcio entre imagen y texto a pesar de la evidente utilización en *El Sud Americano* de xilografías y grabados en metal, como afirma en notas y publicidades. La xilografía, con sus planchas de madera también en relieve, al igual que la tipografía, habilitaba puestas en página integradas de texto e imagen, y si bien esto se concreta en forma física en *El Sud Americano*, no se corresponde con una integración de sentido.

Una palabra más: El Sud-Americano se instalará también en el nuevo edificio, y con su contingente completo de artistas de primer orden, sus xilógrafos y su nueva máquina, construida especialmente é igual á la del *Illustrite Zeitung*¹⁵.

Esta constatación vincula a su vez a la prensa periódica ilustrada argen-

¹⁴ *El Sud Americano*, 1888, p. 12.

¹⁵ *El Sud Americano*, 1889, p. 251.

tina con las tradiciones europeas de las cuales se apropió. La prensa ilustrada de actualidad había surgido en Londres en 1842 con *The Illustrated London News*, periódico que a su vez renovaba la tradición cultural de la prensa de información sin carácter de actualidad surgida en 1832 con el *Penny Magazine*. El director artístico del primero implementó la práctica de enviar junto con el reportero un artista al lugar de los hechos, que remitía un bosquejo que era luego adaptado en los clichés por un grabador profesional y reproducido en el periódico (Hogarth, 1986: 30-31; Sinnema, 1998). Estos artistas reporteros (*Special Artist*) fueron adquiriendo un carácter más profesional a medida en que la prensa periódica ilustrada se expandía y podía retribuir a artistas más competentes. Convocados de todos los campos de la producción visual, conformaron una zona en la que compartían modos de hacer con ilustradores de libros de viajes, de registros militares, topográficos, de historia o expediciones científicas. (Hogarth, *id*)

En Buenos Aires, la prensa periódica ilustrada contaba con pocos títulos, y debido a los elevados costos de impresión en cuanto a reproducción de imágenes, el mercado para publicaciones ilustradas era reducido, las tiradas iban de 500 ejemplares a 2000 ó 3000 y la cantidad de avisos publicitarios era también limitada (Szir, 2011: 70-74). La falta de recursos de los proyectos editoriales limitaba pues la cobertura visual en lugares lejanos por lo que las estrategias para procurarse las imágenes eran muy variadas. Se solicitaban fotografías, se ilustraba a partir de otras fuentes visuales, se adquirían *clichés* de periódicos ilustrados europeos como es el caso de los últimos años de *La Ilustración Argentina* y de otros. Sin embargo, *El Sud Americano* parece explotar recursos propios y acompañaba parte de sus imágenes con la fórmula legitimadora “imagen tomada del natural” y firmadas por sus enviados o colaboradores artísticos. Carlos Clerice, ilustrador, litógrafo y caricaturista que había colaborado en *El Mosquito* y otros periódicos satíricos e ilustrado en 1879 la primera edición de *La vuelta de Martín Fierro* de José Hernández y residía en Francia, era una firma recurrente. Pero también suelen aparecer Francisco Fortuny y José María Cao, ambos más tarde ilustradores fundamentales de *Caras y Caretas*. Otros nombres menos conocidos como Juan Rabadá, Nazareno Orlandi, Guttoni, Karl Oenicke, indican que *El Sud Americano* pudo haber funcionado como un espacio de profesionalidad o de formación para los ilustradores en un camino hacia la profesionalización del

campo. En 1889 la dirección técnica de Emilio Gunche es reemplazada por la de Alfredo Bosco.

Consideraciones finales

A modo de conclusión puede afirmarse que formato y mercantilización son conceptos vinculados. Los sentidos, didáctico o político de las imágenes estuvieron acompañados por el interés comercial de las publicaciones que explotaron el atractivo de lo visual, que progresivamente alcanzaba una mayor disponibilidad en la cultura tipográfica. Los costos de producción disminuyeron hacia fines del siglo XIX en Buenos Aires a través de una mutación tecnológica que permitió una multiplicación de textos y de imágenes a una velocidad y escala desconocida hasta entonces. Esto fue acompañado por un proceso de industrialización y urbanización, así como con la ampliación de la escolaridad que produjo nuevos lectores, una participación política mayor junto con una masiva demanda de información, y un mayor desarrollo comercial. Sin embargo, la industrialización en los modos de producción de la prensa periódica no desplazó el trabajo del artista, y a fines del siglo XIX un periódico como *El Sud Americano* si bien se apoyaba para su producción en una estructura industrializada, desarrolló un tipo de visualidad que eludía la economía informativa y explotaba el carácter estético del grabado, sin restringir recursos en los detalles descriptivos y espectaculares, para su mapeo de las élites sociales y políticas y de sus intereses y aspiraciones nacionales.

Bibliografía

- Anderson, Patricia (1991). *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860*. Oxford: Clarendon Press.
- Altick, Richard (1998). *The English Common Reader, A Social History of the Mass Reading Public, 1800- 1900*. Columbus: Ohio State University.
- Bacot, Jean-Pierre (2005). *La presse illustrée au XIXe siècle. Une histoire oubliée*, Limoges: Presses Universitaires de Limoges.
- Barnhurst, Kevin y John Nerone (2001). *The form of News. A History*. New York-London: The Guilford Press.
- Barnhurst, Kevin G. y John Nerone (2000). Civic Picturing vs. Realist Photojournalism: the Regime of Illustrated News, 1856-1901. *Design Issues* 1.

- Bowers, Fredson (1964). *Bibliography and Textual Criticism*. Oxford: Clarendon Press.
- Brake, Laurel, Bill Bell y David Finkelstein (2000). *Nineteenth-Century Media and the Constructions of Identities.*, Hampshire-New York: Palgrave.
- Brake, Laurel y Marysa Demoor (ed.) (2009). *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century Picture and Press*. New York-London: Palgrave Macmillan.
- Brown, Joshua (2006). *Beyond the Lines: Pictorial Reporting, Everyday Life and the Crisis of Gilded Age America*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Chartier, Roger (1992) *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Chartier, Roger (1996). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa.
- Cooke, Simon (2010). *Illustrated Periodicals of the 1860s*. New Castle-Delaware-London: Oak Knoll Press.
- Devoto, Fernando (2002). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gaskell, Philipe (1999). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Gijón: Trea.
- González Garaño, Alejo (1928). Los primeros periódicos ilustrados de Buenos Aires. Un capítulo en la vida del litógrafo Bacle. En *La Nación*, Buenos Aires.
- Griffiths, Anthony (1996). *Prints and Printmaking. An Introduction to the History and Techniques*. Los Angeles: University of California Press.
- Hogarth, Paul (1986). *The Artist as Reporter*. London: Gordon Fraser.
- Jobling, Paul y David Crowley (1996). *Graphic Design. Reproduction and Representation since 1800*. Manchester-New York: Manchester University Press.
- Jussim, Estelle (1983). *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*. New York: R.R. Bowker.
- Lebeck, Robert y Bodo Von Dewitz (2001). *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage. 1839-1973. A History of Photojournalism*. Göttingen: Steidl Verlag.

- Martin, Michèle (2006). *Images at War: Illustrated Periodicals and Constructed Nations*. Toronto: University of Toronto Press.
- McKenzie, Donald (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.
- McKerrow, Ronald (1927). *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford: Clarendon Press.
- Sinnema, Peter (1998). *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London News*. Aldershot: Ashgate.
- Smiles, Sam (2000). *Eye Witness. Artists and Visual Documentation in Britain. 1770-1830*. Cambridge: Ashgate.
- Szir, Sandra (2009). De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. Colección Biblioteca Nacional. En Marcelo Garabedian, Sandra Szir y Miranda Lida, *Prensa argentina siglo XIX. Imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional/Teseo.
- Szir, Sandra (2011). *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad*. Buenos Aires, Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, UBA: mimeo.
- Trostiné, Rodolfo (1953) *Bacle. Ensayo*. Buenos Aires: A.L.A.D.A.
- Twyman, Michael (1998). *Printing, 1770-1970, An illustrated History of its Development and Uses in England*. Dorchester: The British Library, Oak Knoll Press.
- Twyman, Michael (1999). *The British Library Guide to Printing. History and Techniques*. Toronto: University of Toronto Press.

**Modernización y proyectos intelectuales
a comienzos del siglo XX**

El momento continentalista de Lugones: la *Revue Sud-Américaine* (1914)

Margarita Merbilháá

“Recuerdo que Darío dijo en París una frase cabal:
_Nosotros no hemos salido de América; traemos a
América a compartir la civilización de Europa...”

Manuel Ugarte, *Escritores iberoamericanos de 1900* (p. 13)

Este trabajo se propone analizar la *Revue Sud-Américaine* fundada y dirigida por Lugones en París. Se enmarca en mi investigación sobre las actividades y vínculos entre los latinoamericanos radicados en esa ciudad entre fines del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial, y las distintas estrategias de mediación que pueden leerse a partir de sus proyectos editoriales. En términos generales, las revistas creadas en París¹ desplegaron tres tipos de mediación: una mediación crítica, entre ellos y el lectorado al que se dirigían; la segunda, transnacional, entre una intelectualidad selecta proveniente de distintos puntos del subcontinente, en tanto se concretaba en las mismas publicaciones la conformación de un espacio común, del orden de las ideas, que acercaba a esos escritores y se pensaba en sincronía con los tiempos nuevos de la modernización.² Por último, las revistas de los latinoamericanos en París

¹ Entre 1907 y 1914 se fundaron en Europa: *El Nuevo Mercurio* (1907), *Mundial Magazine* (1911), *La revista de América* (1912), *Ariel. Revista de arte libre* (1912), *Gustos y Gestos* (París, 1910) y la *Revue Sud-Américaine* (1914).

² Esta segunda mediación tuvo un efecto religador, en el sentido desarrollado por Susana Zanetti (1994). La primera responde a las funciones de selección legitimante de lecturas y difusión, asumida por las revistas culturales durante el proceso de masificación de los lectorados y de

plantearon, en su lógica enunciativa misma, como también en la confección de cada índice, una mediación intercontinental, según la cual las revistas formalizaban las transferencias culturales de un continente a otro, al seleccionar y reunir las producciones literarias e intelectuales del continente de origen del director, de las que se erigieron en representantes, y las europeas.

La *Revue Sud-Américaine*³ salió mensualmente entre enero y julio de 1914, y ocupó gran parte de las actividades de Lugones en París.⁴ En este sentido, encierra un interés en términos de historia intelectual, al permitir conocer los aspectos casi cotidianos de la actividad de Lugones durante el medio año de existencia de la revista, período ubicado entre los dos Centenarios. Además, tal como se verá, permite reconstruir los vínculos poco explorados que el escritor estableció con figuras políticas, por un lado, y poetas franceses, por otro. La seriedad del emprendimiento nos informa asimismo sobre esperanzas del director respecto de su éxito, que redundaría en una posible fuente de ingresos.

Lugones había regresado a París a fines de 1913, donde ya antes había permanecido durante dos años. Pero a comienzos de 1913, volvió a Argentina y, en junio, dictó, las seis conferencias sobre Martín Fierro en el teatro Odeón de Buenos Aires. Su propósito era, según el testimonio de su hijo (Lugones, 1979), radicarse definitivamente en la capital francesa, pero el proyecto quedaría trunco al estallar la guerra que lo haría regresar a Argentina desde Londres. No era la primera vez que Lugones estaba en Europa pues había viajado en 1906, comisionado para estudiar los sistemas pedagógicos (Ara, 1979). La segunda vez, como ya mencioné, lo hizo entre 1911 y 1913, en compañía de

la oferta editorial, tal como la analizaron Charle (1998) y Prochasson (1991). Con la tercera función mediadora de las revistas me refiero a las publicaciones en tanto instancias institucionales en que se dan los intercambios culturales internacionales, que éstas pueden asumir y favorecer sumándose a la acción de individuos concretos.

³ Colección completa consultada en el CEDINCI.

⁴ Por un lado, Lugones publicó allí, en francés, una de sus conferencias que luego publicaría en *El Payador* (“La musique populaire en Argentine (avec un supplément musical hors-texte)”. Por otro lado, aparecieron escritos en primeras versiones que Lugones volvió a publicar en Buenos Aires, esta vez traducidos: “Trois faits d’Histoire naturelle” (6, junio de 1914, sobre Fabre) y “Florentino Ameghino” (7). El primero aparecería en 1915 en la *Revista del zoológico* (Ara, 1979: 391) y el segundo en su *Elogio de Ameghino* (1915).

su familia, ocasión en que, según Luis Alberto Sánchez (1964: 26), había sido “fletado por los hermanos Guido” para colaborar en la recién fundada revista *Mundial* que dirigía Darío. De modo que, al emprender la edición de una revista, Lugones no era un recién llegado en la capital francesa, ni carecía de relaciones sino que estaba inserto en diversos ámbitos de la vida pública parisina.

La importancia que otorgó a su emprendimiento editorial se evidencia de entrada en el cuidado y el volumen de la compaginación, que presentó una completa uniformidad a lo largo de los siete números. Los ejemplares se componían de dos partes regularmente delimitadas: la primera contenía las colaboraciones (anunciadas en la tapa) y, en retirada de tapa, y en la contraportada, se leía una segunda parte estaba compuesta por crónicas fijas: “Crónica del mes”; “Crónicas bibliográficas”; “Revista de revistas”; “La estética de la moda”; “Crónica financiera”; y “Hechos y opiniones”.⁵ Esta bipartición convencional retomaba, significativamente, el modelo de dos revistas francesas que circulaban entre las elites latinoamericanas: la *Revue des Deux Mondes* ofrecía en su primera parte artículos varios y en la segunda, denominada “Revue de la quinzaine”, incluía crónicas sobre la actualidad política, artística, literaria o teatral de la quincena; la misma bipartición estuvo presente en una revista con circuito más restringido pero consagrada, como *Mercur de France* con la que la revista de Lugones estrecharía relaciones, como veremos luego.⁶ *La Revue des Deux Mondes*, con vocación intercultural, ocupaba una clara posición hegemónica en el mercado francés de revistas, tenía muchas tiradas y era, como he dicho antes, la más leída en el continente americano. En relación con *Mercur de France*, revista de la

⁵ Toda la revista está escrita en francés, excepto los poemas de escritores españoles o latinoamericanos, que se publican con una traducción. En todos los demás casos, la traducción es mía. La sección principal, “Crónicas del mes” incluye también sus secciones fijas, y están a cargo de colaboradores regulares. Por orden de aparición, éstas son: “Sudamérica en Londres” por Baldomero Sanín Cano; “La situación política”, a cargo de Sainte-Brice; “Crónica sudamericana” de Alejandro Sux; “Efemérides americanas” (sin autor); “El teatro”, por Marcel Réja; “El mes artístico” de André Fontainas”. Por último, “El mes científico e industrial”, a cargo de H. Perrotin.

⁶ Según Alberto Zérega-Fombona, un escritor y diplomático venezolano radicado en París que frecuentó a uno de los directores del *Mercur de France*, Rémy de Gourmont, y publicó en la editorial homóloga (testimonio recogido por Liliana Samurovic'-Pavlovic' 1969: 106), la revista francesa contaba con muchas suscripciones de lectores hispanoamericanos que le fueron conseguidas por Enrique Gómez Carrillo. Sobre el *Mercur*, ver Lachasse (2002).

vanguardia literaria de fin de siglo y la más antigua del simbolismo, Lugones poseía muchas más coincidencias de orden estético que con la primera, más convencional. Pero además, existían otros vínculos más concretos entre ambas pues la revista de Lugones no sólo compartía con el *Mercure* varios colaboradores sino que intercambiaban sus anuncios.⁷ También coincidía, tanto con ésta como con la *des Deux Mondes*, en cuanto a características materiales como el tamaño y el diseño de tapa: de una absoluta sobriedad, con una parte del índice impreso en ella y el mismo tipo de paginación que se continuaba durante tres números. Al igual que las francesas, la de Lugones carecía de ilustraciones o fotografías, excepto aquéllas incluidas en las publicidades.

Asimismo, otros elementos decisivos acercan la *Revue Sud-Américaine* a sus pares francesas, pues estaba escrita en perfecto francés, publicaba colaboraciones de cronistas franceses con oficio, además de los latinoamericanos y de su director, y traía las más recientes novedades y colaboraciones de primera mano. Parecería no tener nada que envidiar a esas otras publicaciones, si no fuera por un detalle no menor: la cantidad de suscriptores...⁸ Si no figuran datos precisos, es fácil suponer que su existencia breve no le permitió instalarse en el mercado latinoamericano. La tirada de la *Revue Sud-Américaine* era más reducida que la de la *Revue des Deux Mondes* y su precio -2 francos por número, 24 el abono anual en Francia y 36 en el extranjero - era también menor. Al igual que estas revistas francesas, la de Lugones pagaba a sus colaboradores, tal como recuerda Sanín-Cano (Carilla, 1974 : 518-519). El título también establece una analogía con ambas revistas, dada por la referencia geográfica y, especialmente, continental que las identifica. Además, la intención de abarcar dos espacios (dos mundos) se hace explícita en el folleto suelto de presentación que acompañó los primeros números, en

⁷ Agradezco a Laura Giaccio por haber encontrado en los números de febrero y abril de 1914 del *Mercure*, dos publicidades a página completa que anunciaban los índices de los números 2 y 4 de la *Revue Sud-Américaine*.

⁸ Cada número de la *Revue des Deux de Mondes* se vendía a 8 francos, y contaba con 15.000 abonados en 1910 y 40.000 en 1914, cantidad excepcional en el periodo (Mollier 2002 ; Loué 2002; Martin 2002). El costo de *Mercure de France*, que tenía abonados en América, era levemente menor : 30 francos por un abono anual desde el extranjero y 25 en Francia. A título ilustrativo, téngase en cuenta que en 1913 las ediciones populares de libros valían 3,50 francos, mientras que cada tomo en una colección de obras completas en la editorial Flammarion costaba 7,50 francos (Mollier 1988 : 479).

el que se menciona la intención de reunir « los nombres de los escritores más conocidos y apreciados de ambos continentes».

La competencia de la *Revue Sud-Américaine* se establecía entonces con la *des Deux Mondes*, de mayor circulación continental, mientras que con el *Mercur* parecían unirla lazos de filiación y solidaridad que se verifican en su adhesión al simbolismo en materia de poesía y, como ya anoté, en la publicidad en la revista de Lugones de la que dirigía entonces Rémy de Gourmont. La composición bicontinental de la revista también se confirma en la presencia del secretario, Henry-D. Davray (Henry Durand, 1872-1944) que era traductor del inglés (entre otros, de Kipling, Frank Harris, Wilde, Conrad, Wells) en la editorial de *Mercur de France* y ejercía como crítico en la revista homóloga, teniendo a su cargo la sección “Letras inglesas”. El evidente nexo con el *Mercur de France* suponía una transferencia de capital y por supuesto, de lectores/consumidores de la revista (recordemos que la última página de propaganda con que cuenta la *Revue* de Lugones es el anuncio de esa revista francesa).

Esta proximidad de los proyectos, sin dejar de responder a una convención editorial, muestra que la revista establecía una competencia por el lectorado e incluso en el mismo terreno de las revistas francesas. En efecto, compartía el lugar de emisión y, en relación con la *Revue des Deux Mondes*, coincidía en cuanto a la variedad de temas de actualidad que se proponía abordar, incluso sobre cuestiones europeas. Resulta decisiva en este sentido la elección del francés, una de las peculiaridades más llamativas y enigmáticas de la revista, pues le permite disputar dos porciones distintas de lectores: por un lado, los busca entre los miembros de las elites dirigentes europeas; por otro lado, se dirige a los lectores latinoamericanos. Esta estrategia de doble direccionalidad en la interlocución adoptada por la revista la coloca como mediadora entre ambos mundos. De este modo, ambos tipos de destinatarios quedan integrados universalmente en su condición de “mentes cultas de todos los países civilizados”. El “folleto administrativo”⁹ de presentación de la revista, lo enuncia en los siguientes términos:

⁹ La existencia de este folleto que acompaña los ejemplares permite analizar el tipo de público al que alude la revista, no sólo en su dimensión textual sino mediática, analizada por De Marneffe (2007: 275-278): además de los pares y del lectorado en general (abstracto), es posible delimitar un tercer tipo, el “gran público de proximidad, conformado por los posibles compradores/financiadores de la revista.

Por la autoridad de su colaboración, por la variedad de los artículos y estudios que publicará, por la diversidad de las crónicas regulares que darán cuenta de la vida intelectual, artística y científica, política y social, industrial y comercial, económica y financiera, la *Revue* llegará a toda la elite de ambos continentes.

Así, la cuestión de los lectores ocupa un lugar central en la *Revue*, lo que confirma el objetivo comercial (y no por esto menos intelectual) del proyecto de Lugones. Así se entiende el hecho de que el folleto-manifiesto, enunciado en una retórica informativa antes que panfletaria, le dedique un apartado especial titulado “¿A quién se dirige la revista?”. Y mientras que, dentro del “público inteligente y cultivado” al que recorta y a la vez define, la revista no establece jerarquías basadas en el país de origen, los destinatarios, miembros de una misma clase, se encuentran minuciosamente tipificados. Luego de la ya citada “elite de ambos continentes”, la *Revue Sud-Américaine* enumera, en el folleto, posibles lectores según su actividad socio-profesional: se “recomienda” al lector ocioso “a quien la fortuna permite interesarse como espectador, por los acontecimientos y las ideas”, al hombre dedicado a una función administrativa, al profesional independiente y finalmente, a aquél cuya ocupación lo “pone en contacto con la vida moderna, intensa y múltiple”.

En el mismo sentido, el tipo de publicidad, enunciada en francés y dirigida a consumidores franceses y latinoamericanos, contribuyen a equiparar socialmente a los consumidores destinatarios de los avisos. Su proporción (ocho páginas al comienzo y una al final) nos informa sobre el fin también remunerativo del emprendimiento editorial de Lugones. Finalmente, las publicidades duplican materialmente otras dos estrategias de la revista: por un lado, la elección del francés (incluso en los avisos argentinos, que están traducidos en ese idioma), y por otro, la doble direccionalidad hacia las elites (europeas y latinoamericanas a la vez) que caracteriza su enunciación, al incluir anuncios de Francia y Argentina (los segundos, en menor cantidad) e indicar una dirección y teléfono en París o en Buenos Aires. De las los anuncios franceses se infiere que están dirigidos a habitantes parisinos entre los cuales se incluyen, por supuesto, las elites latinoamericanas:¹⁰ promocionan

¹⁰ Un detalle revelador en este sentido está dado por varios anuncios en francés de un co-

productos suntuosos como tapados de piel, orfebrería, automóviles, bronce y muebles artísticos, servicios de turismo en balnearios de la costa atlántica francesa, bancarios (The London and River Plate Bank), de empacamiento y envío de productos, o compañías de seguros con sede en Europa y Sudamérica. Otras publicidades pertenecen a instituciones financieras con sede central en Buenos Aires, como el Banco de la Nación Argentina que anuncia en varios números de la revista, a página completa, y también el Banco Español del Río de La Plata, o los talleres de reparación y “construcción” de automóviles y de motores para la agricultura, algunos de los cuales se dirigen tanto a clientes extranjeros (los Bancos lo señalan expresamente) como argentinos.

La doble direccionalidad de la revista, e incluso sus dos tipos de francofonía, por pertenencia nacional o condición intelectual y de clase¹¹ que fija la revista, configuran el intersticio singular donde Lugones pretende ubicar su proyecto editorial. Así, según se anuncia al inicio del folleto o proto-manifiesto de la *Revue*, hasta entonces no existía una revista capaz de hacer de “vínculo permanente y estable entre América del Sur y Europa”. En esto justificaba la necesidad de su aparición y se ofrecía para realizar la doble tarea pendiente de informar recíprocamente sobre los hechos más salientes de ambos mundos.

De este modo, el lugar de enunciación de la revista es otra de las particularidades que resultan claves para entender la estrategia de mediación pluriespacial, sin fronteras nacionales entre intelectuales y expertos, que despliega. En efecto, se sitúa en París (y adopta el francés), ciudad vivida entonces, se sabe, como capital universal del pensamiento y las artes, tal como lo ha mostrado Pascale Casanova (2001) pero la identidad francesa de la revista resulta de inmediato ambigua (pese a su lugar de nacimiento, digamos). En efecto, desde el título mismo el *locus* desde donde se expresa asume un cierto carácter extranjero (sudamericano), y a esto se suma la nacionalidad extranjera de su director -aunque, muy significativamente, el folleto lo nombra sin precisar

mercio de carrocerías de lujo para autos con sede en París, y que llevan en el ángulo derecho, agregado en español y con otra tipografía, un breve texto que reza: “Los que mejor visten los chassis” (números 1, 2 y 4).

¹¹ Nótese, en este sentido, que Lugones omite cualquier referencia a lectores franceses inmigrantes entre los posibles destinatarios.

su origen nacional-. De este modo, la revista puede ubicarse tanto en París como fuera de ella y establecer así distintos interlocutores. Esta ambigüedad en el lugar de enunciación, cuyo efecto es multiplicador, se refuerza en otras dos características de la revista: en primer lugar, el doble abordaje de temas europeos y sudamericanos, dado que los artículos abordan diversas cuestiones de geopolítica latinoamericana, temas relacionados con la administración y política colonial francesa u otros que revelan una preocupación por dar a conocer la situación de las fuerzas militares francesas y su armamento, y observar las hostilidades dentro de Europa (que culminarían en el estallido de la guerra). En segundo lugar, tanto en el folleto de presentación que hace de manifiesto como en sus páginas, la voz que enuncia se expresa, sin excepciones, a través de la tercera persona gramatical (“*La Revue Sud- Américaine*”, “*La Revue*” o “Ella”) que elude cualquier “nosotros” más nítidamente definido, reforzando un tono universal que hace primar el saber (científico, diplomático, geopolítico, económico, técnico) por encima de cualquier particularidad. Así, la revista se autodefine como un “órgano nuevo” y “indispensable”, destinado a crear, al lado de diarios y periódicos más o menos especializados, un órgano capaz de mantener al tanto, metódicamente, a Europa acerca de los hechos que conciernen a Sudamérica, y a los países de América del Sur, informados sobre los acontecimientos más importantes de la vida europea.¹²

Resulta evidente el efecto desjerarquizador respecto de criterios de clasificación según los orígenes nacionales, culturales, que acentúa la primacía del saber por encima de las fronteras geopolíticas, lo que otorga a la revista un lugar central como difusora de la información producida en ambos lados del Atlántico. En los términos de la revista, entonces, las diversas zonas donde se producen conocimientos pueden ir más allá de las fronteras y confluir en una suerte de concierto epistémico no necesariamente armonioso, de allí la necesidad de que existan “órganos” capaces de acercar a las naciones, y de actuar precisamente como mediadores. Por eso, el manifiesto lo expresa en términos de una verdad inobjetable:

Los maestros universales de la ciencia, la literatura, las artes, de todas las ramas del saber humano, han suscitado con igual intensidad, en

¹² Folleto, p.1.

América como en Europa, las mismas curiosidades, las mismas necesidades intelectuales.

Los métodos científicos, industriales, comerciales, financieros, militares, etc., se asemejan aquí y allá, rivalizan y crean una emulación que es importante examinar y apreciar.

Así se entiende el espacio que ocupan las reseñas de libros científicos europeos y americanos, por ejemplo, como otro modo de legitimar los debates y reflexiones en torno a los desarrollos culturales y políticos latinoamericanos presentándolos como universales (“Las mismas curiosidades [y] necesidades intelectuales”).

En igual sentido, una operación central de la revista consiste en reunir las colaboraciones francesas y latinoamericanas en el espacio igualador de la compaginación. Esto se da incluso en las secciones de poesía, que omiten cualquier referencia a la pertenencia nacional de los autores: la revista ofrece una antología de poemas en cada número, en la que hace confluír versos de franceses, ingleses, españoles, norteamericanos y latinoamericanos (Paul Fort y Enrique Banchs, Verhaeren y Fontoura Xavier, Valle-Inclán, Wilfrid Wilson, entre otros) con sus traducciones en francés. Los poemas comparten así un mismo espacio simbólico y uniforme –dado por el francés– y, una vez más, desjerarquizador. Los poemas escogidos son pocos (de dos a cinco por número) y tienen en común el estar despojados de grandes símbolos y cultismos. Muchos despliegan un imaginario de lo nocturno¹³ y una indagación sobre el lugar del ser en el universo, sobre el misterio en la naturaleza (en el n°3, “La Cruz del Sur” o “Paisaje” de Fontoura Xavier y “Les haches de silex” de Paul Fort; “A Catch for Singing” y “Hamstead Head” de Wilfrid Wilson Gibson –n°6; y también los poemas de Fontainas y Spire en el n°7). Otras series de poemas ofrecen balances de una vida de poeta o imaginan destinos para su poesía –“Ma gerbe” de Verhaeren (n°3) o “Renunciamento” y “El Incubo” de Valle Inclán (n°4).

En cuanto a los poetas, Lugones elige, por una parte, a viejos simbolistas prestigiosos, representantes de la vanguardia poética consagrada, como

¹³ “Messe de minuit” de Viélé-Griffin, en el n°1; “Les nocturnes” de Paul Fort en los números 2 y 4.

Viélé-Griffin, Verhaeren y Stuart Merrill, que en su juventud habían sido transgresores (poéticos y bohemios); además, seguramente formaban parte de las lecturas juveniles del director de la revista. Hay también, en esta inclusión, una búsqueda de actualidad, si se tiene en cuenta el renovado interés por los viejos simbolistas, en las jóvenes generaciones de poetas franceses como Paul Fort y Guillaume Apollinaire en *Vers et prose* (1905), revista que reevaluó la experiencia simbolista (Boschetti, 2001: 72-73). Por otra parte, el más joven y único argentino de la selección es, significativamente, Enrique Banch, el confeso discípulo de Lugones.¹⁴ En cuanto a los demás poetas publicados en la revista, todos son contemporáneos de Lugones y conocidos por él. Con algunos comparte encuentros y cenas en París: Paul Fort, que le dedica su poema “L’espoir en Dieu”, publicado en el nº2; su amigo Valle Inclán; el brasileño Fontoura Xavier. Un dato relevante acerca de los poetas franceses seleccionados para la revista es que todos gravitan en torno al *Mercure de France*, siendo colaboradores, cronistas o traductores, o porque fueron publicados bajo ese sello editorial.¹⁵

En la elección de los poetas se constata, como decía antes, la adhesión de

¹⁴ Sus poemas “Los nietos de Thespis”; “Simples palabras”; “Los gnomos”(de *El cascabel del halcón* -1908), aparecen en el segundo número de la revista.

¹⁵ En el nº7 aparecen los poemas de André Fontainas (poeta simbolista belga) y André Spire, ambos críticos en el *Mercure de France* (éste último, además, es editado por el sello editorial de la misma revista). El traductor de los poemas en inglés de W.W. Gibson (nº6) es Henry Davray, crítico en esa revista y secretario-administrador de la *Revue Sud-Américaine*. El colaborador a cargo de la sección “Revue Française” en esta revista es otro poeta belga, Paul Dermée. Probablemente haya sido su amigo Henry Davray quien le haya encargado esa sección. Cercano a Apollinaire, este poeta participó, a partir de 1916, en revistas de vanguardia futuristas como *SIC y Nord-Sud*, o *Z y L’esprit Nouveau*, y también difundirá *Dada* en París. El vínculo con el *Mercure de France* puede verse además en la sección “La estética de la moda” a cargo de Louise Faure-Favier, una escritora también amiga de Apollinaire. Otro asiduo colaborador del *Mercure* que participa en la revista y que estaba muy vinculado a los latinoamericanos en París es el escritor simbolista Paul Adam. Esta red de sociabilidad en torno al *Mercure* se verifica en el suelto titulado “Entre nous” de última sección de la *Revue* (nº6), “Faits et Opinions”, más privada y casi marginal, que incluye una “Balada” en francés recitada por Lugones en el almuerzo celebratorio de “la elección de Jacques Chaumié como diputado”. Chaumié era miembro del Partido Radical-socialista y había ocupado un cargo en la embajada de Madrid en 1910, adonde trabajó relaciones con Darío, Pio Baroja, Blasco-Ibáñez y Valle-Inclán. A su regreso a Francia, fue traductor de las obras de éste último y de otros españoles en la editorial de *Mercure de France* y publicó en esa revista, en marzo de 1914, un estudio sobre el nuevo movimiento literario de España.

la revista a valores estéticos vanguardistas, tardosimbolistas, que la acercan antes al *Mercure* que al academicismo literario de la *Revue des Deux Mondes* con la que, sin embargo, disputaba un lectorado no especializado; además, el espacio dedicado a la poesía permite advertir su deseo de intervención en la actualidad literaria. Paradójicamente, imponía un régimen inusual de lectura, puesto que la contigüidad entre los poemas ubicaba a los franceses en un contexto de lectura diferente para la poesía contemporánea (respecto del exclusivo y común origen francés, en el resto de las revistas francesas de vanguardia) y sin restarles legitimidad.

Desde el punto de vista de los destinatarios, hay un detalle de la compaginación que no resulta azaroso, pues la poesía ocupa el corazón de la revista, al ser ubicada (esotéricamente) en el centro de cada volumen. Así, el espacio lírico y con esto, la cultura estética, se presenta como un insumo esencial, imprescindible para los lectores que, así como pueden recibir la información que les brinda la revista y más aun, completar su instrucción en materia científica, técnica o geopolítica, son llevados a cultivar su espíritu en las páginas de poesía. La revista escenifica allí la conjunción entre las “culturas científica y estético-humanista” que caracterizó, según Terán (2000), el modo en que en Argentina, las elites letradas y los intelectuales construyeron valores destinados a orientar el rumbo del proceso de modernización.

Un vector de las relaciones diplomáticas no oficiales entre Viejo y Nuevo mundo

Así, entre los Centenarios de la Revolución y la Independencia, Lugones realiza una nueva apuesta a esa conjunción, pero ahora aplica tal programa, precisamente en el espacio de su *Revue Sud-Américaine*, a toda la “actividad mundial” (según reza el folleto manifiesto) del momento. Con un gesto grandilocuente, asigna a la revista múltiples lugares de enunciación. En efecto, a través de su múltiple inserción, en el mercado y campo cultural francés, en el espacio intelectual sudamericano (aunque también se ocupe de México, por ejemplo) y en el argentino, la publicación interpela a una diversidad de interlocutores. Como decía más arriba, así se forja un rol mediador basado en la difusión y selección de las novedades políticas, económicas, científicas o literarias, tanto en el centro como en la periferia. Estas mediaciones intra e intercontinentales se verifican en el juego de interlocuciones cruzadas: en el

espacio de la revista, los sudamericanos se dirigen a los europeos o franceses (en “La crise argentine” de Lugones, n°2) y los europeos, a los sudamericanos (por ejemplo, en “L’Argentine vue de la France” de Henri Lorin -n°3); los franceses escriben sobre los colonos franceses en Argentina (“La France vue de l’Argentine”, también de Lorin -n°6) o sobre un compatriota, Santiago de Liniers (“Jacques Liniers, Libérateur de Buenos Aires”, por Gaston Deschamps -n°7), y cada uno interpela a sus respectivos compatriotas (“Le Panaméricanisme”, de Lugones -n°1; “La Psychologie du Peuple Espagnol”, de Altamira- o “Les grandes manoeuvres et la guerre” -n°3).

Aquí se evidencia otra aspiración de la revista, a ejercer una diplomacia no oficial. Si la impronta diplomática del proyecto aparece desde el título, que se centra en la referencia geográfica al continente, sin el énfasis “racialista-cultural” que contenía por entonces el término “América Latina”, Lugones aparece ahora como el intelectual-experto en relaciones exteriores, que auspicia los intercambios y trafica influencias en el seno de la revista, sin necesitar de un cargo estatal pero actuando en función de intereses nacionales concretos. Siguiendo las hipótesis de Dalmaroni (2006), podría pensarse que Lugones ya no necesita ser embajador pues en tanto escritor y animador cultural, puede intervenir como doctrinario en materia de relaciones internacionales. Esa posición le permite apartarse de la esfera más restringida de la práctica intelectual y abarcar una dimensión pública cabal, más cercana a las misiones de un hombre de Estado pero a la vez independiente (y materialmente desinteresada), sin los condicionamientos de un funcionario, con una especificidad insustituible y un alcance menos coyuntural. Significativamente, los mismos atributos podrían aplicarse al propio status de su *Revue*. Este tipo de intervención se registra en la incorporación de artículos sobre conflictos de fronteras, encargados a dos autores con posiciones distintas, una oficial y la otra, opositora, un programa que la revista justifica y esgrime criterio político ideal en varias oportunidades.¹⁶

Las relaciones diplomáticas complementarias de las institucionales, que

¹⁶ Así lo fundamenta en el segundo número: “la *Revue Sud-Américaine* espera, de este modo, ofrecer a sus lectores la más completa e imparcial información y así actuará cada vez que un acontecimiento relevante le brinde la ocasión”. La revista lo realiza en varios de sus números: a propósito de la “La ‘Home Rule’ e Irlanda” (n°1); Sobre México (n°3) y en los artículos sobre el conflicto entre Colombia y Ecuador respecto de las fronteras del Putumayo (n° 5).

instaura la revista, se verifican a su vez en los vínculos de Lugones con los diputados franceses que escriben en ella. Al examinar la lista de los colaboradores, en efecto, se observa que muchos tienen conexiones previas con Argentina por haber formado parte de las visitas oficiales en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo.¹⁷ En su gran mayoría, los franceses que colaboran en la *Revue Sud-Américaine* ejercen el periodismo y son o han sido parlamentarios del ala republicana democrática o del radical-socialismo: Clemenceau, Ajam, Pelletan, Baudin, Morel y Deschamps. Otros están vinculados a instituciones de enseñanza pública, a quienes Lugones pudo haber contactado durante su misión prospectiva de la enseñanza en Europa (Payot, Bonnal, Borel, Lorin, Reinach). Esta red de sociabilidad con políticos franceses de la izquierda republicana y socialista (y de pedagogos reformistas) a la que en cierto modo se suma Lugones en el espacio de la revista, la dota de una cierta cohesión ideológica, además de confirmar la continuidad de las adhesiones políticas de su director con las ideas de izquierda, socialistas republicanas hasta mediados de la década de 1910. Esas firmas, por último, dan novedad al contenido de la publicación, un plus que le interesaba conseguir en su disputa con la *Revue des Deux Mondes* por los lectores.

Este carácter diplomático complementario proyectado y asumido por la revista tuvo sus escenas específicas, que ella misma se encargó de publicitar en una última sección, titulada “Faits et opinions”.¹⁸ Su función podría definirse en términos de una tribuna del colectivo revisteril, y de la propia vida de la publicación. Esta sección contiene algunos elementos donde rastrear la dimensión ya no textual sino “social”, o el tejido humano que desarrolla la actividad editorial de toda publicación (Pluet-Despatin, 1992). Además de la información acerca de la sociabilidad que se estructura en la revista, se encuentra otra que atañe a la constelación que rodea a los colaboradores regulares, en tanto la sección menciona nombres que no necesariamente figuran entre los redactores de la publicación. Finalmente, esta sección permite observar los énfasis temáticos o políticos de los responsables de la publicación,

¹⁷ Casi en cada entrega se verifica la presencia de uno de estos visitantes: George Clemenceau (n° 1 y n° 4), Pierre Baudin (n° 2), Henri Lorin (n° 3) y los españoles Adolfo Posada (n° 4), y Vicente Gay (n° 6).

¹⁸ *Revue Sud-Américaine* 2, pp. 319-320.

algunas respuestas directas a reacciones suscitadas por lo publicado en números anteriores o también por supuesto, las operaciones de autopromoción del colectivo. En este sentido, cabe destacar que la sección lleva la firma de Lugones o del Secretario-General, Henry D.- Davray.

En la segunda entrega de la revista, “El gerente: Henry D.-Davray” es quien firma la sección mencionada e incluye en el subtítulo un lugar de encuentro, la “Legación Argentina”, y un ritual de sociabilidad, el almuerzo organizado por “S. E. M. [Son Excellence Monsieur] Enrique Rodríguez Larreta”, en honor de... “nuestro director el Señor Lugones”, para celebrar la aparición de la *Revue*. La breve nota informa sobre la necesidad de una segunda edición debido a que la primera se había agotado en tres días, y nombra luego a los invitados, para terminar con la transcripción de la “Ballade de la bonne amitié” que compuso y recitó Lugones en francés, ante la admiración de los franceses, tal como explicitaba el cierre de la nota. Significativamente, la Balada exaltaba uno de los valores más característicos de la retórica de las relaciones diplomáticas y retoma anafóricamente un verso dedicado al país invitado por la Legación (“A la France que nous aimons”). La escena concluye con las palabras elogiosas de uno de los invitados, Henri Goujon, un novelista miembro de la *Académie Française*.¹⁹ El cronista destaca los votos de Goujon respecto de la revista, para que pueda “acercar” a Francia y Sudamérica, y convertirse en un “instrumento de acuerdo e intimidad más estrecha”.²⁰ En esas metáforas quedaba expresaba la misión diplomática que la misma revista no buscaba eludir.

En materia de relaciones internacionales, las dos primeras colaboraciones de Lugones (“Le panaméricanisme” y “La crise argentine”) también dan cuenta de esa activa intervención diplomática en materia doctrinaria, a través de producciones intelectuales, que vendrían a completar las políticas del

¹⁹ Goujon había actuado como funcionario de alto rango del ministerio de educación, y llegó a ser el secretario privado de Jules Ferry, del ala republicana de izquierda. Entre los 29 invitados que se mencionan, estaban algunos colaboradores como Baudin (senador por el radical socialismo, Ministro de la Marina y visitante de Argentina en el Centenario y en 1914) o Paul Adam. El antiguo director del *Mercure de France* Alfred Valette, Eugène Montfort, Abel Bonnard, Blasco Ibañez y los latinoamericanos Gerchunoff, García Calderón, Gómez Carrillo y Bonafoux.

²⁰ *Revue Sud-Américaine* 2, p. 320.

Estado argentino, a la que me vengo refiriendo. El primer artículo lleva a la revista a participar de las definiciones en torno a lo americano, una estructura de sentimiento que, como se sabe, era recurrente en ensayos y crónicas de la época. Resulta significativo el modo en que, para explicar los distintos alcances de la doctrina *panamericana*, en Estados Unidos y América Latina, el artículo recurre al tópico latinista dominante en el discurso social francés de la época (Angenot, 2010), y la dicotomía racialista a él asociada, entre materialismo/pragmatismo sajón y espiritualismo/idealismo latino. Así, Lugones afirma que mientras en el Sur la fórmula existió como ideal de unión en defensa de la soberanía, en el Norte redundó en “realizaciones” concretas de esa defensa, las que valora por su rol decisivo frente a las tentativas re colonizadoras europeas. A partir de este diagnóstico, el escritor convoca a concretar el panamericanismo en la totalidad del “nuevo mundo”, programa que consistirá en una intervención activa en defensa de la autonomía, por parte de las repúblicas latinas más consolidadas (que actuarán incluso en defensa de las más débiles). Y debían realizarlo sumando sus esfuerzos a aquellos otros generosos de los Estados Unidos comandados por el ideal “sincero” y “desinteresado” del Presidente Wilson. De este modo, Lugones plantea dos redefiniciones de la doctrina Monroe: en primer lugar, considera que ésta garantizó la independencia latinoamericana y consiguió preservar su “integridad territorial” (“A través de ella, este pueblo mostró que sus conciudadanos están siempre dispuestos a las empresas más generosas”. En segundo lugar, entiende que las repúblicas latinas que no necesitan ya de la doctrina Monroe para subsistir - Argentina, Brasil, Chile y México- deben asumirse como nuevos defensores de la integridad territorial, haciendo suya y aplicando tal declaración: “La doctrina Monroe debe ser de la América toda, y no sólo de Estados Unidos”.²¹

Para justificar este programa panamericanista de fortalecimiento del Nuevo Mundo, Lugones propone un diagnóstico del momento mundial y especialmente, europeo, que evidencia una lectura divergente -al menos respecto de las interpretaciones dominantes-, basada en la lógica del capital. Vaya osadía: en el centro mismo de la cultura europea, un intelectual argentino señala y explica, en la lengua de las relaciones diplomáticas, el avance de la

²¹ Lugones, Leopoldo. “Le Panaméricanisme”, *Revue Sud-Américaine* 1, pp. 31-38.

industria armamentista (o “militarismo”) como un producto inevitable de las fuerzas capitalistas:

Europa se encuentra en pie de guerra, y todo indica que seguirá armándose. (...) La paz armada es una fatal paradoja que tuvo hasta hoy su contrapeso en las guerras coloniales o en las intervenciones armadas en África y Asia. Esto es así porque el militarismo es un instrumento de conquista. Los inmensos capitales dedicados a alimentarlo deben producir sea como sea para evitar la bancarrota económica y política. El interés es la ley inexorable del capital, porque es su ley de vida. De modo tal que si el militarismo no conquista por la fuerza de las armas, lo hace por su influencia. Basta, para convencerse, advertir los resultados de los conflictos diplomáticos aparecidos por las competencias coloniales.²²

Sin un atisbo de idealismo, Lugones llama a aceptar la realidad positiva de esas “fuerzas desmedidas”: “La política internacional no posee intenciones ni proviene de ellas: es el resultado de circunstancias cada día más independientes de la voluntad de los gobernantes”.²³

La resignificación de la doctrina Monroe implica una intervención inusual y divergente (respecto del antiimperialismo consensual) por parte de Lugones, que busca sin duda atraer la atención sobre su revista. De hecho, la última sección-tribuna del nº 3 de la *Revue*, “Faits et opinions”, recoge la reseña del artículo y reacción del director de *Hispania*, el colombiano Pérez Triana. En el nº 6, Lugones reafirma su concepción del panamericanismo en la misma sección (subtitulada “La mediación”). A propósito de la intervención de Brasil, Argentina y Chile como mediadores en el conflicto entre Estados Unidos y México, en 1914, esta nota celebra la “aparición de una nueva entidad continental entre las potencias mundiales”, destacando el “hecho capital irrevocable: la doctrina Monroe, en plena acción intra-continental, dejó de ser un instrumento exclusivo de Estados Unidos, para convertirse en la fórmula del Nuevo Mundo, que se ha convertido así en potente entidad, que honra la civilización y la justicia”. No pierde entonces oportunidad para

²² Lugones, Leopoldo. “Le Panaméricanisme”, *Revue Sud-Américaine* 1, p. 32.

²³ Lugones, Leopoldo. “Le Panaméricanisme”, *Revue Sud-Américaine* 1, p.33

felicitarse por haberlo anticipado en su *Revue*:

La famosa doctrina “América para los americanos”- formula la realidad magnífica que nos hemos atrevido a vislumbrar en estas mismas páginas y según la misma concepción de un poderío eficaz, equilibrio leal, noble concordia. Permítasenos constatarlo pues la realización inmediata de este ideal demuestra lo bien fundado de nuestras esperanzas, justo en un momento en que para un espectador superficial, parecen estar mejor fundados la desconfianza y el pesimismo. La hermana potencia del norte, al igual que el gran hombre que dirige sus destinos, han respondido a la confianza que siempre le hemos manifestado.²⁴

Para concluir, quisiera señalar otros tramos del primer artículo de Lugones, en los que se advierte otro de los tópicos del americanismo que emergieron a comienzos del siglo XX, común a otros latinoamericanos parisinos como Francisco Calderón y Manuel Ugarte.²⁵ Me refiero al tópico del destino americano como promesa futura, salvadora de la civilización occidental, y que pocos años después Henríquez Ureña enunció en el sintagma de la *utopía de América*, que ingresó definitivamente en la tradición del ensayo latinoamericano. En efecto, por un lado, Lugones destaca a los países de América Latina como “entidades de paz y de derecho”. Por otro lado, en “Le Panamericanisme,” frente al “positivismo militarista” que imperaba en los países de Occidente, Lugones vaticina el “naufragio europeo, en la miseria o en la sangre”, y declara que entonces “llegar[á] nuestro turno. La reiterada enunciación de un “nosotros” reafirma el continentalismo del artículo que ve en el panamericanismo la “forma y fórmula bajo la cual podemos –y yo diría: debemos- constituirnos para llegar a ser una entidad” y dejar de estar “entregados, por aislamiento, al estado de subalternos”.

Retomando las palabras de Darío citadas en el epígrafe, podría pensarse que, efectivamente, parte de la empresa de los latinoamericanos en París significó traer a América a compartir la civilización de Europa, traer a los americanos a que leyeran en la lengua culturalmente más legítima, los de-

²⁴ Lugones, Leopoldo. “La mediación”, *Revue Sud-Américaine* 6, p.479.

²⁵ Análisis del alcance del tópico a comienzos del siglo XX en Merbilháa (2010).

bates, ideas y saberes científicos más recientes, sin abandonar su locus de enunciación americano. Sin embargo, los seleccionaban ahora los escritores coterráneos que procuraban orientar las lecturas de sus compatriotas. El gesto de Lugones extremó esta posición y fue aun más disruptivo, al imponer también a los lectores europeos el conocimiento de *cuestiones* americanas tal como los seleccionaban los americanos, o leer análisis sobre problemas europeos escritos por latinoamericanos, franceses o españoles en el contexto enunciativo descentralizador de la revista. De este modo, no se trató ya sólo de traer a América a “compartir la civilización europea” sino mucho más que eso: traer a Europa a compartir la civilización de América, al igual que los poetas, en el corazón de la revista, debían compartir el espacio de las páginas con los de lengua española.

Bibliografía

- Angenot, Marc (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ara, Guillermo (1979). Nota crítica y Cronología. En Leopoldo Lugones. *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas: Ayacucho.
- Boschetti, Anna (2001). *La poésie partout. Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris: Seuil, col. Liber.
- Carilla, Emilio (1974). La revista de Lugones (la *revue Sud-Américaine*). *Thesaurus* Tomo XXXIX/3.
- Casanova, Pascale. *La République Mondiale de las Letras*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Charle, Christophe (1998). *Paris fin-de-siècle*. Paris: Seuil.
- Dalmaroni, Miguel (2006). *Una república de las Letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- De Marneffe, Daphné (2007). *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l'immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*. Thèse de doctorat. Université de Liège.
- Lachasse, Pierre (2002). *Revue littéraires d'avant-garde*. En Jacqueline Pluet-Despatin; Michel Leymarie; Jean-Yves Mollier (dir.). *La belle époque des revues*. Paris: Éditions de l'IMEC.
- Lugones, Leopoldo (1979). *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Ayacucho.

- Merbilhaá, Margarita (2010). Descifrar el presente para imaginar el destino americano: en torno a los ensayos de Manuel Ugarte y Francisco García Calderón. Alejandra Mailhe (comp.). *Pensar al otro pensar la nación. Intelectuales y cultura popular en Argentina y América Latina*. La Plata: Al margen.
- Pluet-Despatin, Jacqueline ; Leymarie, Michel; Mollier, Jean-Yves (dir.) (2002). *La belle époque des revues*. Paris: Éditions de l'IMEC.
- Prochasson, Christophe (1991). *Les années électriques 1880-1910*. Paris: Seuil.
- Samurovic'-Pavlovic', Liliana (1969). *Les lettres hispano-américaines au Mercure de France (1897-1915)*. Paris: Centre de Recherches hispaniques, IEH.
- Sánchez, Luis Alberto (1964). *Escritores representativos de América*, Madrid, Gredos.
- Terán, Oscar (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: FCE.
- Zanetti, Susana (1994). Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). En Ana Pizarro (ed.). *América Latina, palabra, literatura e cultura*, Sao Paulo, Unicamp.

Las biografías de hombres de ciencia en el proyecto intelectual de la *Revista de Filosofía*¹

Cristina Beatriz Fernández

La Revista de Filosofía

Al regresar de su segundo viaje a Europa, en 1915, mientras dictaba un seminario sobre Emerson en la Universidad de Buenos Aires, José Ingenieros comenzó a publicar la *Revista de Filosofía, Cultura, Ciencias y Educación*, empresa editorial que lo sobrevivió cuatro años, hasta 1929. Recordemos que este emprendimiento fue paralelo a la publicación, también coordinada por Ingenieros, de la colección *La cultura argentina*.

Es sabido que la *Revista de Filosofía* fue una revista cultural con significativo impacto nacional y regional en la segunda y tercera décadas del siglo XX. Además, se inscribe en toda una tradición de revistas, boletines o periódicos que, desde la segunda mitad del siglo XIX, comenzaron a sucederse en Europa y fueron el modelo de esta y otras publicaciones latinoamericanas. Hugo Biagini ha elaborado un catálogo al respecto que incluye *La Philosophie Positive* (1867-1883), *Revista Contemporánea* (1875-1907), *Revue Occidentale* (1878- 1934), *O Positivismo* (1878-1882), *Rivista de Filosofia Scientifica* (1881-1900), *Archives d' l' Antropologie Criminelle* (1886-1814), *La Scuola Positiva* (1891), *The Positivist Review* (1893-1925), *Revue Positiviste Internationale* (1906-1940), entre otras. Esta migración de modelos textuales no era entera-

¹ Ofrecemos en este trabajo algunas conclusiones, provisionarias, de nuestra investigación en curso en el CONICET: “Vidas ejemplares: la construcción de sujetos modélicos para la modernidad latinoamericana”.

mente unidireccional: en varias publicaciones europeas, como la *Rivista Filosofica* o la *Revue Philosophique*, se aludía a su vez al contenido de los trabajos de la revista de Ingenieros, que eran resumidos o comentados (Biagini, 1984: 8, 12).

Respecto de los colaboradores de la *Revista de Filosofía*, varios de ellos eran integrantes de una agrupación liderada por Ingenieros en esos mismos años: se llamaba *Academia Omnia* y era una versión notablemente más moderada de la célebre *Syringa*.² Algunos de sus miembros eran Félix Icasate Larios,³ Aníbal Ponce,⁴ Carlos Muzzio Sáenz Peña⁵ y Arturo Orzábal Quintana,⁶ cuyos nombres se repiten con frecuencia entre los colaboradores de la publicación. A ello habría que agregar que Ponce fue el director de la revista tras la muerte de Ingenieros, ocurrida en 1925.

Biografías ejemplares

De la frondosa colección de la *Revista de Filosofía* – quince años, a razón de seis números por año – seleccionamos para comentar aquí algunos textos: aquellos que consisten en ofrecer información biográfica sobre hombres de ciencia, incluyendo en este concepto tanto a las ciencias físico-naturales como a las nascentes ciencias sociales.

² La *Syringa* fue una de las agrupaciones de la bohemia porteña de fines del siglo XIX. Sus fundadores y animadores fueron Rubén Darío y José Ingenieros. Para la información que sigue, *cfr.* Kamia, 1968.

³ En la *Revista de Filosofía*, Félix Icasate Larios es presentado como “Profesor en el Colegio Nacional de Dolores”, donde enseñaba lenguas extranjeras. Colaboró en la revista con tres artículos sobre temas filosóficos.

⁴ Sus colaboraciones en la *Revista de Filosofía*, donde muchas veces es presentado como “Profesor del Colegio Nacional Pueyrredón”, superan los treinta artículos, sobre los más diversos temas.

⁵ Hemos localizado dos artículos de este autor en el sector principal de la revista, sobre temas orientalistas. Muzzio Sáenz Peña es presentado en esos textos como “profesor de enseñanza secundaria” y “profesor en el Colegio Nacional Bernardino Rivadavia”. Su actuación como escritor, traductor y su vinculación con el mundo editorial y de la prensa, puede observarse mejor en la sección de la revista titulada “Análisis de libros y revistas”.

⁶ Arturo Orzábal Quintana es presentado en la revista como “Laureado de la Escuela de Ciencias Políticas de París” y los diez artículos de su autoría que localizamos, versan sobre cuestiones políticas, con énfasis en la experiencia rusa y la revolución mexicana.

Aunque no se trate de biografías que se anuncien como tales, varios de los artículos de la revista se vertebran sobre el relato de la vida de un intelectual: filósofo, escritor o científico. Muchos de esos casos aparecen vinculados a una forma del homenaje, pues se trata de discursos en ocasión de visitas de científicos célebres, de su ingreso a una sociedad o academia o bien notas que son escritas cuando fallecen, es decir, una suerte de necrologías.⁷ Estas modalidades discursivas pueden asociarse también con la del *retrato*, que en las dos primeras décadas del siglo XX fue muy utilizado por los intelectuales para referirse a las obras de sus congéneres. Tal como ha advertido Luis Alejandro Rossi, el retrato no sólo tenía una dimensión escrituraria, pues era un género de la oratoria ligado al banquete y a la recepción, es decir, a una cultura oral (1999: 21). Del mismo modo, varios discursos fúnebres o de homenaje académico se corresponden con una instancia performativa más compleja, de la cual los textos publicados en la revista son apenas un registro parcial. La relación de la necrología con las figuras públicas es por cierto evidente, y ya en esa misma línea advertía Domingo Faustino Sarmiento – una de las figuras señeras para Ingenieros – que esos discursos de tema fúnebre eran una suerte de biografías.⁸ Esto es razonable si se recuerda que en los orígenes de la biografía está la antigua *laudatio funebris*, la oración funeral que pronunciaba, en la tradición romana, un pariente o amigo del muerto (Garraty, 1964: 42).

La primera pregunta que cabe hacerse es qué sentido tiene incluir, en una publicación como la que nos ocupa, la información biográfica sobre los hombres de ciencia. Y la respuesta no es en extremo difícil de conjeturar: en primer lugar, uno de los objetivos de la revista era la divulgación del estado de la ciencia en ese momento, así como de la filosofía o de las corrientes de la educación. Luego, hay que tener en consideración la tradición de divulgación científica, podríamos decir, propia del partido socialista argentino – que Ingenieros contribuyó a fundar –, en su lucha por la modernización, el laicismo e incluso su prédica anticlerical. Tal como señala Irina Podgorny, el Partido So-

⁷ Para el sentido de este término, nos atenemos a la definición de la RAE: “noticia comentada acerca de una persona muerta hace poco tiempo”.

⁸ Sarmiento escribió varias notas o artículos de este tenor y al respecto decía, en una nota necrológica sobre D. Domingo de Oro: “Me propongo en estos ligeros apuntes completar su biografía.” (Domingo Faustino Sarmiento, “D. Domingo de Oro” en *Obras completas*. Tomo XLV. Buenos Aires, Luz del Día, 1954. Reproducido en Sarmiento 2010: 5).

cialista había organizado una cultura popular basada en la divulgación científica, a través, por ejemplo, de entidades como la Sociedad Luz (1997: 38). Pero en lo que hace al uso de textos de corte biográfico, hay que enlazar esta vocación por la difusión de la ciencia, como objeto de saber y como práctica intelectual, con una concepción de la historia entendida al modo positivista, propio del siglo XIX y que, en la tradición de Carlyle, veía la historia como una suma de biografías (Garraty, 1964: 5). A esto se agrega la dimensión edificante de la biografía, presente, por ejemplo, en las reflexiones que sobre este género podemos leer en Sarmiento. Veamos, si no, lo que decía este último en 1842, en un artículo que había salido en *El Mercurio* de Chile prologando una serie de textos biográficos sobre personajes europeos y americanos que se publicarían en el mismo periódico:

La biografía de un hombre que ha desempeñado un gran papel en una época i país dados, es el resumen de la historia contemporánea, iluminada con los animados colores que reflejan las costumbres i hábitos nacionales, las ideas dominantes, las tendencias de la civilización, i la dirección especial que el genio de los grandes hombres puede imprimir a la sociedad. [...] La biografía es, pues, el compendio de los hechos históricos mas al alcance del pueblo i de una instrucción mas directa i mas clara. Mucho trabajo cuesta comprender el enlace de la multitud de acontecimientos que se desenvuelven a un mismo tiempo; pero nada es mas fácil, ni hai cosa que escite mayor interés i nueva simpatías mas ardientes, que la historia particular de un hombre [...] Nadie ignora la influencia que sobre dos grandes jénios de la época moderna, Franklin en América i Rousseau en Europa, ha ejercido la temprana lectura de las vidas comparadas de Plutarco. [...] ⁹

Aunque en la *Revista de Filosofía* encontramos biografías de hombres de ciencia, no de políticos, como los ejemplos sobre los que reflexionaba Sarmiento, es evidente que siguen operando algunos de los rasgos que el sanjuanino destacaba en este género, como el hecho de ser una cifra de las

⁹ Domingo Faustino Sarmiento, “De las biografías”, *El Mercurio*. 20.III.1842, reproducido en Sarmiento 1909.

grandes tendencias de la historia, el rol central que adquieren los personajes considerados “geniales”, los “varones ilustres”, y algo que nos interesa particularmente: la idea de que la biografía es “el compendio de los hechos históricos mas al alcance del pueblo y de una instrucción mas directa i mas clara.” De algún modo, Ingenieros suscribe explícitamente esta funcionalidad pedagógica de la biografía cuando destaca, en *Los tiempos nuevos*, el uso de la biografía en el programa educacional de la revolución rusa. Nuestro autor elogiaba entonces la tarea ministerial de Máximo Gorki, de quien decía: “ha solicitado la cooperación directa de ilustres prosistas extranjeros, confiándoles la redacción de estudios biográficos sobre los grandes hombres de la humanidad” (Ingenieros, 1962a: 512).

Como siempre ocurre, toda biografía dice mucho acerca de las instituciones, los medios, las formas de sociabilidad, las clases o agrupamientos sociales y, en el caso que nos ocupa, de las corporaciones profesionales (Pozzi, 1985: 79). Esto es visible por ejemplo en el artículo sobre Le Dantec, escrito al poco tiempo del fallecimiento del biólogo francés, en el cual Ingenieros elogia la condición moral que será propia de la concepción del científico en varios artículos de la revista, una condición signada por la sinceridad y el valor para defender las novedosas ideas científicas así como para luchar contra el prejuicio o la opinión generales:

Le Dantec tenía un temperamento de *hombre de ciencia* en la significación más exacta que darse pueda a esas palabras. Mucho de lo que escribió, es indudable, caerá bajo la piqueta implacable de otros hombres que puedan saber más que él; pero difícil sería, hoy por hoy, señalar una o dos docenas, en el mundo, que puedan comparársele por la sinceridad con que supo decir todo lo que pensaba, sin detenerse ante las resistencias que despertaría en sus contemporáneos, poseídos todavía por esos irremisibles errores ancestrales que aún pesarán largo tiempo sobre la cultura humana.¹⁰

Los atributos de moralidad y sinceridad son algunos de los rasgos recurrentes en la escritura de sesgo biográfico en esta revista. Otra característica

¹⁰ Ingenieros, José. “Le Dantec, biólogo y filósofo,” *Revista de Filosofía* VI, 5, 1917, p. 268.

frecuente que podría señalarse es el valor hermenéutico asignado a la anécdota, en el contexto de una interpretación de las vidas narradas en que el acaecer vital queda reducido a la *obra* y la *labor científica*. Incluso se ficcionalizan escenas que permiten reescribir el itinerario vital en términos teleológicos, como cuando el botánico Cristóbal Hicken relata el despertar del interés científico en su maestro Eduardo Holmberg:

Fresca aún la tinta con que Darwin escribiera su inmortal libro, inspirado al contemplar nuestras pampas, Holmberg, aún niño, observaba con una curiosidad inspirada las arañas que llevaban su presa, las abejas que polinizaban las flores, las flores que deleitaban su vista, los guijarros que centelleaban en el sendero del jardín. [...] Criado en un ambiente de libertad natural, ejercitó sus sentidos en la contemplación de la Naturaleza, que fortificó su cuerpo, desarrolló su voluntad, exaltó su imaginación, la reveló que tenía un cerebro y que la función más noble era la de pensar. [...] Dudó... y al levantar sus ojos para interrogar al cielo, vio que la Providencia huía entre nubes de fantasmas, de mitos y leyendas.¹¹

Así, la descripción de Holmberg niño ya preanuncia un eminente zoólogo, botánico y geólogo, de acuerdo con una de las modalidades habituales de muchas biografías que procuraban diseñar una identidad estable, inteligible, previsible (Schmidt, 2000: 59). Pero además, Holmberg aparece como la figura que encarna una concepción de la ideología nacional, unificada por una directriz de laicismo y tolerancia que emana de su saber científico. Por eso, Hicken cuenta que mientras Holmberg estudia medicina, usa el periodismo para difundir el darwinismo, y con sus expediciones “sigue [...] paseando triunfal por toda la Argentina el nuevo *credo* de ciencia y tolerancia” (Nuestra cursiva).

Observamos en este fragmento cómo quedaban estrechamente vinculadas la identidad personal del científico –reducida a la biografía intelectual– y la patria. Al idealizar la labor científica como aquello que permitía fijar la identidad a través del tiempo, se configuraban imágenes monolíticas, al punto

¹¹ Hicken, Cristóbal. “Eduardo L. Holmberg y las doctrinas evolucionistas”, *Revista de Filosofía* II, 6, 1915, pp.367-368.

de que el biógrafo se convertía en un narrador omnisciente que se atrevía a desnudar el pensamiento del sujeto biografiado. Esto se puede apreciar en un texto dedicado al ex-participante de La Syringa y luego afamado antropólogo y etnógrafo, Juan Bautista Ambrosetti: “Jamás sufrió mengua su fe científica, no creyó en los obstáculos, desconoció las vacilaciones y la misma serena intensidad presidía su juicio sobre un grave problema de la ciencia o sobre los hechos que a diario se producen”.¹² O lo que afirmaba Víctor Mercante, tras comparar hiperbólicamente a Florentino Ameghino con el mítico Prometeo: “Hizo de la ciencia un culto, de la virtud una necesidad, del trabajo una obligación. Vivió en su modesta casa como un potentado en su alcázar. Amó a sus semejantes y amó a su país”¹³— atribuyendo a decisiones libres del individuo, digámoslo de paso, las vicisitudes exteriores de un sistema de vida no siempre coronado por el éxito material y social.

El hecho de que muchos de estos textos sean homenajes de tipo académico o profesional — por ejemplo, discursos en la ceremonia de ingreso de miembros de academias científicas — hace que biógrafo y biografiado compartan un campo de especialidad disciplinaria que torna las descripciones un tanto especulares. Esto se incrementa cuando la relación entre el personaje retratado y el que escribe el artículo, nota necrológica o discurso es una relación de tipo maestro-discípulo. Podemos apreciarlo en un artículo sobre Ramos Mejía que es, en verdad, la reproducción de la conferencia que Ingenieros brindó en el Ateneo de Estudiantes Universitarios luego de la muerte de su maestro, en 1914. En esa conferencia de homenaje póstumo, quedan en claro algunas cuestiones, como el elogio extendido que hace Ingenieros de la figura de su maestro a todo el colectivo de los médicos — al cual el mismo Ingenieros pertenecía — y el desliz hacia la referencia de tipo autobiográfico que tiene lugar a la sombra de la biografía intelectual de Ramos Mejía. Respecto de los médicos, dice que es un grupo de profesionales que había dado al país figuras significativas en la gestión pública y el pensamiento, como Argerich,

¹² Debenedetti, Salvador. “Ambrosetti y su obra científica”, *Revista de Filosofía* VI, 5, 1917, p. 247.

¹³ Mercante, Víctor. “Los valores morales de Ameghino”, *Revista de Filosofía* VI, 6, 1917, p. 345.

Alcorta, Rawson, Muñiz, Wilde y el mismo Ramos, cuyo elogio inicial termina con una referencia al mismo Ingenieros, quien queda así inscripto en esa biografía de un hombre ilustre en su carácter de discípulo:

Vida ejemplar por sus virtudes, carácter firme, vocación inquebrantable por el estudio, talento preclaro, curiosidad vasta, fidelidad a las ciencias y las letras, amor ferviente a la nacionalidad, culto de la juventud y del porvenir, simpatía nunca desmentida hacia todo lo que implica un progreso en las ideas o una innovación en las instituciones: tal fue el médico ilustre y pensador alado que creó en la Argentina dos géneros científicos – la psiquiatría y la sociología – y que un hado venturoso me dio por amigo, consejero y maestro.¹⁴

Otra característica de interés en este corpus textual la encontramos, como ya adelantamos, en el peso asignado a la obra en el marco del relato de una vida: obviamente, por tratarse de biografías de sesgo intelectual y muchas veces académico, los avatares exteriores de la existencia parecen perder peso frente a la cadena de logros consistentes en descubrimientos, libros publicados, estudios o acciones de relevancia en el quehacer científico, como la fundación de cátedras, academias, museos, tesis de doctorado premiadas en el país y celebradas por “especialistas europeos”, etc.¹⁵ Esto hace posible la identificación de la vida con la obra y permite, a su vez, leer la obra como reflejo de la personalidad.

Como ya señalamos, la función de la biografía no se agotaba en su finalidad celebratoria ni moralizante. Como afirmaba Sarmiento, también era la clave de acceso a la escritura historiográfica, pues permitía poner en relación las *genialidades* individuales con las condiciones que las habían hecho posibles. Esto se condice totalmente con lo informado por Gregorio Bermann, a saber: que Ingenieros tenía un plan *biográfico* para explicar el desarrollo de la ciencia contemporánea. En palabras de Bermann:

¹⁴ Ingenieros, José. “La personalidad intelectual de José María Ramos Mejía (1849 – 1914)”. *Revista de Filosofía* II 4, 1915, p. 103.

¹⁵ Aguirre, Eduardo. “En la recepción de Horacio Damianovich”, *Revista de Filosofía*, VI, 5, 1917, p. 224.

...Después de publicado [su estudio sobre Le Dantec] oíe el propósito de realizar estudios paralelos sobre el matemático Poincaré y un físico, no recuerdo si Mach, más probablemente Ostwald, es decir, abarcando tres de los más eminentes cultores de las matemáticas, física y biología contemporánea, de los grupos de ciencias sobre las cuales, conforme vimos, descansa la filosofía científica.¹⁶

La fundamentación de estos proyectos radicaba en que, para Ingenieros, la historia de los saberes, como la filosofía, debía reescribirse “a base de la biografía y de la historia exactamente interpretadas” (Bermann, 1926: 136). Tal parece que el fundador de la *Revista de Filosofía* adscribía al linaje de quienes veían en ciertos individuos la capacidad de orientar los eventos de la historia, teoría llevada al extremo por Thomas Carlyle, para quien la historia no era más que la suma de las biografías de los grandes hombres (1951).¹⁷ Una lectura de este tenor se sustentaba en que, más allá de que estos escritos de matriz biográfica tendiesen a diseñar individualidades heroicas, siempre expandían la mirada hacia el contexto social y cultural. Al insertar la trayectoria del sujeto biografiado en el devenir ideológico y económico del orden social, Ingenieros daba pie para proponer el mismo acto de redactar una biografía como un gesto significativo, si se lo miraba desde el contexto de enunciación del biógrafo. Es ilustrativa al respecto una anécdota que contaba su amigo Roberto Payró: en una ocasión, Ingenieros departía con un científico que refutaba ciertas conclusiones discutibles de las investigaciones de Florentino Ameghino y que lo invitó a estudiar las piezas que componían la evidencia empírica de esas teorías, a lo cual Ingenieros respondió: “No haré tal. Temo arribar a las mismas conclusiones negativas de usted” (Payró, 1931: 108). De este modo, ponía en evidencia cierta *funcionalidad* de la figura biográfica de Ameghino, independientemente del acierto de sus teorías científicas.

¹⁶ Bermann, Gregorio. “La filosofía de Ingenieros”, *Revista de Filosofía* XII, 1, 1926, pp. 190-191. Ingenieros sólo llegó a escribir la primera de estas tres biografías de científicos que había programado.

¹⁷ Leemos en Carlyle: “...el relato de lo que hizo el hombre en el mundo, es en el fondo la Historia de los Grandes Hombres, puesto que fueron conductores de muchedumbres” (1951: 9).

Un sacerdocio laico

En un pasaje de *El hombre mediocre*, Ingenieros proponía una doctrina de la vida que, sintomáticamente, se resumía en la posibilidad de articular una biografía significativa. En sus propias palabras, “aunque los hombres carecemos de misión trascendental sobre la tierra, en cuya superficie vivimos tan naturalmente como la rosa y el gusano”, sólo valían la pena las vidas que se habían desarrollado al servicio de un ideal de perfección. Ese ideal, que inspiraba la trabajosa paciencia del *genio*, le ofrecía a cambio, gracias al servicio prestado a la humanidad, una versión laica de la inmortalidad porque, después de todo, “[l]as existencias vegetativas no tienen *biografía*: en la historia de su sociedad sólo vive el que deja rastros en las cosas o en los espíritus” (Ingenieros, 1962b; cursivas nuestras). Lo que Ingenieros está graficando en este pasaje, tributario de cierto idealismo, es la concepción teleológica de la *historia de vida*, en la cual la finalidad se aúna con la trascendencia. En relación con esto, los estudiosos de la historia de la escritura biográfica han señalado cómo, en las tempranas formas del género, en el paso de la biografía pagana a la cristiana se había modificado el concepto de *virtú* y, con ello, habían variado los temas a tratar (Calderone, 1982). De alguna manera podríamos notar que algo similar está ocurriendo en el momento en que escriben Ingenieros y los colaboradores de la revista, puesto que se trata de diseñar la figura de los hombres de ciencia y la historia vital asociada con ellos, con rasgos propios de lo que podríamos considerar una versión secularizada de lo que otrora habían sido los sacerdotes, mártires y otras categorías afines.

Por lo reseñado hasta aquí, parece evidente que la *Revista de Filosofía* construye en sus páginas una imagen pública de la ciencia en la que parecen tener menos peso las doctrinas o teorías científicas en sí mismas que la representación de un *habitus* intelectual particular, el del científico, que funciona como un punto de articulación entre la superioridad intelectual, lo que en lenguaje de época se llamaba el “genio creador”, la altura moral que le confería a algunos de esos personajes – casi todos – el dedicarse a actividades consideradas *desinteresadas* porque no reportaban beneficios políticos o económicos y, asociada con lo anterior, una ética del trabajo y del estudio. Algo de esto puede verse en la valoración que hace Ingenieros de la vida de Ramos Mejía, cuyo valor ejemplar queda sintetizado en estos términos:

Los hombres que sobreponen el amor a la cultura al afán del enriquecimiento tumultuoso, son exóticos en nuestro medio actual, pero deben servir como ejemplos y como símbolos. Ellos representan el esfuerzo desinteresado y perseverante de la inteligencia aplicada a las cosas que no dan dinero ni proporcionan los placeres sensuales ambicionados por los que toman la vida intelectual como un negocio exclusivamente y no como una misión, como una fuente de riquezas más que como un sacerdocio destinado al sacrificio y a menudo a la pobreza augusta de la antigua sabiduría.¹⁸

Este desplazamiento desde la reseña de logros disciplinarios específicos a la figura integral de una personalidad regida por un patrón de virtud moral, permite hablar, aunque metafóricamente, del sentido hagiográfico que resulta de la exaltación de una figura al historiar la vida de estos científicos (Podgorny 1997: 38). Claro que esa clase de construcción bio/hagiográfica es posible porque esas vidas narradas fueron, de algún modo, sometidas a operaciones de selección e incluso de cierto despojamiento de las variables que hacen a las condiciones materiales y sociales en que se desempeña la tarea científica, mucha veces obliteradas en esas narraciones, excepto, quizás, en aquellos casos en que se exhibe la “carencia” como el lugar desde donde se construye el “mérito”. Un ejemplo notable de lo antedicho es la construcción de la figura del ya mencionado Florentino Ameghino como un modesto librero que desarrollaba su trabajo científico en forma solitaria y tan paciente como genial, una imagen del naturalista que le debió mucho a los artículos publicados en la revista que nos ocupa, por autores como Víctor Mercante – maestro, formado en la escuela de Paraná, cuyos museos escolares había elogiado el mismo Ameghino – o Rodolfo Senet – de la escuela de Dolores.¹⁹ No resulta difícil coincidir con Irina Podgorny cuando afirma que “Estos maestros de provin-

¹⁸ Ingenieros, José. “La personalidad intelectual de José María Ramos Mejía (1849 – 1914)”, *Revista de Filosofía* II, 4, 1915, p. 157.

¹⁹ Varios son los artículos de la revista que difunden las ideas científicas de Ameghino, pero nos referimos particularmente a los que se centran en la narración de su trayectoria vital y sus condiciones morales: Besio Moreno, Nicolás. “Florentino Ameghino y la verdad científica”. *Revista de Filosofía* II, 5, 1915; Mercante, Víctor. “Los valores morales de Ameghino”. *Revista de Filosofía* VI, 6, 1917; Gez, Juan W. “La casa Ameghino”. *Revista de Filosofía*, X, 4, 1919.

cias se imaginaron a sí mismos [al retratar a Ameghino]: solos, aislados, con bibliotecas fragmentarias, no podían vislumbrar las redes de intrigas políticas en las que Ameghino participaba” (1997: 42). En la misma línea, el discurso de Ernesto Quesada, en la recepción de Alejandro Korn en la Academia de Filosofía y Letras, comienza con un elogio al recientemente desaparecido secretario Juan B. Ambrosetti, “tipo acabado del sabio modesto, del trabajador infatigable y del hombre bondadoso” (Quesada, 1917: 190). También hablando de Ambrosetti, dice Salvador Debenedetti:

... ¡Curiosa coincidencia! Ambrosetti inició su carrera científica donando a un Museo su nascente colección y cerró el ciclo de su vida donando también, pocos días antes de su muerte, su valiosa colección etnográfica y arqueológica al Museo de la Facultad de Filosofía y Letras. Así la vida de este hombre comienza y termina con actos de ejemplar desprendimiento.²⁰

Esta construcción de una figura edificante, ejemplar, que parece recuperar ese sentido hagiográfico que tantas veces está en el origen de las biografías, tiene su correlato en la proliferación de un léxico de connotaciones religiosas que no podemos pasar por alto en nuestra reflexión: refiriéndose a Francisco Giner de los Ríos, en la nota necrológica sin firma que le dedica la revista – y que muy probablemente se debió a la pluma de Ingenieros –, se habla de su “apostolado cultural”, mientras se destaca simultáneamente “la modernidad de sus tendencias” y “la práctica severa de la virtud”.²¹ En el pasaje ya citado sobre Ramos Mejía, Ingenieros hablaba de una “misión”, de un “sacerdocio destinado al sacrificio y a menudo a la pobreza augusta de la antigua sabiduría”. Asimismo, en el discurso ya citado en ocasión del cuarto aniversario de la muerte de Ameghino pronunciado por Nicolás Besio Moreno, quien era entonces presidente de la Sociedad Científica Argentina, se convocaba también “al espíritu público nacional” a “recibir el sagrado de-

²⁰ Debenedetti, Salvador. “Ambrosetti y su obra científica”. *Revista de Filosofía* VI, 5, 1917, pp. 241-242.

²¹ La Dirección. “Don Francisco Giner de los Ríos. Falleció en Madrid el 18 de febrero de 1915”. *Revista de Filosofía* I, 2.

pósito de este nombre”.²² Nos encontramos, evidentemente, frente a un efecto paradójico del proceso de secularización: un ejemplo más de esa sacralización del mundo o de lo profano, así como del desplazamiento del objeto de la fe, que se desvía de la esfera religiosa para convertirse en la “fe en el progreso, fe en la ciencia y en la técnica, fe en la racionalización” (Foffani, 2010: 19).

Quizás como una marca de esa heterogeneidad consustancial a la clase de proyectos intelectuales que son las revistas, proyectos colectivos y en los que, al decir de María Teresa Gramuglio, conviven siempre líneas en tensión (1999: 259), encontramos en la misma *Revista de Filosofía* una reflexión metadiscursiva acerca de esta cuestión, introducida mediante el mecanismo de la cita. En la sección de “Análisis de libros y revistas” del primer volumen, se reproducen pasajes de un escrito de Juan Chiabra, publicado inicialmente en la *Revista Argentina de Ciencias Políticas* y en el cual su autor defendía la necesidad de establecer Facultades de ciencias de la educación. El fragmento que citaremos a continuación pone al desnudo la transposición léxica de lo sagrado a lo profano que señalamos como una estrategia de los afanes secularizadores de la revista, aunque no exclusivo de ella:

...No basta robar algunas palabras a la antigua religión; no basta decir *religión del deber, religión civil, apostolado, misión, sacrificio, martirio, fe política*. Es menester despertar, en la educación científica popular, aquel sentimiento de rectitud que es incorruptible en el fondo del hombre, especialmente del pueblo, y que ahora se halla ofuscado por prejuicios, decepciones, amarguras, miserias, ejemplos tristes que vienen de lo alto [...]. (VVAA 1915: 172).

Se trataba, en síntesis, de ofrecer en estas semblanzas una imagen moralmente modélica pero propia de la modernidad y las biografías de estos *hombres representativos* de un ansiado florecimiento científico argentino, heroicizados sobre un patrón monocorde, otorgaban un medio para alcanzarlo. Para Ingenieros y el núcleo de colaboradores de la *Revista de Filosofía*, la ciencia parecía ofrecer una plataforma cognitiva y moral apta para lidiar con los conflictos que planteaba la modernidad. Enfrentándose a las voces

²² “Florentino Ameghino y la verdad científica”. *Revista de Filosofía* II, 5, 1915, p. 243.

que consideraban que el desarrollo tecnológico había causado o, al menos, posibilitado, la tragedia de la guerra del 14, en la revista se presentaba una visión de la ciencia como una actividad pacifista y moralmente educadora: “Conmemorar a un hombre de ciencia es clavar una bandera de paz en la historia. Nunca tan necesitados, como ahora, de amor”²³ (Mercante 1917: 351). En líneas generales, puede decirse que la visión de la ciencia y los científicos en la revista es tributaria de ese proceso que, hacia el fin del siglo XIX, había convertido al hombre de ciencia en el genuino intérprete del devenir natural y social. Tal como lo explica Adriana Rodríguez Pérsico,

...Desde campos más o menos específicos, aunque todavía de límites lábiles, el *sabio* traza los destinos comunitarios en el campo de la política, la fisiología y la sociedad. La construcción de esta figura supone procesos de despojamiento de rasgos humanos y su reemplazo por un relato hagiográfico, aunque actualizado con los postulados de la ciencia y tamizado por principios laicos y doctrinas liberales o socialistas (Rodríguez Pérsico 2001: 238).

En definitiva, se visualiza en estos textos una nueva modulación en la imagen del intelectual, del ministro del espíritu en la modernidad. Enfrentándose a las creencias y prejuicios religiosos para sustentar una moralidad laica, y disputando con los intelectuales literarios el rol de *hombres públicos*, los científicos asumieron una suerte de función ideologizante en sintonía con la modernización. Pero cuánto le debía esta imagen *heroica* del hombre de ciencia a modalidades anteriores del liderazgo intelectual y moral es algo que apenas podemos vislumbrar en una declaración que Ingenieros le hacía a su amigo Antonio Monteavaro en una carta que le enviaba desde Europa en 1912, tres años antes de fundar la *Revista de Filosofía* y con cuya cita concluimos este trabajo:

Estoy en el camino de Damasco. Atravieso por una crisis de idealismo romántico cuyo desenlace para mi personalidad intelectual no sé prever. Lo único que me pesa es la edad, irreparable; el alma se me ha regenera-

²³ Mercante. Víctor. “Los valores morales de Ameghino”, *Revista de Filosofía* VI, 6, 1917, p. 351.

do totalmente. Ahora, ¿lo creerías?, me gustaría ser un apóstol o un santo de algún ideal...²⁴

Bibliografía

- Barrancos, Dora (1996). *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores, 1890 – 1930*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Bermann, Gregorio (1926). *José Ingenieros. El civilizador – El filósofo- El moralista – Lo que le debe nuestra generación*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- Biagini, Hugo E. (1984). Introducción. En Elena Ardissonne y otros. *La Revista de Filosofía (1915 – 1929). Estudio e índices analíticos*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires / Centro de Estudios Filosóficos.
- Calderone, Salvatore (1982). Moduli della biografia classica nella biografia cristiana. En *Mondo classico e cristianesimo*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Carlyle, Tomás (1951). *Los héroes*. (Traducción de F. Gallach Palés). Buenos Aires: Espasa – Calpe.
- Deyanova, Liliana (1994). Las revelaciones de las biografías. *El correo de la UNESCO* 47.
- Fernández, Cristina Beatriz (2005). Las letras y las ciencias en la *Revista de Filosofía*: José Ingenieros y la construcción de la cultura argentina. *Nexos* XII, 20.
- (2009). Las historias de vida en José Ingenieros. *Anclajes* XIII, 13. (disponible también en línea <http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs//index.php/anclajes/article/view/90>)
- Foffani, Enrique (2010). Literatura, Cultura, Secularización. Una introducción. En Enrique Foffani (editor). *Controversias de lo moderno: la secularización en la historia cultural latinoamericana*. Buenos Aires: Katatay.
- Garraty, John A. (1964). *The Nature of Biography*. New York: Vintage.
- Gramuglio, María Teresa (1999). Hacia una antología de *Sur*. Materiales para

²⁴ Carta de Ingenieros a Antonio Monteavaro, fechada en Montreaux, 12/3/1912. Citada en Ponce 1926: 39.

- el debate. En Saúl Sosnowski (editor). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.
- Ingenieros, José (1962a). *Obras completas*. Tomo VI. Buenos Aires: Mar Océano.
- (1962b). *Obras completas*. Tomo VII. Buenos Aires: Mar Océano.
- Kamia, Delia [Delia Ingenieros] (1968). “La Syringa”. VVAA. *Sociedades literarias argentinas (1864-1900). Trabajos, comunicaciones y conferencias. Volumen IX*. La Plata: Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.
- Payró, Roberto J. (1931). *Siluetas*. Buenos Aires: Librerías Anaconda.
- Podgorny, Irina (1997). De la santidad laica del científico Florentino Ameghino y el espectáculo de la ciencia en la Argentina moderna. *Entre pasados. Revista de Historia* VI, 13.
- Pozzi, Enrico (1985). Testo e genere del metodo biografico. Maria J. Maciotti (a cura). En *Biografia, storia e società. L'uso delle storie di vita nelle scienze sociali*. Napoli: Liguori.
- Real Academia Española. *Diccionario De La Lengua Española* www.rae.es
- Rodríguez Pésico, Adriana (2001). Miradas de fin de siglo: los monstruos morales de Ramos Mejía. En Javier Lasarte Valcárcel (compilador). *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina. Homenaje a Rafael Gutiérrez Girardot*. Caracas: La nave va.
- Rossi, Luis (1999). Los proyectos intelectuales de José Ingenieros desde 1915 a 1925: la crisis del positivismo y la filosofía en la Argentina. En Luis Rossi (editor). José Ingenieros y Aníbal Ponce (directores). *Revista de Filosofía, Cultura, Ciencias, Educación: 1915 – 1929*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1909). *Obras de D. F. Sarmiento. Tomo I. Artículos críticos i literarios. 1841-1842*. Paris, Belin hermanos editores [disponible en línea] Proyecto Sarmiento, www.proyectosarmiento.com.ar/trabajos.pdf/escritosliterarios.pdf (consulta efectuada el 24 de septiembre de 2012)
- (2010). *Escritos y discursos necrológicos*. Proyecto Sarmiento. www.proyectosarmiento.com.ar/trabajos.pdf/Escritos%20y%20Discursos%20Necrológicos.pdf (consulta efectuada el 4 de noviembre de 2013)

- Schmidt, Benito B. (2000). Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. En Benito B. Schmidt (editor). *O Biográfico. Perspectivas Interdisciplinares*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC.
- Tarcus, Horacio (2004). Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte. *Revista Iberoamericana* LXX, 208-209.
- y Adriana Petra (2011). *Fondo de Archivo José Ingenieros. Guía y catálogo*. San Martín: UNSAM.

**Arte, izquierda, pedagogía y mercado de los años
veinte a los treinta**

Imagen y consumo en la *Atlántida* de los años veinte

Talía Bermejo

Atlántida. Ilustración Semanal Argentina fue la primera revista que publicó, a partir de 1918, la editorial homónima, dirigida por el periodista y escritor uruguayo Constancio C. Vigil (Rocha, Uruguay, 1876-Buenos Aires, 1954). Desde el comienzo, *Atlántida* privilegió el registro visual y las cubiertas fueron un soporte clave en ese aspecto ya que en su mayoría exhibían obras de arte a página completa y a color. El interior también reflejaba ese interés en lo visual a través de las caricaturas de la portada, las secciones gráficas, las numerosas viñetas, las ilustraciones y las fotografías que poblaban cada número. La revista logró instalar estrategias novedosas en la promoción del arte combinando el humor y la crítica profesional bajo el formato de un *magazine*.¹ Concebida como un proyecto comercial de carácter masivo, *Atlántida* operó con imágenes y textos mediante estrategias que alternaban un registro de comunicación “culto” y uno “popular”. El propósito de este análisis es centrar la atención sobre ese peculiar dispositivo que articuló un manejo humorístico de la ilustración, escritos sobre arte y parodias al sistema de las artes. Sin embargo, se verá que también sostuvo el respeto por los cánones estéticos y los valores sociales, al mismo tiempo que introdujo un intento de comprensión de los nuevos lenguajes artísticos durante la segunda década del siglo xx. En este sentido, se abordará el *magazine* sin la pretensión de un análisis exhaustivo de sus aspectos materiales y de sus contenidos, sino

¹ Según Beatriz Sarlo, el “sistema misceláneo del *magazine* consiste en la yuxtaposición de textos que responden a retóricas, poéticas y objetivos diferentes (...)”. (1985: 160). Dentro de una bibliografía abundante sobre el *magazine*, puede consultarse también Ohmann (1996). Agradezco a Sandra Szir el haberme facilitado materiales sobre estos temas.

con el objeto de revelar esos mecanismos; para ello, se observará el papel que cumplieron las caricaturas sobre arte, los criterios de selección de la imagen de tapa y la introducción de la crítica especializada, para focalizar, por último, un momento álgido de los debates locales: la exposición de Emilio Pettoruti en la galería Witcomb en octubre de 1924. Por este camino, se busca reflexionar sobre las estrategias de promoción artística que impactaron en el desarrollo del consumo para el cual el humor resultaba un componente clave; en este sentido, se pensará la revista como dispositivo para la divulgación de imaginarios que moldeaban la sensibilidad y los conocimientos artísticos de los lectores.

I.

Atlántida fue un semanario de actualidad y variedades dirigido a un público amplio, compuesto por secciones que se mantuvieron prácticamente invariables durante los años que interesan aquí (1918-1924).² El editorial, a cargo de Constancio C. Vigil, titulado “Vida que pasa”, presentaba un tema del momento que luego reaparecía en otras secciones.³ Así, el primero de esos artículos, escrito hacia fines de la Primera Guerra Mundial, en marzo de 1918, funcionó como una declaración de optimismo en medio del desastre

² El título fue tomado del poema de Olegario V. Andrade, “Canto al porvenir de la raza latina en América”, publicado en el primer número: “¡Atlántida encantada, que Platón presintió! Promesa de oro del porvenir humano reservado a la raza fecunda, cuyo seno engendró para la historia, los Césares de genio y de la espada. Aquí va a realizar lo que no pudo al mundo antiguo en los escombros yertos: ¡la más bella visión de las visiones! ¡al himno colosal de los desiertos la eterna comunión de las naciones!” (7 de marzo de 1918: s/p). De esta manera, Vigil dejaba asentado el perfil americanista de la nueva publicación y se distanciaba, primero, de la revista de David Peña (*Atlántida. Ciencias, Letras, Arte, Historia Americana, Administración*, editada entre 1911 y 1914) y, segundo, de la homónima más antigua dirigida por Emilio Berisso y José Pardo en 1897. Para una ubicación general de estas publicaciones, véase el trabajo pionero de Lafleur (2006); también, Girbal-Blacha y Quatrocchi-Woisson (1999). Un año después de la aparición de la *Atlántida* de Vigil, en 1919, comenzaron a editarse los populares semanarios *El Gráfico*, *Billiken* y *Para Ti*, vigentes hasta hoy.

³ María Laura Bontempo (2007) ha estudiado la trayectoria de Vigil y las filiaciones de *Atlántida* con proyectos editoriales previos en los que estuvo involucrado, como fue el caso de la revista *Mundo Argentino* que, a partir de 1818, constituyó la principal competidora de *Atlántida* junto con el semanario *El Hogar*, ambos de la editorial Haynes. Específicamente sobre la editorial, véase Bontempo (2013).

européo: “Afirmemos nuestro derecho al porvenir; cantemos nuestro canto de esperanza frente a la más horrible de las guerras. Todos, en esta larga noche humana, estamos levantados aguardando la aurora. ¡Salve Argentina! [...] ¡Salve América!”. De esta forma, el editorial daba la nota comprometida respecto de la coyuntura internacional y también reflexionaba sobre los eventos locales. Los comentarios de actualidad social o política seguían en otras secciones como “Acuarelas de la calle”, “La pregunta del día”, o “De jueves a jueves” firmada por El Sastre del Campanillo. Se destacaba, en todos los casos, la presencia constante del humor a través de textos paródicos, extravagantes seudónimos y numerosas caricaturas realizadas por Oscar Soldati o José Friedrich, entre otros colaboradores estables, a las que se sumaron los dibujos del famoso estadounidense Charles Dana Gibson.⁴ También se incluyeron secciones en las que la sátira dominaba el comentario político como “El salón de los pesos perdidos”, en evidente referencia al Salón de los Pasos Perdidos del Congreso de la Nación, que en cada número firmaba El Bombero de Guardia, o “Cartas abiertas a eminencias, celebridades y algunas nulidades”. Con desenfado, *Atlántida* informaba sobre los temas del día a día al mismo tiempo que delimitaba sus propias posiciones e intereses políticos portando siempre el arma estratégica del humor.⁵ Cuestiones relacionadas con la educación y la crianza de los hijos, la salud, la moral y las buenas costumbres, consejos para la mujer o notas sociales armaban otros núcleos de interés. La cultura oral alimentaba una parte significativa de cada número

⁴ Soldati (Rosario, 1892-Buenos Aires, 1965) fue pintor, crítico de arte y, además de ilustrador, actuó como director artístico de *Atlántida*. Sus caricaturas también se publicaron en *PBT*, *Crítica*, *Billiken* y *Mundo Argentino*. Fue periodista y director artístico de la revista *El Hogar*. En 1930 se presentó por primera vez en el Salón Nacional y se conservan obras suyas en el Museo Nacional de Bellas Artes. Friedrich, checoslovaco radicado en la Argentina desde principios del siglo XIX, fue dibujante y caricaturista. También colaboró en las revistas *Plus Ultra* y *Fray Mochó* (<http://www.museodeldibujo.com>). Por último, Gibson (1867, Roxbury, Massachusetts-1944, Nueva York) trabajó para la revista *Life* y se hizo famoso por la llamada “Gibson girl”, considerada el primer estereotipo femenino estadounidense. Véase Patterson (2008). Sobre la publicación de caricaturas extranjeras en Buenos Aires, véase Gené (2011).

⁵ De profusa tradición en Europa, el humor también fue un recurso extendido en las publicaciones locales desde fines del XIX. Al respecto, véanse los trabajos de Malosetti Costa (2005), Szir (2009; 2011) y Rogers (2007). En los últimos años, se han producido nuevas investigaciones sobre las articulaciones entre imagen y palabra en publicaciones locales; es el caso del volumen compilado por Malosetti Costa y Gené (2013).

buscando la identificación del lector en artículos sobre creencias, leyendas o mitos populares, y también refranes satíricos o de claro perfil moralista. Otros apartados reunían un conglomerado de saberes heterogéneos que iban desde “La magia y sus trucos” hasta “Últimos inventos”.⁶ Figuras ilustres de la historia nacional o grandes nombres del arte y la literatura universal fueron abordados a través de una sección -compuesta por anécdotas sobre vida y obra de Manuel Belgrano, lord Byron, Leonardo Da Vinci o Goethe, entre muchos otros- que propiciaba una lectura narrativa y vivencial de los personajes.

En suma, esta miscelánea delata un perfil cosmopolita y multicultural: la revista se dirigía a un público lector heterogéneo que puede ubicarse entre los sectores medios compuestos por inmigrantes de procedencias diversas para quienes todavía pesaban las tradiciones de origen y cuyos intereses fluían entre saberes orales y conocimientos formalizados.⁷ La variedad de temáticas podía abarcar una amplia gama de preferencias y el foco puesto en el día a día cubría semanalmente las necesidades de información actualizada de los lectores. Además de la abundancia de columnas y viñetas satíricas y del énfasis puesto en lo visual, otros factores remiten a esos destinatarios: el predominio de notas cortas escritas en un lenguaje ameno y sencillo, que no requerían ni disponer de mucho tiempo para la lectura ni ser versado en los temas que se trataban; la extensa tirada, que en el primer año llegó a los 45.000 ejemplares semanales, era capaz de llegar a un amplio espectro social y, finalmente, el precio era accesible para compradores de recursos económicos moderados (entre 1918 y 1924, costó 20 centavos en la capital).⁸ En ese contexto, la ilustración constituía una vía de identificación importante entre los lectores, ya que representaba un atractivo adicional y favorecía una lectura de las imágenes que tendía a independizarse de la palabra escrita. Es decir, la imagen no resultaba un mero acompañante del

⁶ En esta línea se ubicaban secciones como “La página de Conan D’Ache”, dedicada al “arte de la veterinaria”, “Notas de Billiken”, sobre proyectos de Edison, abanicos japoneses o el origen del hockey o “Cueva del Viejo Vizcacha”, que reunía anécdotas de personajes históricos, coplas, consejos de belleza hasta “Máximas tolstoianas” (Díaz, 1999).

⁷ Para un análisis del espectro de lectores durante el período, véanse Sarlo (1985), Altamirano y Sarlo (1997), Prieto (2006), Eujanián (1999).

⁸ A su vez, los productos que se publicitaban en sus páginas –cosméticos, productos alimenticios, vestimenta, muebles–, en general, no eran los objetos de consumo suntuario que ocupaban los avisos de la lujosa *Plus Ultra*, por ejemplo, que costaba un peso.

texto, sino un dispositivo capaz de construir otros sentidos.

A su vez, la ilustración tenía un lugar preponderante en las secciones dedicadas a las distintas disciplinas artísticas, como la columna de crítica teatral, “Telón arriba”, cuyo tono irónico arrancaba en el seudónimo del autor, Lucífero. La literatura se desarrollaba en los apartados “El libro de la semana” y “Novedades literarias” y a través de la publicación de poesías y cuentos cortos (entre los que se vieron “Las rivales” de Máximo Gorki y “Nuevas aventuras de Sherlock Holmes” de A. Conan Doyle, presentados en varias entregas). La música aparecía en la sección “Lo que canta el pueblo”, con letras y partituras de canciones populares.⁹ De los numerosos colaboradores que alternaron durante el período 1918-1924, se destacaron reconocidos escritores argentinos, como José Ingenieros, Alberto Gerchunoff, Horacio Quiroga –quien estuvo a cargo de la columna de cine–, Arturo Capdevila, Alfonsina Storni y Leopoldo Lugones; y entre los extranjeros, Rabindranath Tagore, Gabriela Mistral y José Ortega y Gasset.

Llama la atención que a lo largo de los primeros números no exista una sección dedicada a las bellas artes. En su lugar, *Atlántida* eligió una vía alternativa para hablar del tema y lo hizo a través del humor. En efecto, al comienzo, se aludía a las bellas artes mediante caricaturas que introducían cuestiones vinculadas al oficio del artista, al mercado del arte, a los *marchands*, a los compradores y a los coleccionistas a través de la parodia. Entre numerosos ejemplos, una viñeta muestra a un pintor, muy atildado y elegante, en diálogo con una aristocrática dama: “–El año pasado me pidió doscientos pesos por mi retrato... ¿Por qué me pide hoy trescientos? –Porque está usted mucho más gruesa”.¹⁰ Se trata de una sátira al sistema de las artes, a la pintura por

⁹ Es destacable el uso de ciertas herramientas que buscaban la participación del lector, como fue el caso de la apertura de un concurso mensual titulado “Necesitamos una leyenda para este grabado”, que invitaba a los lectores a enviar un texto que fuera apropiado para acompañar una caricatura. No obstante, y como contrapartida humorística de este llamamiento, la editorial se complacía en advertencias del tipo: “Suplicase a los colaboradores ‘espontáneos’ y muy especialmente a los que andan medio bien con las musas del parnaso, quieran no remitirnos, por ahora, sus elucubraciones” (7 de marzo de 1918, p. 51).

¹⁰ *Atlántida*, 2 de mayo de 1918. Resulta interesante el precio que asigna el anónimo pintor a ese hipotético retrato por cuanto nos habla de un artista local que cotiza su obra en un valor relativamente alto si se compara con objetos de uso cotidiano, como los muebles que se publicitan en el mismo número de la revista (por ejemplo, un juego de comedor de roble macizo compuesto por un aparador, un trinchante, una mesa y seis sillas tapizadas, ambos muebles con vitrinas, a

encargo, y al lugar que se adjudica el artista, quien se burla, en definitiva, de sus acaudalados clientes. Entre las viñetas firmadas por Gibson y presentadas como “Obras maestras de Gibson”, se incluyeron varias sobre el coleccionismo y los grandes mecenas; por ejemplo “La señora platuda se aburre soberanamente entre tanta magnificencia” muestra a una dama de alta sociedad que dormita ante una suntuosa galería poblada de obras de arte¹¹. La parodia ocupa el lugar de la nota sobre arte y el resultado es una mirada inquisitiva y desafiante que reemplaza el comentario o las intenciones didácticas de un crítico.

Tanto el humor que alimentaba estas miradas como la sátira política definieron otra sección titulada “El gran rotativo”. Esta se presentaba como una publicación separada dentro de la misma revista con una numeración exorbitante (en 1918, empieza en el 889.676.780, año 84, y para 1924, llega hasta el 9.000.000.000.236, año 96). Allí, curiosamente, aparecen las primeras notas sobre artes plásticas. Una subsección titulada “Crítica de arte”, dentro de “El gran rotativo”, cuestionaba tanto el profesionalismo de los críticos como el de los artistas:

Los pintores y escultores que, por vanidad o con el justo deseo de hacer conocer sus obras, necesitan que EL GRAN ROTATIVO publique la noticia de sus exposiciones o nuevos trabajos, es conveniente que le regalen un cuadro o una pequeña escultura a nuestro crítico de arte, cuya competencia e imparcialidad son notorias y nadie osaría poner en duda.

En casos excepcionales, cuando sea indispensable lo que en la jerga del oficio llamamos “un gran bombo”, será bueno que los artistas tengan también una gentil atención con nuestro director, gran coleccionista de obras de arte. Por lo demás, ya se sabe que las críticas de arte de EL GRAN ROTATIVO son un modelo en su género y tan severas, que algunos las reputan excesivamente crueles, bien que, cuando existen motivos para ello, muéstrase igual pasión para el elogio, noble premio a los esfuerzos del que se sacrifica por el arte¹².

\$285). Sin embargo, también es frecuente la caricaturización del artista que no puede vivir de su arte, como la que dice: “–Maestro, debe ser difícil pintar cuadros. –Más difícil es venderlos” (24 de abril de 1919).

¹¹ *Atlántida*, 2 de enero de 1919.

¹² 26 de diciembre de 1918.

Así, la revista abordaba las artes a través del humor sumergiendo al lector en un imaginario en el que la solemnidad del “gran arte”, la inspiración del “genio”, el poder de un rico mecenas o el prestigio de un crítico eran asuntos, como mínimo, cuestionables. Recién en 1920 aparecieron las primeras notas en un registro diferente y, en 1923, comenzaron a ocupar este espacio críticos reconocidos en los medios especializados. En el contexto de una oferta cultural heterogénea, el lector podía encontrar cierta información sobre las exposiciones y los artistas que circulaban en la ciudad e, incluso, algunas referencias a los argentinos que completaban su formación en Europa. Sin embargo, los cruces entre la esfera popular y lo “culto”, entre lo alto y lo bajo, constituyeron un *leitmotiv* a lo largo de todo el período. En cuanto a las reproducciones que dominaron las cubiertas, tendieron a mostrar el lado “culto” del arte.¹³ No obstante, veremos que, aun allí donde parecía reinar la tranquilidad de los valores establecidos y el buen gusto, podemos encontrar ejemplos significativos de ese mismo discurso humorístico que operaba en distintos registros a lo largo de la publicación.

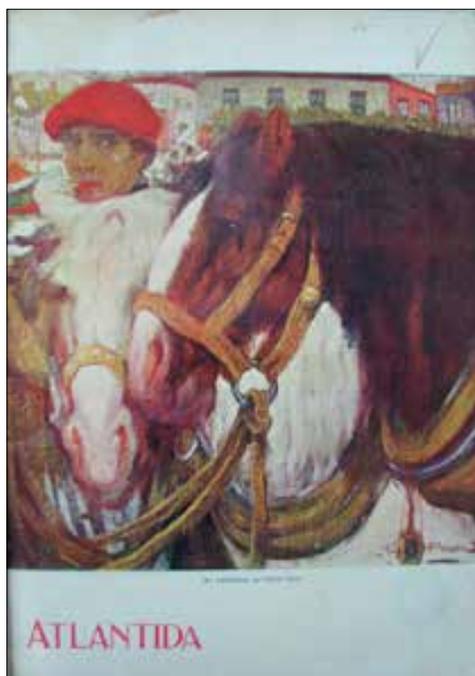
II.

Durante los años que van de 1918 a 1924, la imagen de tapa siguió distintos criterios: las obras de artistas extranjeros dominaron el primer año y, a partir de 1919, se incorporaron artistas locales, pero siempre en un porcentaje menor. Muchas de las firmas reproducidas circulaban en los salones de Buenos Aires y, esporádicamente, se explicitaba la referencia al lugar de venta y se registraba el nombre de la galería donde era exhibida la obra (Witcomb o Müller en la mayoría de los casos); incluso, en varios ejemplos, se mencionan las colecciones privadas a las que pertenecía la pintura. De esta manera, la selección proyectaba los intereses del mercado artístico, todavía proclives a favorecer un consumo de producciones europeas.¹⁴ Las temáticas, siempre de corte naturalista, variaban entre retratos femeninos, escenas domésticas o familiares, niños, escenarios campestres o marítimos y algunos retratos históricos

¹³ Otro tipo de análisis merecen las ilustraciones de José Friedrich incluidas en la portada ya que forman una parte sumamente importante de la visualidad del semanario. Dedicadas a la sátira política, estas ilustraciones introducían al lector en cuestiones vinculadas a la coyuntura local o a la política internacional que serían tratadas en las páginas siguientes.

¹⁴ Para un avance sobre las características de estos circuitos, véase Bermejo (2011).

de hombres ilustres. También se incluyeron ilustraciones (como las firmadas por el pintor y dibujante alemán Gustavo Goldschmidt o por el italiano Antonio Marchisio, entre otros), encargadas para ciertas ocasiones especiales de diversa índole como la conmemoración de una efeméride patria (local o extranjera) o la promoción de una actriz de renombre internacional que por entonces actuaba en la ciudad. En términos generales, la mujer era representada en forma de clisé a través de una mirada que destacaba la belleza femenina exponiéndola en un marco contemporáneo y hedonista, tanto como en un contexto alegórico o en una idílica escena rural.¹⁵ Por último, se vieron retratos al óleo de damas de la alta sociedad porteña realizados por el pintor y galerista Frans Van Riel, quien a su vez firmaba las fotografías de la sección gráfica, junto con Witcomb y otros.



Héctor Nava, *El carrero* (*Atlántida*, 31 de octubre de 1924)

¹⁵ Si bien no me detendré en este asunto, cabe destacar que a pesar de la presencia dominante de la mujer en las cubiertas de *Atlántida*, esta no representaba la destinataria privilegiada como sí lo haría otra publicación de la misma editorial, la revista *Para Ti*. Al respecto, véase Bontempo (2011).

La nómina de pinturas reproducidas permite observar el contacto entre los criterios editoriales y los circuitos artísticos y comerciales contemporáneos. En su mayoría, son imágenes que cubren una zona densa del campo, prácticamente ajena a la renovación vanguardista de los años veinte y dominada por un naturalismo de fácil decodificación, numerosas obras de pintores europeos de segunda línea y un grupo de piezas menores de grandes firmas. Las temáticas pintorescas, aquellas dedicadas a mostrar la belleza femenina o el ocio de las clases altas, alimentaban un gusto por los lenguajes conservadores y las escenas agradables, carentes de conflicto. Por otra parte, las firmas cuya fortuna crítica ha sido más exitosa se alineaban de acuerdo con los movimientos del mercado y con su peso relativo en este contexto. Así, nos encontramos con artistas representados en las galerías privadas, como los españoles Julio Moisés, Álvarez de Sotomayor, Anglada Camarasa, los ingleses Thomas Gainsborough y sir Joshua Reynolds o el pintor sueco Anders Zorn. Estas firmas convivían en el espacio de la revista con algunos artistas argentinos que también gozaban del apoyo de los compradores de arte. Entre estos últimos, se destacaron Carlos Ripamonte, Fernando Fader, Jorge Bermúdez, Juan L. Pedemonte o Luis Tessandori, entre otros que en los años diez y veinte del ese siglo desarrollaban carreras exitosas en el plano comercial. Por otra parte, se destaca un caso curioso como fue el del uruguayo Pedro Figari (sus obras ocuparon tres números del *magazine*), quien fue reivindicado por los protagonistas de la renovación martinfierrista al mismo tiempo que se integraba a las colecciones más tradicionales en función del imaginario rural que desplegaba en sus pinturas. En suma, la impronta europea que recorría las galerías de Buenos Aires también es visible en *Atlántida* y el lugar ocupado por los artistas argentinos estaba reservado, principalmente, a aquellos que trabajaban ciertos repertorios de temas cercanos a las definiciones contemporáneas del arte nacional. Es decir, el paisaje serrano, norteño o de zonas aledañas a Buenos Aires, el paisaje urbano, más una iconografía dedicada a cristalizar tipos y costumbres locales copaban este soporte como eco de las políticas de exhibición de las salas privadas, dejando un margen insignificante para las propuestas y lenguajes nuevos que comenzaban a difundirse desde mediados de la década del veinte.¹⁶

¹⁶ Sobre este tema, véase Bermejo (en prensa) y Artundo (2000). Las notas de arte tendie-

III.

En este contexto, la inclusión en 1924 de Emilio Pettoruti, uno de los principales artistas identificados con la vanguardia, significaba un quiebre abrupto con respecto a los cánones estéticos que arbitraban la visualidad de las tapas, aunque las consecuencias de este episodio no se tradujeron en una nueva política editorial. Como era de esperar, la llegada del artista platense fue aplaudida desde los sectores vanguardistas, en particular, desde la revista *Martín Fierro*.¹⁷ En ese sentido, su presencia en *Atlántida*, mayormente inclinada hacia un arte conservador en sus formas y temas, resulta, al menos, problemática. Más aún, considerando que fue una de las pocas revistas de interés general que dedicó sus páginas a Pettoruti mientras éste se encontraba en Europa, anticipando su llegada al país concretada ese mismo año.¹⁸ Sumada a algunas presencias esporádicas, pero que no obstante irían en aumento, Pettoruti protagonizó una de las excepciones modernizadoras más sonadas y polémicas de los circuitos locales con la exposición que montó en el salón Witcomb en octubre de ese año.¹⁹

Ya en Buenos Aires, el pintor entabló amistad con el director del semanario, Constancio C. Vigil, y fue éste quien lo puso al tanto de una muestra que preparaba un grupo de artistas para desprestigiar la validez de sus propuestas. Se trataba del llamado Primer Salón Ultrafuturista, que abriría en la galería Van Riel el 27 de noviembre de ese año, con una exposición que parodiaba las obras exhibidas el mes anterior en Witcomb. En sus memorias, Pettoruti narró este episodio pero evitó comentar la postura de Vigil sobre la organización del salón; en su lugar, asumió la afrenta como un desafío y, además de instar al director para que cola-

ron a ubicarse en la misma línea que presentaban las reproducciones de tapa: entre los artistas reseñados durante el período estuvieron Luis Sargent, Jorge Berheim, Romero de Torres, Carlos de la Torre, los argentinos Gregorio López Naguil, Mario E. Canale, Alfredo Guido, Fernando Fader, Benito Quinquela Martín, el citado Pedro Figari y otros.

¹⁷ Sobre la recepción de Pettoruti en el contexto de los debates por el arte moderno, véase Wechsler (1998).

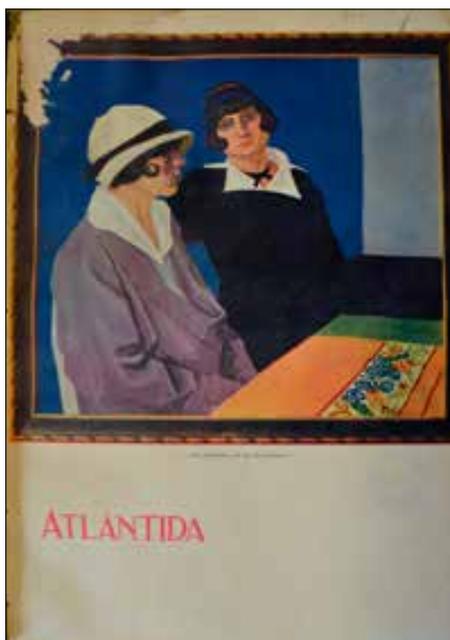
¹⁸ Paz, Julio de la. *Atlántida en Europa. Argentinos en Berlín*. El pintor Emilio Pettoruti, *Atlántida*, 8 de febrero de 1923, p. 10.

Los artículos de Julio de la Paz, por entonces cronista de *Atlántida* en Europa, testimonian ese interés previo al retorno de Pettoruti, luego de los años de formación europea (Wechsler, 1998).

¹⁹ Cabe mencionar también la exposición de Pablo Curatella Manes y la presentación del Primer Salón Libre, que tuvieron lugar en la misma galería.

borara de alguna forma, decidió participar con sus propias obras.²⁰

A tres días de inaugurada la muestra en Witcomb, el 16 de octubre de 1924, la tapa de *Atlántida* exhibió el óleo del platense *Las amigas*: dos figuras de características constructivas instaladas sobre un espacio neutro apenas esbozado por planos lisos de color. Sin embargo, para desilusión de aquellos lectores que esperaran alguna referencia sobre esta obra, la sección “Notas de arte”, a cargo de José M. Lozano Mouján, se ocupó de la muestra de Agustín Riganelli en la Asociación Amigos del Arte. No faltaban razones para dar prioridad a uno en lugar del otro: por un lado, la Asociación ocupaba desde sus inicios un espacio significativo en los medios gráficos a través de la publicidad regular de todas sus actividades; por otro, la escultura de Riganelli no sólo no cuestionaba los cánones estéticos aceptados por la mayor parte del público y de la crítica, sino que también gozaba del prestigio de varios premios en su haber.



Emilio Pettoruti, *Las amigas* (*Atlántida*, 16 de octubre de 1924)

²⁰ Sin embargo, *a posteriori* admitió que el episodio fue tan traumático como para producirle “una de las más grandes depresiones morales” de su vida (2004: 185, 187-189).

Recién en el número siguiente, y ya con algunos días más para pensar sobre el impacto que habían producido las obras de Pettoruti, la atención del semanario se centró en él.²¹ Siguiendo el mismo formato que solía utilizar en la sección gráfica para cubrir distintos eventos entre los que se contaban las muestras de arte, el artículo apareció ilustrado con fotografías del artista y de las obras. Pero, a diferencia de otros casos, este parecía transparentar las dificultades de la crítica para hablar de los nuevos lenguajes frente a frente. Dando cuenta de esta situación, Lozano Mouján ensayó un intento de comprender y apeló a las palabras del pintor mediante una entrevista para explicar esas imágenes que exigían nuevos códigos de percepción, una “nueva sensibilidad” y algo más de competencia en los movimientos de vanguardia que irrumpían en las capitales europeas desde el impresionismo en adelante. La pregunta inicial apuntaba a esclarecer un asunto de base: “¿Cómo clasifica su arte, de objetivo o subjetivo, y a qué tendencia pertenece, al cubismo, expresionismo o futurismo?”. No obstante, los esfuerzos de Pettoruti por responder en forma didáctica evidenciaban la necesidad de otros modos de ver: “¿Entonces los suyos son iguales al derecho que al revés?”; a lo que el artista responde: “No; pero se mantienen por la armonía que proviene, no solamente del color, sino también de las líneas que encierran a dicho color”²².

Una semana después, *Atlántida* publicó una pequeña caricatura que sintetizaba la confusión generada en el público a partir de la emergencia de los lenguajes vanguardistas. La escena mostraba a una compradora en el momento de recibir una obra realizada por encargo. Aunque el cuadro no ostentaba un solo elemento figurativo reconocible, la clienta sin embargo objetaba: “—Me parece, querido Pettoruti, que me ha hecho usted la boca un poco grande”.

²¹ *Atlántida*, 23 de octubre de 1924. Paradójicamente, la portada de este número, cuya sección de arte estaba dedicada a Pettoruti, reprodujo *El carrero* de Héctor Nava, una escena rural de corte naturalista, habitual en este soporte.

²² Lozano Mouján, José M. Notas de arte. La exposición de Pettoruti. *Atlántida*, 23 de octubre de 1924.



(*Atlántida*, 30 de octubre de 1924)

Por esos días, se montó en la Asociación Amigos del Arte una muestra de homenaje a Fader que recorría alrededor de veinte años de trayectoria y fue cubierta desde las páginas de *Atlántida* siguiendo el mismo formato de la nota gráfica utilizada para la muestra de Pettoruti. Todo lo que antes era indicio de duda y esfuerzo por digerir un idioma diferente aquí dejaba paso a una escritura fluida y certera. Fader representaba al artista moderno y consagrado que revelaba la potencia de la producción nacional.²³ Incluso parecía fácilmente identificable entre las “tendencias impresionistas”, a la vez que productor de un arte realista volcado a la observación del paisaje rural. La presencia de ambos pintores en simultáneo facilitó la comparación y más de una vez fueron identificados como los puntos extremos del debate²⁴. Pettoruti había logrado sacudir

²³ Lozano Mouján, José M. Notas de Arte. El homenaje a Fader. *Atlántida*, 30 de octubre de 1924, p. 31 y 49.

²⁴ Lozano Mouján, José M. Notas de Arte. Temas del momento. *Atlántida*, 6 de noviembre de 1924, p. 6.

la escena artística y dividir la opinión pública; mientras tanto, Fader reafirmaba su posición hegemónica.

Uno de los asuntos afectados por la polémica fue la idea de arte nacional. Una vez más, se ponían en discusión los elementos que lo definían, en especial los motivos plásticos: “¿es acaso nacional un cuadro por el simple motivo de copiar un gaucho? ¿Dejan de ser inglesas las obras de Shakespeare cuyos asuntos se desarrollan en Venecia o Dinamarca?”²⁵ Para el crítico de *Atlántida*, el arte nacional “debe ser aquel que, aun produciendo en terrenos lejanos a la patria, lleve consigo el signo de nuestra raza”. Sin embargo, se mostraba escéptico frente a esta posibilidad debido al cosmopolitismo, las diferencias regionales y la misma vida moderna que con sus “fáciles medios de comunicación lo iguala todo”. Con estos argumentos, Lozano Mouján expresaba la vigencia de las críticas al arte nacional que protagonizaban los debates en torno a este tema desde hacía más de veinte años, y con especial intensidad durante el Centenario de la Revolución de Mayo. Mientras que, por un lado, el crítico cuestionaba los argumentos ligados a un nacionalismo positivista (según los cuales el medio geográfico y social determinaba la producción artística de una nación) por otro, apelaba a los mismos términos que había esgrimido Martín Malharro respecto de las dificultades para crear una “escuela argentina”.²⁶

Aunque Lozano Mouján se reconocía poco afin al lenguaje futurista o cubista, descalificó el principal argumento que alimentaba el Salón Ultrafuturista: la supuesta facilidad de ejecución de las tendencias “extremas”. Finalmente, llegó el momento de cubrir el evento desde las páginas del semanario. El número del 27 de noviembre salió con una portada de Jorge Larco que caricaturizaba a los visitantes del salón. En el número anterior se había anunciado la incorporación de Larco, lo que significaba, aunque momentáneo, un cierto aire de renovación en el área.²⁷ Siempre eclécticas, las tapas habían favorecido los retratos y las escenas costumbristas, aunque hasta ese

²⁵ Ibidem. Jorge Luis Borges también usa el ejemplo de Shakespeare para abordar similar problemática, en “El escritor argentino y la tradición” de 1951.

²⁶ Miguel Ángel Muñoz (1998) analiza estos debates en el marco de la *Exposición Internacional de Arte del Centenario* de 1910.

²⁷ Larco venía a sumar una presencia más entre los artistas consagrados del *staff*: el pintor Emilio Centurión, quien se ocupó de representarlo a través de una caricatura realizada para la ocasión, estuvo a cargo de los retratos de distintos colaboradores durante 1923. Véase *Atlántida*, 13 de noviembre de 1924, p. 51.

momento el humor no había traspasado el interior de la revista. La selección, como se dijo antes, articulaba intereses dominantes en el consumo artístico y un porcentaje significativo de las piezas reproducidas entre 1918 y 1924 incorporó obras que se exhibían contemporáneamente en las galerías. Ahora los lectores se encontraban con una ilustración vinculada directamente a una muestra, inusual por cierto, aunque no existiera la intención de comercializar las obras. Esta tapa de Larco captaba una escena de incomprensión frente a la novedad con una pareja de elegantes y jocosos visitantes frente a unas obras imaginarias. A la semana siguiente, la sección “El gran rotativo”, el apartado que parodiaba las noticias del momento tratadas en otras secciones, reflejó el mismo clima de ironía:



“El gran rotativo”
(*Atlántida*, 4 de diciembre de 1924)

Cuando el mundo estaba al borde del abismo incommensurable de la decadencia artística; cuando ya nadie creía posible reaccionar contra esa

anemia provocada por el agotamiento académico, llegó lo que fatalmente tenía que llegar: el dulce de leche del ultrafuturismo.

La más estupenda demostración de arte del siglo. El primer Salón Nacional Ultrafuturista de lo de Frans Van Riel es monstruosamente genial. Los pinceles estupendos de nuestros mejores maestros pictóricos se han dado cita para constituir un conjunto maravilloso de líneas, de colores y de formas.

[...] Les cabe a Pettoruti, y sobre todo a sus discípulos la gloria de haber dado al mundo lo único que merece el honor de llamarse arte.

Llenémonos ahora, sí la boca con esta exclamación: “¡Al fin!”.

Siglos enteros de titubeos y dudas tienen una coronación digna de los esfuerzos, de los afanes y de los sacrificios de los Corot, Fragonard, Murillo, Rembrandt, Van Dyck, Zuloaga, Fader, Blázquez, etc., etc.

¡Y basta de comentarios! ¡Ahí están las obras que hablan con su muda y formidable elocuencia!²⁸.

El artículo fue ilustrado con tres de los cuadros exhibidos en el Salón Ultrafuturista; la sección gráfica mostró una fotografía de los asistentes y otras cinco obras, mientras que en el número anterior se habían reproducido las dos telas que envió Pettoruti junto con la obra de un tal Esquimal. Pero mientras estas últimas se disponían normalmente, las del “Rotativo” aparecieron invertidas, sin título ni autor, en sintonía con el tono del texto. Si bien *Atlántida* no demostró especial afinidad por la vanguardia, interpretó la burla como una humorada sin mayores pretensiones y, tal vez, por esta vía tendió a favorecer una mirada reflexiva sobre la novedad. Esta postura se evidenció en un pequeño recuadro firmado por Leonardo Tuso:

Una exposición que bailó sin música. ¿Se ha logrado, se ha pretendido, acaso, herir hondo la moderna producción estética? De seguro que no. Sería esa una labor adusta, ciertamente indigna de “La Chacota”. Se buscaba lo que se ha conseguido: una prueba de buen humor. Y, tal vez, algo más, que los mismos autores de la farsa no aciertan a descubrir.²⁹

²⁸ *Atlántida*, 4 de diciembre de 1924, p. 48.

²⁹ También en: Guzmán Kalomel. Los futuristas, el buen humor y “la chacota”. *Atlántida*, 4 de diciembre de 1924, p. 4.

Como contrapartida, desde el diario *La Protesta*, la voz de Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), fiel a un estilo de crítica militante, no prescindía de la ironía, pero atacaba en forma directa, visceral, a los defensores del arte tradicional: "... eran las momias galvanizadas por envidia y rencor", una "caterva de idiotas" alimentada por "bajas pasiones".³⁰

Con pluma mordaz y una fuerte toma de partido por los valores consagrados, otros medios gráficos, como *La Época* o *La Razón*, alentaban el desconcierto general y sembraban la idea de que el gran arte era otra cosa, algo bien distinto a lo que se pudo ver en Witcomb y que se parodiaba en Van Riel. Para los directores de Witcomb, los encuentros con producciones de filiación vanguardista serían esporádicos en una línea de exposiciones que tendió a privilegiar las poéticas tradicionales. En el caso de Frans Van Riel, es probable que haya existido la intención de participar en la polémica –mientras una de sus principales competidoras copaba diarios y revistas– y de inscribir una marca cuando los debates estéticos estaban llegando a un momento de clímax. Sin duda, ambos galeristas eran conscientes de los movimientos que estaban generando y de las remotas posibilidades comerciales de estas exposiciones; aunque no podemos dejar de preguntarnos cuál habría sido el compromiso de Van Riel con un salón que parodiaba el avance modernista, reaccionando contra la innovación estética, una posición que su trayectoria posterior conseguiría hacer olvidar.

Por lo demás, resulta difícil imaginar fines comerciales (por lo menos inmediatos) para este tipo de accionar, tanto en el caso de quien se aventuraba con piezas que rompían con las normativas estéticas vigentes como en el de quien pretendía ridiculizarlas. Las muestras renovadoras de Witcomb, y especialmente la de Pettoruti, estuvieron lejos de constituir un éxito de ventas. En este punto, interesa destacar un artículo del periodista Juan José Soiza Reilly -que también fue colaborador de *Atlántida*-, publicado en otro semanario de características similares, *El Hogar*, editado por el sello Haynes y con el que Vigil estuvo vinculado en sus comienzos (Bontempo, 2013). Apelando al humor, Soiza Reilly registró con ironía el estado de situación en

³⁰ Chiabra Acosta, Alfredo. Diorama artístico. Momias de trance en ultrafuturismo. *La Protesta. Suplemento semanal La Protesta*, noviembre de 1924, p. 2. Un análisis de las posiciones de Atalaya, en Wechsler (2003: 173-181). Cf. Artundo (2004).

cuanto a las preferencias de los compradores de arte para 1924 al confrontar las exiguas ventas de Pettoruti con el éxito comercial de Carlos de la Torre (1856-1932), quien había expuesto poco antes en Witcomb. Bajo el título “La reacción artística”, Soiza Reilly se refería a la existencia de “vigilantes” y “delincuentes” (artistas con propuestas estéticas novedosas) en los pasillos del Salón Nacional; a exposiciones “revolucionarias” y “gérmenes de rebelión”, lo que perfilaba una imagen de enfrentamiento y oposición en la escena artística; una imagen posiblemente más cercana al horizonte de expectativas de los lectores de una publicación de vanguardia como *Martín Fierro* o *Proa* que a los de las revistas *El Hogar* o *Atlántida*. Incluso cabe pensar que, en 1924, aquellos lectores y espectadores tal vez se encontrarían más a gusto en las salas pobladas de “carretitas de buyecitos” y “nubecitas” realizadas por “el único pintor argentino que vende todos los cuadros que expone” que frente a las audaces composiciones del platense, cuyas obras constituirían la “última esperanza que tenemos contra el triunfo del arte en las confiterías...”.³¹ Para 1924, las ventas de este pintor autodidacta probaban la vigencia de los lenguajes naturalistas en el espacio comercial. En lo que concierne a los artistas locales, las temáticas gauchescas y el paisaje rural, trabajadas a partir de recursos conocidos por los compradores de arte –como la pincelada suelta, la factura abocetada y el interés en la recreación de atmósferas– a lo que se agregaba el pequeño formato (algunas piezas no superan los 9 x 10 cm), resultaban una eficaz fórmula de mercadotecnia.

IV.

Si la promoción de la vanguardia no era una política rentable para los galeristas, aunque sí podía dar resultados como estrategia publicitaria, desde el punto de vista de las elecciones editoriales de *Atlántida*, la atención sobre Pettoruti mostró una vez más las posibilidades del humor como una vía reflexiva capaz de abrir nuevas preguntas sobre el arte. Hasta ese momento, el humor gráfico o los textos satíricos favorecieron una mirada desprejuiciada sobre la pintura (aunque no dejaba de apelar a estereotipos provenientes del mundo “culto” del arte) o, por lo menos, instalaron un imaginario según el

³¹ De Soiza Reilly, Juan José. Por los salones. Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti. *El Hogar*, 24 de octubre de 1924, p. 8.

cual los valores establecidos eran susceptibles de cuestionamiento: la inspiración o la genialidad del artista, el aura de la obra, la innovación de la vanguardia o el arte académico perdían solemnidad frente a la parodia desenfadada de ilustradores y escritores.

No obstante, *Atlántida* manejó más de un registro para hablar de las bellas artes. El humor fue una constante que se desplegó en todas las secciones y, en un primer momento, representó la vía central para introducir el tema. Luego, cuando las notas de arte se hicieron más frecuentes de la mano de críticos profesionales, el *magazine* introdujo una nueva voz en el campo y desde allí definió una posición que tendió a privilegiar las poéticas consagradas. Desde el punto de vista de las imágenes, el relato que construyeron las reproducciones de tapa siguió los mismos lineamientos. Ponían en circulación cuadros cuyos originales podían ser observados en directo o, eventualmente, adquiridos en los salones de la ciudad. Aun cuando las obras de pintores argentinos reproducidas por *Atlántida* ocuparon un espacio considerablemente menor respecto de los extranjeros, la columna de arte privilegiaba las exposiciones de aquellos. En simultáneo, las caricaturas presentes durante el período 1918-1924 matizaron estos posicionamientos estético-ideológicos introduciendo momentos de quiebre a través de una mirada inquisidora que lograba crear cierta tensión entre los valores establecidos y la posibilidad de cuestionarlos mediante la parodia. Los años veinte fueron un período de expansión del mercado de arte y el coleccionismo comenzaba a formar parte de los hábitos de consumo de los nuevos sectores medios y medio-altos de la sociedad. En ese marco, la distribución masiva de *Atlántida* abría la posibilidad de introducir en el campo nuevas modalidades de apreciación y consumo, favoreciendo frente al “gran arte” el desarrollo de una mirada versátil que permitía tanto el despliegue humorístico como la reflexión crítica.

Bibliografía

- Artundo, Patricia (2004). El crítico de arte y su universo histórico discursivo (preguntas a un archivo documental). En Artundo, P. (ed.). *Atalaya. Actuar desde el arte. El archivo Atalaya*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- (2000). La Galería Witcomb. 1868-1971. En Pacheco, Marcelo y Patricia Artundo (eds.). *Memorias de una galería de arte. Archivo Witcomb 1896-1971*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes-Fundación Espigas.

- Baldasarre, María Isabel (2011). El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. 1. Buenos Aires: Archivos del CAIA 4-Eduntref.
- Bermejo, Talía (2011). El arte argentino entre pasiones privadas y *marchands d'art*. Consumo y mercado artístico en Buenos Aires, 1920-1960. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. 1. Buenos Aires: Archivos del CAIA 4-Eduntref.
- Bermejo, Talía (en prensa). *El precio de la belleza*. Buenos Aires: Eduntref.
- Bontempo, María Paula (2007). La trayectoria de Constancio Cecilio Vigil antes de la fundación de la Editorial Atlántida (1904-1918). <http://www.historiadoresdelaprensa.com.mx/articulos.shtml>.
- Bontempo, María Paula (2011). La publicidad de lo íntimo. El Epistolario Sentimental de la revista Para Ti (1924-1933). *Trabajos y Comunicaciones*, 37. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5408/pr.5408.pdf.
- Bontempo, María Paula (2013). *Atlántida*, un continente. En *Editorial Atlántida. Un continente de publicaciones, 1918-1936*. Tesis de doctorado, Universidad de San Andrés.
- Díaz, César (1999). *Atlántida*. Un magazine que hizo escuela. En AA.VV., *Historia de revistas argentinas*, t. 3. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Eujanián, Alejandro (1999). *Historia de las revistas argentinas. La conquista del público (1900-1950)*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Gené, Marcela (2011). Varones domados. *Family strips* de los años veinte. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (eds.). *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina*, Vol. 1. Buenos Aires: Archivos del CAIA-Eduntref.
- Girbal-Blacha, Noemí y Diana Quatrocchi-Woisson (dirs.) (1999). *Cuando opinar es actuar. Revistas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Alianza.
- Laffleur, Héctor R., Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso (2006) [1962]. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: El 8vo. Loco.

- Malosetti Costa, Laura (2005). Los “gallegos”, el arte y el poder de la risa. El papel de los inmigrantes españoles en la historia de la caricatura política en Buenos Aires (1880-1910). En Y. Aznar y D. B. Wechsler (comps.). *La memoria compartida. España y Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*. Buenos Aires: Paidós.
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (2013). *Atrapados por la imagen. Arte y política impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Muñoz, Miguel Ángel (1998). Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario. En D. B. Wechsler (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Archivos del CAIA I-Ediciones del Jilguero.
- Ohmann, Richard (1996). *Selling Culture. Magazines, Markets and Class at the turn of the Century*. Londres-Nueva York: Verso.
- Patterson, Martha H. (ed) (2008). *The American New Woman Revisited: A Reader, 1894-1930*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Pettoruti, Emilio (2004) [1969]. *Un pintor frente al espejo*. Buenos Aires: Librería Histórica.
- Prieto, Adolfo (2006) [1988]. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rogers, Geraldine (2007). La caricatura como crítica de arte: humor y experimento lingüístico de *Caras y Caretas* a *Martín Fierro* vanguardista, *CeLeHis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, a. 16, n° 18, Universidad de Mar del Plata.
- Sarlo, Beatriz (2011) [1985]. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Szir, Sandra M. (2009). Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908). En L. Malosetti Costa y M. Gené (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Szir, Sandra M. (2011). *El semanario popular ilustrado Caras y Caretas y las transformaciones del paisaje cultural de la modernidad, Buenos*

- Aires 1898-1908*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Wechsler, Diana B. (1998). Nuevas miradas, nuevas estrategias, nuevas contraseñas. En D. B. Wechsler, (coord.). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Archivos del CAIA I-Ediciones del Jilguero.
- Wechsler, Diana B. (2003). *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Serie Monográfica, n° 8.

Para iluminar el sexo y el cuerpo. Revista *Cultura Sexual y Física* de Editorial Claridad

Laura Fernández Cordero

En un puesto de diarios de 1937 cualquier porteño podría haber visto una tapa atractiva con la estampa de una Venus blanca y un temario prometedor: “La crisis del matrimonio”, “¿Se puede vivir cien años?”, “Medicina sexual”, “El llamado del sexo y la belleza”. Era el primer número de *Cultura Sexual y Física*, el “Magazine de divulgación científica de todos los estudios que interesan al hombre y a la mujer para conseguir y conservar la salud y la belleza del cuerpo y del espíritu”. Podría afirmar que, hasta donde llega mi exploración, *CSyF* tuvo la misma suerte que otras revistas; es decir, hoy es posible encontrarla como fuente de información y de citas en algunos pocos trabajos (Miranda, 2012; Roldán, 2011), pero no ha sido objeto de una aproximación de conjunto que, como se propone este artículo, combine el objetivo de describir extensamente una publicación muy poco explorada y, además, intente vincularla a un conjunto de publicaciones que le dan marco y a una serie de discursos que la preceden.¹

El magazine era parte del proyecto comercial y cultural dirigido por Antonio Zamora.² Este español, emprendedor en lo comercial y socialista en sus convicciones políticas, había comenzado con la edición de una serie de

¹ Debo el encuentro con *Cultura Sexual y Física* a la insistencia generosa de Horacio Tarcus y al Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (Ce-DInCI) en su conjunto. Allí la colección está casi completa, sólo faltan los números 1, 7, 9, 25 y 38. Para una breve descripción de la revista: Romero, 1997.

² Andalucía, España 1896-Buenos Aires, 1976 (Tarcus, 2007).

folletos denominada *Los Pensadores* en 1922. Luego encabezó la aventura de una editorial de libros y revistas de bajo costo orientada a un público popular que, como se ha dicho, creció notablemente en las primeras décadas del siglo XX (Romero y Gutiérrez, 2007; Sarlo, 2000). La Editorial Claridad fue usina de ideas progresistas y modernizadoras, y se erigió, con su conjunto de publicaciones, en portavoz de todo un arco de las izquierdas locales y latinoamericanas.³

La revista *Claridad* (1926-1941) es la producción más reconocida de este emprendimiento, pero no fue la única. No sólo el catálogo de la editorial ofrecía una nutrida y heterogénea nómina de autores, sino que hacia fines de los años treinta –pese a los vaivenes políticos que habían llevado a Zamora al exilio durante el gobierno de Uriburu– publicaba al mismo tiempo *Claridad*, la *Revista Jurídica Argentina*, *Higiene y Salud* (definida como “Magazine de información y estudios sobre Higiene, Salud y Belleza”) y *Cultura Sexual y Física*.

CSyF nace en agosto de 1937 y anuncia una pausa forzosa en el número 48 de julio de 1941. Está directamente vinculada con una de las bibliotecas en las que Zamora solía organizar su catálogo de libros, en este caso, la exitosa Biblioteca Científica. Este subconjunto se orientaba fundamentalmente a las temáticas sexuales y era considerado “un complemento indispensable para el amplio conocimiento de los detalles relativos a los diversos problemas de profilaxia, eugenesia y educación sexual y física que se plantean en las páginas de CULTURA SEXUAL Y FISICA”⁴.

En esa dirección, el magazine mensual apuntaba a ampliar el público con un precio bajo (\$0,30), formato atractivo y mediano (28 x 20 centímetros, 64 páginas en los números regulares), tapa a color y una gran cantidad de fotografías e ilustraciones.⁵ Como comenzó a ser usual en la década anterior, los puntos de venta elegidos eran los quioscos, librerías y estaciones de ferrocarriles y subterráneos. No hay información precisa sobre el número de las tiradas, pero al celebrar el primer aniversario hay indicios de un crecimiento

³ Sobre Antonio Zamora y Claridad: AA.VV., 1981; Ferreira de Cassone, 1998; Cedro, 2012.

⁴ *CSF* 6, enero de 1938, contratapa.

⁵ Una gran deuda de este trabajo será el dejar de lado, por el momento, el análisis de las fotos y los dibujos de este magazine “profusamente ilustrado”.

sostenido que les permite seguir financiándose sólo con las ventas.⁶ La política explícita de la publicación era mantenerse al margen de los compromisos que podrían imponer los avisos comerciales así que, salvo contadísimas excepciones en algún número (como los avisos de la Unión Telefónica y de la máquina de escribir Erika, entre otras), no hay publicidades en la revista. El importe anual de la suscripción era de \$3,50 y a los primeros 2000 suscriptores se les prometía el envío de un volumen de la Biblioteca Científica, un modo más de vincular las distintas producciones de la editorial.

A pesar de constituir una empresa local, la revista mantenía lazos vitales con otros países tanto en lo que hace a la producción como a la distribución. En ella firman muchos autores del mundo científico, médico y cultural argentino, pero las fotografías y gran parte del material provenían del exterior.⁷

En cuanto a su circulación, se hace mención a los “agentes de distribución en todos los pueblos de habla española, Brasil, y Estados Unidos de Norte América”. Como veremos más adelante, este “primer Magazine Americano” conserva huellas de la su efectiva extensión a otros países de América Latina.⁸ Si bien el director general era Antonio Zamora, *CSyF* tenía un “director científico” responsable de la línea editorial general de la revista, al menos Bartolomé Bosio es así señalado en una nota elogiosa de una publicación chilena.⁹

Bosio era un médico y farmacéutico nacido en Italia en 1877 que emigró a la Argentina en 1881. Ejerció la medicina rural y le daba a su profesión un costado social impregnado de las ideas que lo llevaron a participar del socialismo y el sindicalismo de su tiempo. El resto de las firmas son mayoritariamente masculinas, pero con el correr de los meses se van sumando mujeres;

⁶ La Dirección, Administración y talleres estaban en la calle San José n° 1641-1645 en el barrio porteño de Constitución. Su Registro Nacional de Propiedad Intelectual tenía por número el 35040.

⁷ *CSF* 46, mayo 1941, p. 640.

⁸ *CSF* 5, diciembre 1937, contratapa.

⁹ “Un juicio sobre Cultura Sexual y Física” (*Gaceta Médica de Chile* 3, octubre 1937, p.134). Bosio dirigió el periódico “Lucha antituberculosa” y editó como director la publicación mensual *El médico práctico* (1945). Publicó, además, *Cartas de un médico rural y Grandeza y miserias de la vida sexual*. Murió en 1956 (Tarcus 2007).

entre las más recurrentes se cuentan Sara Papier¹⁰, Ada de la Peña y Eva Gérard. Muchas notas, referencias o pequeñas frases pertenecen al elenco de expertos de la sexología europea nacida en el siglo anterior: Havellock Ellis, Auguste Forel, Bertrand Russell, Paolo Mantegazza y Ellen Key, entre los más citados. Por supuesto, también Sigmund Freud y el psicoanálisis.

La colección que guarda el CeDInCI no tiene el primer número y los esfuerzos por encontrarlo han sido hasta el momento infructuosos.¹¹ Eso obliga a reconstruir los propósitos declarados de la publicación a través de otras notas, especialmente los editoriales, la conmemoración de los aniversarios de la revista y las defensas ante alguna denuncia o acusación. Así, el ya descriptivo subtítulo — “Magazine de divulgación científica de todos los estudios que interesan al hombre y a la mujer para conseguir y conservar la salud y la belleza del cuerpo y del espíritu”— indica que se propone divulgar conocimiento sobre sexualidad y aspectos relacionados con el ejercicio y el cuidado del cuerpo, con el fin de educar y “elevar el nivel cultural” general.

Al cumplir un año se jactan de sostener un “manual de cultura popular” con el firme objetivo de “educar al soberano”.¹² Mientras que, en el segundo aniversario, una extensa nota editorial repasa el diagnóstico sobre la época (degeneración, perversiones, represión, hipocresía, drama social, etc.) para concluir que la tarea de elevación y educación que llevan adelante es imprescindible y justificada. Es la juventud, sobre todo, la que necesita orientación ya que “nadie quiere caer en el anónimo ejército de los depravados y los invertidos sexuales”. El apoyo del público es para *CSyF* prueba de que había una necesidad de información y honestidad en el tema sexual, especialmente, fuera del campo “docto”. Los lectores y lectoras imaginados por los editores son jóvenes o personas de mediana edad con una curiosidad normal en lo que atañe a su cuerpo y a su sexualidad, incluso pertenecientes a las clases acomodadas que suelen, así y todo, ser ignorantes en estos temas. Son los científicos desprejuiciados que llevan adelante la revista quienes tienen la

¹⁰ Se trata de Sara Papiermeister, escritora y esposa del intelectual y militante del Partido Comunista, Raúl Larra.

¹¹ Comentarios en la misma revista indican que el número se había agotado y ni siquiera podía ser enviado a quienes lo requerían para su colección en aquel momento.

¹² *CSF* 12, julio 1938, p. 705.

obligación de luchar contra los misterios tras los que se pretende esconder a la sexualidad humana y, paralelamente, aconsejar el cultivo del físico y la salud a través de la gimnasia “metódica, ordenada y razonada”.¹³ En la misma nota, *CSyF* se deslinda de la política partidista al enunciar que esta empresa “marcha sin banderas de ninguna clase”, pero también de la guía moral al señalar, expresamente, que su función no es aconsejar a los lectores sobre sus decisiones. Sin embargo, la enunciación es claramente prescriptiva y los consejos médicos tienden a orientar, sin disimulo, el comportamiento sexual y moral. Como prueba de su preocupación rectora, las notas editoriales abren cada número y presentan la posición de quienes hacen la revista frente a temas de interés y a coyunturas particulares como, por caso, la reglamentación reciente de la Ley de Profilaxis que, entre otras cosas, llevó la clausura de los prostíbulos y la reconfiguración del mundo de la prostitución.

En general, los números abordan cuestiones variadas pero, en ocasiones se dedican especialmente a un tema (el patín, la cirugía estética, la danza, el tenis, Uruguay, etc.). No hay secciones estables; salvo “Contestando a los lectores”, algunas aparecen y desaparecen (como “Las ‘bellezas’ del amor” de Oscar Petrarca), y otras surgen en números posteriores como la sección de cinematografía a cargo de Pablo Ianonne y la de estética general femenina con la firma de Eva Gérard.

El final de la revista queda muy claro en el último editorial en donde, bajo el título “Hasta luego”, explican que el contexto de la guerra y la dependencia de la materia prima externa hacen imposible el proceso de impresión. Sin embargo, en una entrevista muchos años más tarde, Zamora ofrece otra versión:

[...] comencé a publicar también una revista jurídica, y otra sobre temas científicos: “Cultura sexual y física”. En la parte dedicada a temas sexuales, se decían las cosas que tenían que decirse, y estaba escrita por médicos. Se vendía muy bien. Un día el Concejo Deliberante planteó la cuestión de que la revista era “pornográfica”, porque violentaba el pudor de la juventud. Entonces cerraron la revista (Corbière, 1981:38).

O hay aquí una mala jugada de la memoria de Zamora, o alguna situación

¹³ *CSF* 24, julio 1939, p. 721.

que no hicieron pública en su momento, o un error del entrevistador. Tampoco encontré ningún indicio de una segunda época efectivamente censurada. El hecho es que la coyuntura de la guerra constituyó la marca de un fin de ciclo para muchos proyectos editoriales, y Claridad, con todas sus derivas, no fue la excepción (Delgado y Espósito, 2006).

Antonio Zamora falleció mucho después, el 5 de septiembre de 1976, a los 80 años. En su sepelio y con mucha admiración, Elías Castelnuovo destacaba sus emprendimientos y su contribución a la cultura nacional. No se equivocó: Zamora fue uno de los protagonistas del aporte de las izquierdas a la cultura argentina y latinoamericana, una impronta que se remonta a los primeros proyectos editoriales del siglo XIX (Tarcus, 2012).

Las izquierdas hablan del sexo

Los primeros discursos sobre la sexualidad dirigidos a un público no experto en nuestro país se registran en la prensa anarquista desde las últimas décadas del siglo XIX (Barrancos, 1990; Fernández Cordero, 2011). Como parte inescindible de su crítica radical al orden burgués encarnado en el Estado, el anarquismo propuso la revolución de las relaciones afectivas y sexuales. Su prédica de la emancipación de la mujer fue temprana -de hecho uno de los primeros folletos editados por ellos en el Río de la Plata se tituló *La Mujer* (Nettlau, 1927)-, e inauguró una extensa serie de notas, folletos y libros dedicados a temas que hoy sintetizaríamos como “género y sexualidad”. El otro tópico central fue la denuncia de la hipocresía del matrimonio, no exclusiva del anarquismo, pero con particular énfasis en una contrapropuesta equívoca: el amor libre. Equívoca porque en varias décadas de debates en la prensa no hay un acuerdo sostenido sobre el significado o el modo de concebir la libertad en el amor, pero son precisamente esas polémicas las que los convierten en precursores indiscutibles y en perspicaces observadores de una microfísica del poder que se enseñoorea en las relaciones más íntimas.

También a fines del siglo XIX, y ya en pleno desarrollo durante las primeras décadas del XX, el feminismo local se muestra preocupado por la educación sexual y la prostitución, pero su mayor atención se concentra en la consecución de derechos civiles y políticos (Lavrin, 2005). Algunas feministas participan activamente en el Partido Socialista y comparten la vocación pedagógica y predicativa en contra del alcohol, las enfermedades venéreas,

la prostitución, etc. Sus revistas y la serie de publicaciones de Sociedad Luz son prueba de ese esfuerzo por intervenir e iluminar un aspecto sustancial de la cuestión social (Barrancos, 1996; Rey, 2011).

A pesar de que parece haber un consenso con matices, al menos en estos sectores, acerca de la necesidad de contar con métodos para controlar la concepción, son nuevamente los y las anarquistas quienes con mayor ahínco difunden folletería sobre el tema y promueven el acceso concreto a los medios que les permitían practicar una “maternidad consciente”. Pero no solamente hay en ellos una ética del cuidado, sino también el impulso de debatir las posibilidades presentes y futuras del goce y, especialmente, de la liberación del “yugo moral” religioso y burgués.

Es así que hacia los años veinte, los trabajadores y trabajadoras vinculados o cercanos al socialismo, al anarquismo, al feminismo y al librepensamiento, tenían a disposición una importante cantidad de libros y folletos de bajo costo dedicados a distintos temas vinculados con la vida sexual y con la salud física, editados en el país o en España. Además, contaban con un repertorio muy dinámico de literatura popular sobre el amor y el erotismo (Sarlo, 2000) propiciado por la expansión del mercado de producción, venta, circulación y lectura que incluyó a un público numeroso antes excluido del consumo libresco y del circuito de las librerías céntricas (Romero y Gutiérrez, 2007).

Sobre esa prehistoria de lecturas se dio la explosión de publicaciones sobre medicina, sexualidad y temas psico-físicos en los años 30 y 40 que, con intuición pionera, Hugo Vezzetti denominó “sexología popular” (1996). Al rastrear los antecedentes que podrían explicar la recepción de Freud, Vezzetti comienza por recuperar el talante libertario de los escritos de José Ingenieros sobre el amor. Luego, se adentra en un heterogéneo mundo de ediciones que, de manera ecléctica y fuera de los cánones de la academia, se apropia de los saberes que provienen del campo de la reciente sexología europea, como R. Krafft-Ebbing, Havelock Ellis, Magnus Hirschfeld y Bertrand Russell, entre otros.

Estas publicaciones tienen un carácter heterogéneo, si por un lado responden a una vocación transformadora, a tono con la corriente de reforma sexual que recorría el mundo europeo a fines de los años veinte, no dejan de tener un costado empresarial y comercial. La divulgación de las ideas freudianas, por ejemplo, proviene de la editorial Tor, un emprendimiento con declarados fines de lucro y orientado a maximizar el consumo de obras de bajo

precio y, por tanto, las ganancias de su avezado mentor, Juan Carlos Torrendell (Vezzetti, 1996; Abraham, 2012). Al mismo tiempo, un socialista como Zamora, conjuga la administración comercial de su editorial con objetivos políticos explícitos que lo llevan a ofrecer una guía concreta de lectura e interpretación para orientar al público, y especialmente a la juventud. Este entrecruzamiento de objetivos, esta indudable vinculación con un mercado a cuyo crecimiento también contribuyen, es un aspecto que requeriría mayor atención.

Por otro lado, se torna necesario considerar también que el proceso local es similar al que están viviendo otras sociedades. En España, para poner por caso dada su cercanía cultural e idiomática, se observa una efervescencia análoga con la circulación de gran cantidad de textos sobre la cuestión sexual durante los años 20 y 30; proceso en el cual tiene un papel decisivo el anarquismo, en especial aunque no exclusivamente a través de las revistas *Generación Consciente* (1923-1928) y *Estudios* (1928-1937) (Álvarez Peláez, 2004). En ese marco, la editorial Fénix de Madrid lanza entre 1932 y 1934 la colección “Temas sexuales” a cargo de Martín de Lucenay, un escritor menor que se dedicó a la divulgación con un improbable título obtenido en la Escuela Libre de Sexología de Río de Janeiro (Cleminson, 2004). Este personaje de biografía esquiva, enrolado en “las misiones de lucha contra la trata de blancas en Sudamérica y tráfico de estupefacientes en Extremo Oriente” es el responsable de una serie titulada “Cultura física y sexual” que produjo la Editorial Cisne en 1936 (Cleminson, 2004: 966).¹⁴ Aunque no hay referencias a aquella publicación en *CSyF* es prueba de que nuestra revista forma parte de un universo de materiales que, en distintos países, buscan explotar y modelar la atracción que el sexo despierta en el gran público de entreguerras.

El índice temático de *Cultura Sexual y Física*

CSyF busca la superación de los oscurantismos y de los dogmatismos sobre la sexualidad propios de la religión en una década de fuerte reposicionamiento y mayor centralidad de la Iglesia católica en la cultura y la política argentinas. A eso procura oponer el avance de la medicina y de la ciencia en general, así como la convicción explícita de que el progreso tecnológico

¹⁴ Agradezco a Emiliano Álvarez la pista que me llevó a Lucenay.

exige cambios y nuevas disposiciones físicas e intelectuales. Otro frente de disputa se da con el mundo de curanderos y tónicos que, también en la prensa, ofrecen soluciones alternativas a la medicina tradicional.

No podría decirse que la revista mantiene una postura monolítica. Si bien conserva un núcleo de acuerdo básico, da lugar a ciertas variaciones que demuestran polemizando, publicando réplicas o a través de intervenciones editoriales sobre notas en las que no hay consenso. Esa productiva inestabilidad está dada por su propio eclecticismo y por navegar corrientes ideológicas diversas que conviven en tensión. En el marco generalizado del cuidado del cuerpo y la medicalización de la sexualidad propio del período (Miranda y Girón Sierra, 2008), su adhesión a la corriente eugenésica es manifiesta. Inaugurada por Francis Galton en las últimas décadas del siglo XIX, la eugenesia se define, a grandes rasgos, como el conjunto de saberes dedicados a la herencia y el control de la reproducción humana en términos de calidad (Miranda y Vallejo, 2012).¹⁵

El primer índice de *CSyF* contiene notas sobre la Eugenesia (¿“Selección o mejoramiento?”), ecos de esa corriente (“Propósitos de la Gran campaña Pro Salud de la Raza”) y hasta una loa en verso. El segundo número está dedicado enteramente a esa corriente, ya desde la tapa con foto a color de una niña rozagante. En esa dirección, la revista defiende con denuedo la reciente Campaña de Profilaxis y el consiguiente examen de salud pre-nupcial que busca “rodear el acto fisiológico que implica el acoplamiento matrimonial, de las mayores garantías sanitarias”.¹⁶ Sin embargo, los responsables de la publicación se ocupan de distinguir su versión de la eugenesia de los sentidos que toma en el fascismo italiano y en Alemania. Allí, observan, hay una clara

¹⁵ El discurso eugenésico suele enlazarse con una serie de ideas que remontan a Thomas R. Malthus (1776-1834) —reeditadas en el siglo XX como neomalthusianismo—, orientadas a controlar la cantidad de población. En la Argentina de la década del 30 ese cruce tiene una particularidad, ya que la tendencia fuertemente natalista de algunos sectores se contraponen con quienes insisten en la necesidad de reducir la cantidad de hijos, especialmente en los sectores más vulnerables (Miranda, 2011). Las páginas de *CSyF* albergan esa tensión (Pérez Duprat, Ricardo. “El valor social y moral de las prácticas malthusianas”. *CSyF* 32, marzo 1940, pp. 486-488; Stekel, Dr. Wilhem. “Carta a una joven esposa que va a ser madre. La vida sexual de los esposos influye en la descendencia”, *CSyF* 26, septiembre 1939, p. 105; “Procreación iluminada y consciente” s/f, *CSyF* 4, noviembre 1937, pp. 206-207).

¹⁶ Nota editorial. *CSF* 2, septiembre 1937, p. 65.

y reprobable utilización política; e incluso previenen sobre el error de insistir en la idea de una supuesta raza pura.¹⁷ Pero para una publicación que viene del universo de las izquierdas hay otro contrincante fascinado por el espíritu eugenésico, la Iglesia católica, firme detractora, a su vez, de toda intervención en el proceso natural de la concepción. *CSyF* se despachará especialmente contra su pretensión de organizar la sexualidad humana de creyentes y no creyentes, así como su intención de mantener a todos en la ignorancia. Esta disputa no es la única que muestra la disposición polémica o, al menos, una firme voluntad de intervención que refuerza la vocación pedagógica y el modo persuasivo de sus páginas. Cada tema es abordado con seriedad y con el tono de quien descubre a los lectores una tendencia moderna y transformadora.

Como su título anticipa, el cuerpo es objeto de múltiples notas e ilustraciones, blanco de un discurso instruccional sostenido que lo orienta al ejercicio, al deporte, a la alimentación saludable y al cuidado estético. El otro segmento del título de la revista, y sobre el que voy a hacer mayor hincapié en este artículo, remite a la sexualidad, desde la simple descripción anatómica hasta los más abstractos devaneos filosóficos, pasando por los clásicos relatos sobre el comportamiento sexual en la historia y en otras culturas. No pueden faltar, por supuesto, los avatares de las relaciones afectivas, y es así que se suman número tras número notas sobre el matrimonio, el divorcio, las segundas nupcias, las uniones tardías, etc. Un costado espinoso es el del “amor preconjugal”, así definido y, salvo excepciones puntuales, desaconsejado por su peligrosidad, por el riesgo de llevar a la mujer tanto a un embarazo inoportuno como a una caída moral.

La mujer o, mejor, la “mujer moderna” es todo un universo conceptual a desarrollar en el magazine. No sólo son pensadas como lectoras, sino que también escriben junto a otros colaboradores sobre su emancipación, la conquista de derechos, la experiencia de ser madres, las relaciones amorosas.¹⁸ El

¹⁷ Nota editorial. *CSF* 17, diciembre 1938, p. 258.

¹⁸ “La Mujer Nueva ¿Qué es? ¿Debe sentir o debe pensar?” *CSyF* 2, septiembre 1937, p. 69; “La vida sexual de la mujer soltera” *CSyF* 23, junio 1939, pp. 659-660; Rodgers, E. Robina. “Usted puede ser la muchacha ideal”, n° *CSyF* 23, junio 1939, pp. 669-671; Rebentisch, Alicia. “Debe coquetear la mujer? *CSyF* 23, junio 1939, pp. 675-676.

indiscutido maternalismo que atraviesa el período (Nari, 2004) no tiene fisuras en *CSyF*. Las mujeres *deben* ser madres, de hecho lo son potencialmente, y hasta no tener hijos implica un “drama” que busca ser conjurado con pioneras técnicas de “fecundación artificial”.¹⁹ En ese marco, la anticoncepción ocupa notas en las que se la promueve o en las que se discute su eficacia.²⁰ Hay escasas instrucciones directas, entre ellas el método Knaus y Ogino y unos supositorios de confección casera.²¹

Desde el punto de vista de los editores, el control de los nacimientos respondía a la necesidad de racionalizar la familia e, incluso, a fines sociales de mayor alcance, y no a que las mujeres decidieran de manera autónoma sobre sus cuerpos y su maternidad. Sin embargo, métodos como el mencionado, que se basaban en el ciclo menstrual, constituían una herramienta que, puesta en mano de las mujeres, permitía tanto propiciar la fecundación como sortearla. Los libros de la Biblioteca Científica ofrecían técnicas precisas para evitar los embarazos. De fallar en su aplicación, la revista no recomendaba el aborto. Al contrario, las notas hacen hincapié en el peligro mortal, en las consecuencias físicas y psíquicas para la mujer, en el castigo posible de una infertilidad futura.²² En paralelo, el magazine incluye numerosas notas sobre la niñez, la crianza, el cuidado y, sobre todo, la educación sexual de los niños.

La transmisión de conocimientos científicos y modernos que procuran los redactores es indistinguible de una campaña moral que tiende, sin rodeos, a darle contención a los avances que ellos mismos proponen. El límite -y al

¹⁹ Holmes, Dr. Henry M. “El drama del matrimonio sin hijos”, *CSyF* 32, marzo 1940, pp.452-454; Dalsace, Dr. Jean. “La fecundación artificial de la mujer”, *CSyF* 3, octubre 1937, p. 173.

²⁰ Entre otras: “¿Quién debe practicar el control de los nacimientos?”. *CSyF* 43, febrero 1941, p. 399; Viereck, George Sylvester. “Repercusiones morales de la Esterilidad Voluntaria”. *CSyF* 41, diciembre 1940, pp. 300-303; Keller, David H. “El fracaso de los métodos anticoncepcionales”. *CSyF* 17, diciembre 1938, p. 283; Sturzenegger, Carlos. “Evitar que nazca otro ser... no significa nada porque nada es”. *CSyF* 19, febrero 1939, p. 407.

²¹ *CSF CSyF* 39, octubre 1940, p. 186; Hopkins, Jeanette. “Las teorías de Ogino y Knaus”. *CSyF* 48 julio 1941, p. 757; Cazaux, Dr. C. “La fecundación femenina y su época más propicia”. *CSyF* 27, octubre 1939, p.131.

²² El aborto se puede justificar si existe riesgo de vida para la madre. Cfr. Nota editorial. *CSyF* 4, noviembre 1937, pp. 193-194. También: “El problema social del aborto”, *CSyF* 16, noviembre 1938, p. 196. Krech, Mrs. Shepard (Presidenta de los Institutos de Maternidad de la ciudad de Nueva York), “Los peligros fatales del aborto”. *CSyF* 13, agosto 1938, pp. 25-31.

mismo tiempo, el imperativo- es la normalidad, un estado al que se accede batallando con los instintos, la “bestia”, el costado primitivo que todavía nos habita.²³ De algún modo conscientes de su propia normatividad, aclaran que, en todo caso, predicán una moral “filosófica y social”.²⁴ Lo cierto es que, ante la inestabilidad de los propios límites que intentan empujar con su empresa modernizadora, terminan estableciendo una escala precaria que define males menores y prácticas calamitosas. Así, la más alta expresión de la sexualidad humana es la vida sexual normal del matrimonio, nunca la abstinencia, considerada fuente de psicopatologías. El otro polo, la “promiscuidad”, es deplorado porque no respeta la justa medida en que debe vivirse el sexo saludable. Y, si bien recomiendan evitar el “amor preconjugal”, éste resulta una mejor opción que la masturbación. En el mismo sentido, el “autoerotismo” puede derivar en una práctica perniciosa, pero tiene usos medicinales y es preferible antes que recurrir a la prostitución, germen de vicio y enfermedades. Sin embargo, todas esas prácticas desaconsejadas resultan una opción posible si hay que sortear el mal mayor, es decir el “homosexualismo” y el “lesbianismo”.²⁵

En tanto frontera delimitante de lo aceptable, la homosexualidad permite observar cómo se organizan el resto de las prácticas sexuales, y revela cercanías inesperadas con el discurso que combaten. Ejemplo de ello es la nota editorial publicada ante un caso en el que se descubre al profesor de un colegio jesuita en “actitud indecorosa con uno de sus alumnos”:

[...] Nadie traiciona en vano a la naturaleza en el sexo. Biológicamente, el hombre está hecho para reproducirse y toda valla, toda contención a esa fuerza, se paga de una u otra manera. [...] Contra él [Salomón],

²³ Una nota firmada por Bartolomé Bosio, incluía el siguiente epígrafe debajo de una foto: “Dentro de la escala zoológica, el hombre es el más perturbado de los seres en materia sexual. Es imprescindible normalizar sus impulsos, reconducirlo al claro y recto sendero que la naturaleza señala”. “¿La bestia humana perdurará siempre en el campo sexual?”. *CSyF* 4, noviembre 1937, pp. 204-5. En un sentido similar: Silver, Grace Verne, “Normalidad de las caricias amorosas”. *CSyF* 34, mayo 1940, pp. 629-632; Browne, Thomas. “Lo normal y lo anormal en la vida sexual”. *CSyF* 41, diciembre 1940, pp. 285-287; Allen, James. “Las caricias son un peligro para la juventud”. *CSyF*, 12 julio 1938, p. 733.

²⁴ Notas editoriales. *CSF* 2, septiembre 1937, p. 66.

²⁵ Winton, Harvey. “Usos medicinales del autoerotismo”. *CSyF* 2, septiembre de 1937, p.75.

Jehová, no tuvo que mandar la lluvia de fuego que destruyó a Sodoma y Gomorra y es que, en el espíritu de Dios, amar como la naturaleza manda no es un delito, pero sí lo es amar —si así puede llamarse— como lo ha hecho el profesor jesuita de Rosario.²⁶

La nota condena la pederastia, pero traslada su rechazo a toda forma de práctica “contranatura”, aun entre adultos y con consentimiento. En el conjunto de la revista, la admonición convive con la comprensión que dicta el hecho de considerar a la homosexualidad como una enfermedad.²⁷ En esa dirección van las notas que dan a conocer tratamientos para curarla, como el que propone el Dr. S. Libarona Brian quien, mediante “una intervención quirúrgica obtiene la corrección de los invertidos. Su masculinización inmediata”.²⁸ Otro factor presente en la evaluación sobre la homosexualidad es su condición congénita o adquirida, lo cual modifica la actitud a tomar frente a “los invertidos”. Una inclinación más definida (y más tranquilizadora) hacia la enfermedad la presentan los casos de “hermafroditas” e “indefinidos sexuales”, objeto de varias notas que resultan hoy muy significativas para comprender las ansiedades de una época ante la inestabilidad manifiesta de las fronteras de género.²⁹

En fin, para los editores de la revista la sexualidad es una llave maestra para reflexionar sobre los más variados aspectos de la vida social y, en ese contexto, hasta para encontrar respuestas a la nueva guerra desatada en Europa: “El complejo sexual de Stalin”; “¿Provocará una guerra el complejo sexual de Hitler?”³⁰ Este recorrido por la propuesta de *CSyF* sobre la sexua-

²⁶ Nota editorial. *CSF* 3, octubre de 1938, p. 131.

²⁷ Entre otras: de Montemar, Félix. “El homosexualismo, ¿Es una enfermedad?”, *CSyF* 43, febrero de 1941, pp. 425-427. Arrastia, Luis. “Consideraciones sobre homosexualismo. *CSyF* 15, octubre de 1938, pp. 180-183; “La curación de la homosexualidad transforma fundamentalmente a los organismos”. *CSyF* 29, diciembre de 1939, p. 320.

²⁸ *CSF* n° 24, julio de 1939, p.725.

²⁹ Furtman Wickets, Donald. “¿Puede cambiar el sexo de los seres humanos?” *CSyF* n° 17, diciembre de 1938, p.269; Pardal, J. Manuel. “La ambisexualidad humana”. *CSyF* 39, octubre de 1940, p. 133; Sirlin, Dr. Lázaro. “Valorización de la intersexualidad”. *CSyF* 48, julio de 1941, pp. 713-714.

³⁰ Furtman Wickets, Donald. *CSyF* 21, abril de 1939, p.531; *CSF* 15, octubre de 1938, pp. 160-161.

lidad y el cuerpo demuestra que, pese a buscar diferenciarse de la propuesta católica, muestra un alto nivel de prescripción, un fuerte tono moralista, rígidos conceptos sobre las relaciones legítimas y las sexualidades apropiadas y una inflexible retórica del control de las pasiones tributaria de su confianza en la razón. A lo largo de sus páginas hay muy pocos resquicios para el humor, y como síntoma del temor a caer en lo inmoral o lo chabacano, mantienen un tono de estridente solemnidad.³¹ Sólo las notas de Oscar Petrarca sobre situaciones cotidianas buscan despertar alguna sonrisa o se permiten un dejo risueño en una fantasía sobre el futuro: “La vida sexual en el año 2000”.³² Su autor imagina que, en nuestro presente, la clasificación glandular dará tipo sexuales que se unirán sin fallas bajo los designios de las oficinas de clasificación sexual.³³ Asimismo, serán “impedidas las bodas entre tipos físicamente opuestos” y la cirugía estética solucionará los problemas de soltería. Sin embargo, alcanza a intuir que tanta perfección puede conducir al aburrimiento, y anticipa que pronto las fealdades y adiposidades perseguidas por la ley se convertirán en verdaderas bellezas.

Puntos de partida para trabajos futuros

Una publicación que ha sido poco trabajada o que, como en este caso, se mantiene casi inexplorada resulta particularmente desafiante. Es un riesgo intentar decir en un trabajo acotado todo lo que la publicación sugiere y reclama. Con pocos antecedentes en los cuales apoyarse, es esa una tarea difícil y sólo queda apuntar lo que se intuye como indispensable: estudiar la vinculación entre publicaciones, las biografías políticas, profesionales e intelectuales de quienes firman las notas, y la inclusión de textos literarios.

La imagen con la que comencé —una revista que se ofrece a la venta en un puesto de diarios— nos recuerda algo que puede parecer obvio, y es que las publicaciones formaban parte de un conjunto heterogéneo que, en mu-

³¹ Esto muestra una diferencia con otras publicaciones del momento, dedicadas al humor picaresco y los chistes sexuales como, por ejemplo, la revista *Caricatura*.

³² Jean Cassou, escritor francés (1897-1986). *CSyF* 23, junio 1939, p.704.

³³ En las primeras décadas del siglo XX avanzan los conocimientos en endocrinología y biología hormonal. De cómo esos saberes han estado siempre ligados a una política de género y de cómo aún se reproduce la idea de que existen hormonas masculinas y femeninas, se ocupa el libro de Fausto-Sterling, 2006.

chos casos, disputaba un mismo lector. Y que, a su vez, buscaba construir el lector ideal, aquel que respondiese como espejo al modelo de la publicación (Rogers 2014)³⁴. En este sentido, si bien por cuestiones metodológicas o por decisiones de la propia investigación se suelen abordar las revistas de manera aislada, no deberíamos perder de vista la densa red de intercambios que la contiene, aunque estos sean de diversa índole. Por ejemplo, *CSyF* forma parte de una serie de revistas surgidas e impulsadas desde las izquierdas, serie en la que es importante inscribirla. Ese campo de estudio es todavía incipiente aunque se avanza publicación tras publicación reconstruyendo un sorprendente mapa de intercambios que atraviesa el continente latinoamericano y otros países del mundo (Tarcus, 2004).

Por otro lado, hay una relación efectiva con otras publicaciones en el momento mismo de su producción. En este caso, las revistas francesas *Vivre D'Abord* y *Les Cahiers Contemporains*, de donde *CSyF* toma varias notas, y también algunas revistas de otros países dedicadas a temáticas cercanas, como *Educación Física* de Brasil y *Personalidad y Cultura Mental* de Cuba. Y por supuesto, *Higiene y Salud* que comienza a ser publicada en Buenos Aires en 1938 por la misma editorial, y la célebre *Claridad* en la que Bosio también colaboraba.

Aunque no existan huellas concretas del intercambio, quien investiga puede leer una revista en contrapunto con otras que están saliendo en el mismo momento. Tal es el caso de *Viva cien años*, una propuesta “científico-higiénica” (Vezzetti, 1986) o *Hijo Mío*, una revista que se inició en 1936 y compartía con *CSyF* la preocupación por la educación, la salud y la atención general de los niños. Del campo del anarquismo es interesante reparar en la profusa lectura en nuestro país de la *Revista Estudios* y en su influencia en muchas publicaciones locales. Por su parte, *Vida Femenina*, ofrece un interesante punto de vista para acceder a las palabras de las mujeres en temas que, en la mayor parte de las ocasiones, las tienen por objeto. Y, por supuesto, la abundante producción de literatura popular dedicada al amor romántico (Sarlo, 2000). Como esta enumeración ya excedió largamente los fines del artículo, no voy a dejar de mencionar otro conjunto de revistas cuyo cruce produciría sugestivas resonancias, como la *Revista de la Asociación Médica*

³⁴ Presentado en 2013 en el *Seminario de Historia Intelectual*, CeDInCI.

Argentina, El Día Médico, La Prensa Médica Argentina y los *Archivos de Medicina Legal* (Miranda, 2011). Pero sin duda el mejor contrapunto es la revista católica *Criterio* con la que *CSyF* polemiza abiertamente desde los primeros números³⁵, y cuyos “ataques” provocan una gran cantidad de intervenciones defensivas.³⁶

En cuanto a los nombres propios que pueblan *CSyF*, constituye un desafío de genealogista reconstruir los itinerarios biográficos. Cada uno de ellos parece abrir un horizonte interminable de riquísimas relaciones, algunas menores, como el dato que Juan Cassou, el autor convocado para imaginar el futuro sexual fue, en su juventud, secretario de Pierre Louÿs, el osado escritor del erotismo francés de entresiglos. Otras, centrales, como la posible relación de Bartolomé Bosio con el espiritismo y los inicios de la parapsicología local.

Sin embargo, no se trata sólo de registrar quiénes participan con sus firmas de *CSyF*, sino también en reparar en cómo lo hacen, es decir, en cómo son convocados por quienes editan. Por ejemplo, en el segundo número se incluye un texto de José Ingenieros dedicado a “La imperfección del matrimonio monogámico”.³⁷ Se trata de un fragmento de su obra, pero sus vetas más libertarias se recortan en favor del experto que hace un recorrido histórico desde las sociedades primitivas al matrimonio moderno, cuya única imperfección sería el resabio patriarcal del hombre que extiende su derechos de la propiedad privada hacia las mujeres. Esa orientación se refuerza en un recuadro con una frase firmada por el autor: “Del mejor amante la naturaleza hace el más tierno padre, para que renazca en sus hijos y les transmita la antorcha que alumbró el devenir eterno de la vida”.³⁸ No se hace ninguna mención a

³⁵ *Criterio* se publica desde 1928 y hasta la actualidad (Acha, 2001). Se puede consultar en la Universidad Católica Argentina (UCA).

³⁶ Entre otras: Muzzo, Alfredo. “Contra una insidia malevolente”, *CSyF* 30, enero de 1940, p. 384; “La vida y el sexo frente al dogma. Opinión de los lectores sobre la importancia de los problemas que afrontamos en estas páginas con propósitos de elevación cultural” *CSyF* 32, marzo 1940: 497-498. Floreal Amor, “La vida y el sexo frente al dogma (Contestación a Shaw)” *CSyF* 32, marzo 1940: 497. “La Voz de la Mujer se une a la defensa de Cultura Sexual y Física” Delia Galván, Una joven, Amanda López Duhalde, Pina García de Mendoza, *CSyF* 32, marzo 1940: 499-500.

³⁷ *CSyF* 2, septiembre de 1937, p. 81.

³⁸ *CSyF* 2, septiembre de 1937, p. 81.

la contradicción que Ingenieros reconoce entre la domesticidad y la pasión.

Algo similar ocurre con Paolo Mantegazza, ya leído por los anarquistas desde décadas atrás y de quien *CSyF* elige, no tanto sus aportes en cuanto a “relativismo sexual” sino una advertencia sobre la promiscuidad y su vínculo con lo animal.³⁹ Otra figura de autoridad es Lenin, aunque convocado en su costado más conservador, el del célebre pasaje en el que compara el acto sexual con el acto de beber de un vaso de agua, y su conclusión de que ningún hombre querrá beber de un vaso que ha pasado por muchas manos.⁴⁰

En cuanto a los colaboradores, *CSyF* permite seguir el derrotero de la pionera dedicación libertaria a los temas sexuales. En este caso, encontramos a Juan Lazarte con tres notas sobre la maternidad, el matrimonio y los orígenes de la sexualidad. También a Julio Barcos, muy elogiado por un libro que escribió cuando aún participaba de manera plena en el anarquismo: *Libertad sexual de las mujeres*, ahora reeditado por Claridad.⁴¹ Otro médico ligado al anarquismo es Martín Manuel Fernández, quien comenzará a firmar las respuestas del Correo de lectores (Ledesma Prietto, 2012). Fuera del ámbito local, se cita a Emile Armand “autor muy conocido por su abundante producción en la materia”, y se introduce un pequeño texto de Emma Goldman.⁴² Este se incluye en un apartado sobre “La nueva situación de la mujer” junto con un fragmento de T. H. Van de Velde, el médico holandés que logró distribuir en todo el mundo cientos de miles de ejemplares de su libro *El matrimonio perfecto*, y otro de Beatriz Forbes Roberston, una sufragista inglesa.⁴³ Estos ejemplos son claras muestras del eclecticismo de la revista, y de lo productivo que sería una investigación que se ocupara especialmente de rastrear los datos biográficos y las derivas autorales y políticas del elenco de firmas del magazine.

³⁹ *CSyF* 11, junio de 1938, p. 645.

⁴⁰ *CSyF* 4, noviembre de 1937, p.222.

⁴¹ Barcos, Julio. “La personalidad adventicia y la personalidad real de la mujer”. *CSyF* 6, enero de 1938, p.361; “Libertad sexual de las mujeres. Una valiente y clara expresión de ideas sobre el problema sexual, considerado en todos sus complejos aspectos, debida a la pluma del Dr. Julio R. Barcos. Pedidos a editorial Claridad”. *CSyF* 6, enero de 1938, p. 384.

⁴² *CSF* 2,septiembre de 1937, p.107.

⁴³ *CSF* 8, marzo de 1938, p. 499.

Por último, y sólo será una mención, otro aspecto que merecería ser desarrollado es la presencia de literatura en la revista. Cada número incluye algún poema o fragmentos sueltos de autores diversos de una lista ecléctica: Rubén Darío, Gabriela Mistral, Balzac, Amado Nervo, Guy de Maupassant, Tagore, Kierkegaard, Juan Ramón Jiménez, entre otros.

De algún modo, estos tres aspectos nos envían a lo más vital de la revista: los diálogos que sostiene con otras publicaciones (comerciales, científicas, culturales, partidarias), otros autores (médicos, pensadores, literatos, políticos) y otros discursos (estéticos, literarios, cotidianos).⁴⁴

Breves palabras de cierre

A lo largo del artículo procuré presentar una publicación muy poco explorada, disponible para revisar una década, la de los años 30, que bien merece una mirada más atenta desde interrogantes provenientes de los estudios sobre la cultura, la prensa y el mundo editorial. Al mismo tiempo, publicaciones como *CSyF* ofrecen la oportunidad de recorrer otras zonas de las izquierdas, diferentes a las que suelen abordar la mayoría de los estudios, esto es, el aporte de sus militantes en los debates sobre la vida familiar, las cuestiones de género, el mundo de los afectos, la corporalidad y la sexualidad.

Si bien aquí he trabajado sobre una sola revista, quise llamar la atención sobre la necesidad de no perder de vista los intercambios que anima una publicación en su búsqueda de intervención sobre el campo cultural, político o intelectual de la época. *CSyF*, por ejemplo, cobra particular relieve en su disputa con la revista *Criterio*, con otros modos de organizar las relaciones afectivas y el sexo, y tan decidida como su contrincante en definir los límites y las pautas aceptables en esa dimensión de la vida social.

Por último, luego de una imprescindible descripción de la publicación, sería preciso atender no tanto a los contenidos que aportarían las izquierdas locales en los discursos sobre la sexualidad, sino a las prácticas de escritura, edición, composición visual, circulación, distribución, difusión y apropiación de su cultura impresa. Es allí donde su promesa de educar cobra nuevo senti-

⁴⁴ De ese gran diálogo que constituye una revista, uno de los más dinámicos es el intercambio con los lectores a través del correo. Por restricciones de espacio en esta publicación, dejo para un segundo artículo ese aspecto.

do, y da a esta expresión política su cariz diferencial: iluminar supone brindar información pero, también, poner en manos del lector y la lectora herramientas para su propia transformación.

Bibliografía

- AAVV (1981). Claridad, editorial del pensamiento izquierdista. *Todo es Historia* 172.
- Abraham, Carlos (2012). *La editorial Tor: medio siglo de libros populares*. Témperley: Tren en movimiento.
- Acha, Omar (2001). 'Organicemos la contrarrevolucion!': discursos católicos sobre la familia, la reproducción y los géneros a través de Criterio (1928-1943). En Halperin, Paula y Omar Acha, *Cuerpos, géneros e identidades: estudios de historia de género en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Álvarez Peláez, Raquel (2004). Publicaciones sobre sexualidad en la España del primer tercio del siglo XX: entre la medicina y la pornografía. *Hispania* 218.
- Amezúa, Efigenio (1991). Cien años de temática sexual en España: 1850-1950. Repertorio y Análisis. *Revista de Sexología* 48.
- Barrancos, Dora (1990). *Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo*. Buenos Aires: Contrapunto.
- (1996). *La escena iluminada. Ciencias para trabajadores. 1890-1930*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Cedro, Juliana (2012). El negocio de la edición. Claridad 1922-1937. En Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 31 de octubre al 2 de noviembre de 2012, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1923/ev.1923.pdf
- Cleminson, Richard (2004). El libro *Homosexualidad* del Dr. Martin de Lucenay: entre el conocimiento científico y la recepción pública de la ciencia sexológica en España a principios del siglo XX. *Hispania* 218.
- Corbière, Emilio J. (1981). Recuerdos de Antonio Zamora. *Todo es Historia* 172.
- Delgado, Verónica, y Fabio Espósito (2006). 1920-1937. La emergencia del editor moderno. En De Diego, José Luis. *Editores y políticas editoriales*

- en Argentina, 1880- 2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fausto-Sterling, Anne (2006). *Cuerpos sexuados. La política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina.
- Fernández Cordero, Laura (2011). *Subjetividad, sexualidad y emancipación. Anarquistas en Argentina (1895-1925)*. Tesis de Doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Ferreira de Cassone, Florencia (1998). *Claridad y el Internacionalismo Americano*. Buenos Aires: Claridad.
- Graciano, Osvaldo (2012). La escritura de la realidad. Un análisis de la tarea editorial y del trabajo intelectual del Anarquismo argentino entre los años '30 y el Peronismo. En *Izquierdas* 12.
- Lavrin, Asunción (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay, 1890-1940*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos.
- Ledesma Prietto, Nadia (2012). Apuntes sobre la eugenesia y la libertad sexual en el discurso de dos médicos anarquistas. Argentina, 1930-1940. *Nomadías* 16.
- <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/NO/article/viewFile/24961/26313>
- Miranda, Marisa (2012). Buenos Aires, entre Eros y Tánatos. La prostitución como amenaza disgénica (1930-1955). *Dynamis* 32.
- (2011). *Controlar lo incontrolable. Una historia de la sexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.
- Miranda, Marisa y Gustavo Vallejo (2012). *Una historia de la eugenesia. Argentina y las redes biopolíticas internacionales, 1912-1945*. Buenos Aires: Biblos.
- Miranda, Marisa y Álvaro Girón Sierra (2008). *Cuerpo, biopolítica y control social. América Latina y Europa en los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Nari, Marcela (2004). *Políticas de maternidad y maternalismo político. Buenos Aires 1890-1940*. Buenos Aires: Biblos.
- Nettlau, Max (1927). Contribución a la bibliografía anarquista de la América Latina hasta 1914. En AA.VV. *Certamen Internacional de La Protesta* Buenos Aires: La Protesta. Reedición en CD, CeDInCI-Biblioteca Popular José Ingenieros, 2001.
- Rey, Ana Lía (2011). Palabras y proyectos de mujeres socialistas a través de

- sus revistas (1900-1956). *Mora*.17
- Rogers, Geraldine (2014). 'Algo que decirle a la humanidad' en diarios y revistas: autores populares en la Argentina, 1920. En Hanno Ehrlicher/Nanette Ribler-Pipka (eds.). *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen, Shaker Verlag.
- Roldan, Diego, P. (2011). La profesionalización del fútbol y el nacimiento del espectáculo deportivo. Rosario 1930-1939. En *9º Congreso Argentino y 4º Latinoamericano de Educación Física y Ciencias de la Educación*, La Plata: Fahce, Universidad Nacional de La Plata.
- Romero, Luis Alberto y Leandro Gutiérrez (2007). *Sectores populares, cultura y política*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Romero, Roberto (1997). De eso sí se habla. En *Historia de Revistas Argentinas 3*. Rosario: AAER. <http://www.learevistas.com>
- Sarlo, Beatriz (2000). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.
- Tarcus, Horacio (2012). La Biblioteca Popular de Bartolomé Victory y Suárez, primera editorial de la izquierda argentina, 1864-65. *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 31 de octubre al 2 de noviembre de 2012, Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET).
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1956/ev.1956.pdf
- (2007). *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la "nueva izquierda" (1870-1976)*. Buenos Aires: Emecé.
- (2004). Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los veinte. *Revista Iberoamericana* 208-209.
- Vezzetti, Hugo (1986). Viva cien años: algunas consideraciones sobre familia y matrimonio en la Argentina. *Punto de Vista* 27, Buenos Aires.
- (1996). *Aventuras de Freud en el país de los argentinos*. Buenos Aires: Paidós.

Escrituras de un lector de revistas y periódicos: los cuadernos de Ángel Nuñez (1919-1920)

Geraldine Rogers

La expansión de la cultura impresa abrió a nuevas prácticas a quienes empezaban a incorporarse al mundo de lo escrito a comienzos del siglo XX. Alrededor de 1920 existía en Argentina una multitud de publicaciones periódicas “populares”, en una zona de intensos intercambios entre la cultura de izquierda y el mercado: periódicos obreros, magazines, revistas de canciones y de teatro, folletos semanales y diarios masivos. Además de ofrecer una variedad inédita de materiales de lectura, estas publicaciones impulsaron a muchos lectores a hacer sus propios ensayos de escritura.

En algunos periódicos de izquierda la orientación pedagógica se combinaba con la idea de que todo el mundo tenía algo que expresar¹. El estímulo a los autores aficionados, presente ya desde fines del siglo anterior, se hizo visible en diarios y revistas anarquistas que invitaban a sus lectores a “decirle algo a la humanidad” enviando “alguna poesía, epigrama, de algún trabajo literario, sociológico, científico o de filosofía; de alguna anécdota o chiste, fábula o apólogo; de algún juicio crítico o pieza de teatro, argumento cinematográfico”². Las publicaciones del circuito masivo también abrían espacios a la colaboración: a comienzos de la década del veinte *La Milonga*

¹ El reciente libro de Mariana di Stefano (2013), sobre prácticas e ideologías lectoras en el anarquismo argentino de comienzos del siglo XX, consigna algunos aspectos sobre la función asignada en ese ámbito a la escritura, orientada a modelar subjetividades con identidad libertaria.

² “Es usted escritor inédito?”. *Cuasimodo* 17, 1º decena de mayo de 1921 y siguientes, contraportada.

Popular tenía una sección destinada a las composiciones enviadas por el público, revistas como *Bambalinas* y *La Escena* incluían notas que explicaban cómo escribir comedias, organizaban concursos de obras inéditas e invitaban a escribir críticas de teatro sobre los estrenos de cada semana. Las publicaciones periódicas “populares” incorporaban al lector como figura activa y demandante. Quien leía sus páginas disponía de multitud de textos para ilustrarse o entretenerse con la lectura, pero también podía llegar a imaginarse componiendo textos por sí mismo, e incluso dando a conocer públicamente sus poemas, canciones, piezas de teatro, relatos o fragmentos de crítica³.

Un modesto archivo encontrado recientemente testimonia la combinación de prácticas surgidas al calor de las publicaciones periódicas de esa etapa. Se trata de un conjunto de cuadernos de un obrero porteño. En ellos se observa que la actividad de lectura de diarios y revistas se conjugaba con la escritura, mostrando la continuidad y superposición de dos prácticas que habitualmente se piensan como separadas. El material revela, además, un mundo intelectual e ideológico que dista de ser el conglomerado compacto que a veces se atribuye a la cultura obrera.

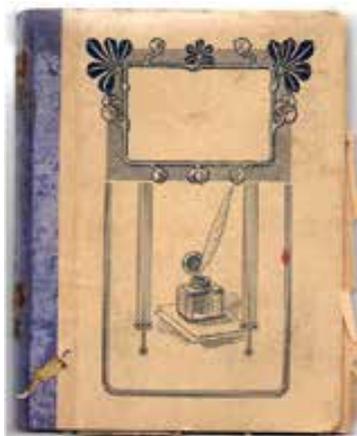


Figura 1



Figura 2

³ Este trabajo continúa exploraciones previas (Rogers 2013a; 2013b; 2014a; 2014b) a partir de un marco teórico-crítico que permite abordar las relaciones entre cultura impresa, mundo obrero y escritura popular (Hoggart 2013; Petrucci 1999; Chartier y Hébrard 1999; Rancière 2010; Lyons 2012).

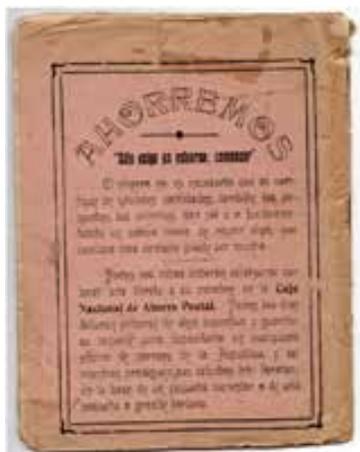


Figura 3



Figura 4

Cuadernos de Ángel Nuñez

Ángel Nuñez era soltero, español o hijo de españoles, anarquista, obrero ferroviario de la zona entre Liniers y Haedo⁴. Su archivo -compuesto por nueve cuadernos escolares, encuadernados con hojas del ferrocarril- muestra prácticas de lectura y copiado de materiales provenientes de diarios y revistas junto con la escritura de textos narrativos, dramáticos y en verso⁵ que fueron pensados como *propios*.

El archivo incluye además huellas impresas y papeles sueltos (guardados dentro de los cuadernos), que ofrecen indicios históricos de la vida social de su poseedor:

⁴ Agradezco a Alfredo Nuñez por darme a conocer estos cuadernos y a Agustín Araneda por el registro de imágenes.

⁵ Las distintas caligrafías que se observan en los cuadernos podrían implicar la participación de más de un escribiente o copista, lo que no afecta los principales rasgos que describimos para el conjunto de cuadernos pertenecientes a Ángel Nuñez. Algunas obras firmadas con su nombre -como “Invicto y emancipada”- muestran cambios en la letra manuscrita a lo largo de la composición escrita en el cuaderno. En la cultura anarquista porteña tuvieron difusión desde comienzos del siglo XX los llamados *libros manuscritos*, editados principalmente en Barcelona, que proveían modelos de caligrafía para su imitación (di Stefano 2013).

- Un volante político electoral de la década de 1920, antiyrigoyenista (Fig. 5).

- Un recorte del periódico *La Protesta* de 1919. En el anverso aparece recortada prolijamente la poesía “Blasón Popular” de Pascal Netri Jr.; en el reverso, el anuncio de “conferencias de propaganda ideológica” organizadas en distintos barrios porteños por el “Centro de Estudios Sociales 11 de Noviembre” (Fig. 13).

c) papeles impresos del ferrocarril, usados para escribir o para encuadernar. Se trata de formularios destinados a asentar el control de funcionamiento de los trenes con columnas para “horas”, “metros”, “parada y maniobras”, “galpón”, “...de la locomotora” (Figs. 6-8).

- Sellos estampados sobre el papel de los cuadernos: a) del “Centro de Estudios Sociales de [ilegible]– Buenos Aires – Fundado el 6 de [ilegible] de 1918” (podría tratarse del mismo “C. de E. S. 11 de noviembre”, que figura en el recorte del diario *La Protesta* donde se anuncian “conferencias de propaganda ideológica” anarquista, o de uno similar), b) de la “Librería, cigarrería y manufactura de tabacos de Saccone y Scholl, Rivadavia 10.843, Buenos Aires” (Figs. 9-10).

- La contratapa de uno de los cuadernos lleva impreso un aviso titulado “Ahorremos. Sólo exige un esfuerzo: comenzar”, con el consejo de que todos los niños tengan una libreta de la Caja Nacional de Ahorro postal. Esta institución, fundada en 1915, permitía atesorar pequeñas sumas de dinero mediante la compra de estampillas; fue parte de la cultura cotidiana de varias generaciones de argentinos (Fig. 3).

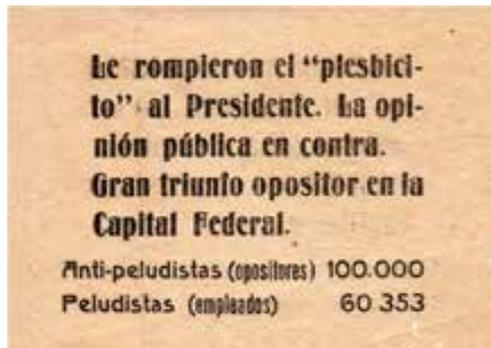


Figura 5. Volante antiyrigoyenista, década de 1920



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Hojas impresas del ferrocarril



Figura 9



Figura 10

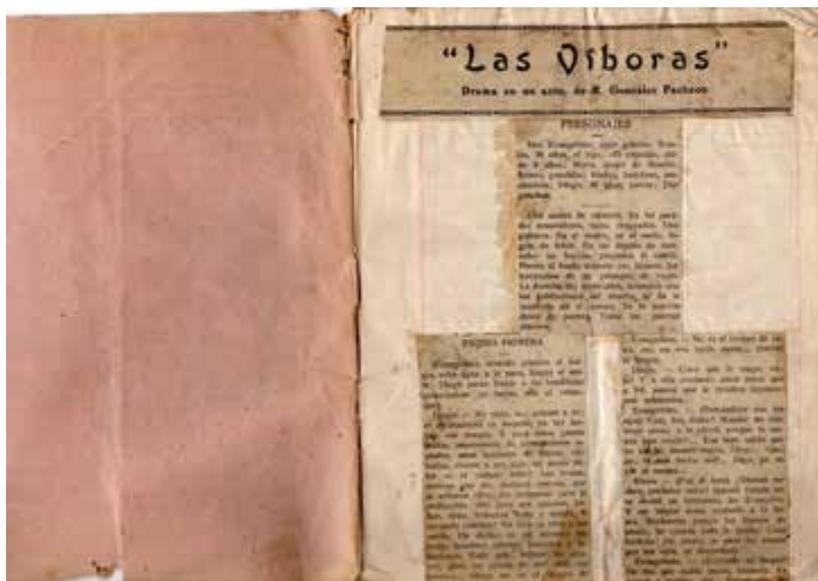
Sellos de un centro anarquista y una librería

Los nueve cuadernos escolares están escritos, casi todos, en cuidada letra manuscrita en varios colores (en las obras de teatro, por ejemplo, se usa negro para los diálogos y rojo para las acotaciones escénicas), con volutas en la firma de autor y en los títulos de las obras, y una ortografía errática que muestra inseguridad en el manejo de las reglas pero aspiración a lo correcto. La caligrafía esmerada y los colores elegidos para estampar los títulos de las obras y las firmas de autor sugieren que, además de dar curso a necesidades de expresión y autorepresentación, la escritura involucraba satisfacciones estéticas.

Los cuadernos incluyen, junto a los textos firmados por Nuñez, poesías y obras dramáticas de autores conocidos, recortadas o copiadas en letra manuscrita por uno o más copistas pero siempre con cuidadosa caligrafía.

Obsequio 80
 de la Revista "El Sol"
 a sus lectores.
 General Juan Martín de
 Pueyrredón
 Don Juan Martín de Pueyrredón, hijo de
 francés y de argentina, nació en Buenos
 Aires el 18 de Diciembre 1777. Murió
 en su chacra, en San Isidro el
 13 de Marzo de 1850. Recibió una edu-
 cación bastante esmerada con relación
 a aquella época.

Figura 11. Texto copiado de *El Sol*



12. Recorte de obra de teatro de R. González Pacheco



Figura 14. Recorte de *La Protesta* (1919) incluido en los cuadernos de Nuñez

El archivo de Nuñez es un conglomerado de materiales que muestra las “artes de hacer” (de Certeau) del mundo intelectual obrero alrededor de 1920. En sus páginas se ve la productiva superposición de escritura, lectura y copia, a partir de los materiales ofrecidos por diarios y revistas como *El Sol* y *La Protesta*.

Los textos que llevan la firma de Ángel Nuñez, igual que los textos ajenos tomados de los impresos, tienen orientaciones tan variadas que cuesta reconocerlos como integrantes del mismo archivo, lo que sugiere la necesidad de revisar algunos presupuestos sobre la vida cultural de los obreros de izquierda⁶. La descripción que sigue es un intento de ordenamiento posible del heterogéneo material:

⁶ En sus trabajos sobre la cultura obrera inglesa y francesa, Hoggart (2013 [1957]) y Rancière (2010) revisan críticamente los supuestos sobre el lugar preponderante o exclusivo de la orientación política en la vida cultural de los obreros de izquierda.

1) Monólogos humorísticos y comedias breves, sin duda inspiradas en publicaciones de quiosco (como *Monólogos populares*, folletos que ofrecían textos de Florencio Parravicini, González Castillo, Alberto Vacarezza o Luis Vittoni). En este rubro, destinado sin duda al exitoso mercado teatral de aquella etapa, se incluyen obras firmadas por el obrero ferroviario, en cuyas portadas se lee “La mujer muñeca. Monólogo humorístico Original de Angel Nuñez. Es propiedad del autor” y “Disimulen ustedes... Comedia en un acto Original de Ángel Nuñez. Es propiedad del autor” (Fig. 17). Se trata de dos obras sobre novias y suegras que intentan atrapar al hombre para llevarlo al casamiento. En la primera, un soltero habla con una muñeca, a quien refiere anécdotas de persecución y argumentos en favor de la soltería. En la segunda (ubicada en “Época actual. Los hechos en un barrio de los arrabales de Buenos Aires”), varias mujeres emborrachan a su víctima para llevarla a contraer nupcias mientras se encuentra inconciente.

2) Dramas serios que combinan elementos de melodrama, del llamado “teatro nacional” y del teatro de ideas que circulaba en la cultura de izquierda en esos años. Algunos textos de autores conocidos aparecen copiados o pegados en los cuadernos: “*Culpas ajenas*. Drama en tres actos. Original de Martín Coronado”, “*Las víboras*. Drama en un acto de R. González Pacheco” (1916)⁷ de Rodolfo González Pacheco (el recorte parece provenir de una de las revistas de teatro que ofrecían esos materiales al público popular) (Figs. 11 y 14). A este rubro pertenecen las obras con las siguientes portadas: “Ángel Nuñez. *Principio de autoridad*. Obra en dos actos con un cuadro final”, “*Tela-arañas*. Drama en dos actos en prosa. Original de Ángel Nuñez” y “*Dios en sangre*. Diálogo dramático original de Angel Nuñez” (Figs. 18 y 15). En la primera, un hijo de familia acomodada se transforma en defensor del pueblo, un intelectual desclasado como el propio Rodolfo González Pacheco. La segunda es una versión modificada y mejorada de la obra *Principio de autoridad*: entre otras cosas, cambia el título acentuando la impronta del dramaturgo anarquista que le ha servido de modelo (las víboras del drama de González Pacheco se transforman en arañas y moscas). La tercera es un

⁷ Reeditado por Teatro del Pueblo en década de 1930, en una colección de cuadernillos dedicados al teatro de González Pacheco, Eugenio Navas y otros.

diálogo no localizado (transcurre “en cualquier parte”) entre un joven soldado llamado a la guerra y su padre anciano; presenta argumentos antibélicos, poniendo en escena la crisis de fe religiosa y la “esperanza en una transformación social”.

3) Dos textos en prosa. Uno de ellos es un fragmento manuscrito con la biografía de un prócer; su título “Obsequio de la revista El Sol a sus lectores” (Fig. 12) ofrece una prueba material de la superposición de las prácticas de lectura, copia y escritura. El otro es un relato con firma de Ángel Nuñez, “Invicto y emancipada” (Fig. 16), de tema erótico afín a cierta prosa modernista y tardomodernista, con obsesiones, locura, pasión, alucinaciones y muerte violenta.

4) Poesías diversas, de autoría propia y ajena. Varias de ellas copiadas o recortadas de impresos: “Sonatina” de Rubén Darío, “Perseverancia” de Amado Nervo, “Reir llorando” del mexicano Juan de Dios Peza, “La nodriza” Eca de Queiroz, “Romance de ausencia” de José de Maturana, “Caridad”, poesía religiosa de José Salvador de Salvador, “Blasón popular” de Pascal Netri Jr., etc). Cinco poesías con firma de Ángel Nuñez: una se titula “Acracia”, las cuatro restantes llevan el mismo título: “Los mendigos” (Fig. 19-20).

Las inscripciones estampadas en varios textos firmados -“Original de Ángel Nuñez” y “Es propiedad del autor” (Figs. 21-23)- sugieren algunas conclusiones preliminares. Parece evidente que la orientación libertaria de este obrero, autor de teatro de ideas y de poemas de inspiración anarquista, se combinaba, o al menos no era del todo incompatible, con sus aspiraciones como autor propietario en el mercado. En el conjunto de los cuadernos la noción de propiedad literaria oscila entre dos extremos: la libre y provechosa copia e imitación, por un lado; la rúbrica personal mediante firma de autor e inscripciones de portada, por otro⁸. Su decidida pretensión autoral se muestra sobre todo en las obras afines al exitoso mundo teatral, en una etapa de auge de la industria cultural que predisponía a encarar la escritura como actividad competitiva.

⁸ La ausencia de fechas en las composiciones impide realizar interpretaciones fiables sobre posibles cambios (del teatro comercial al compromiso social, o viceversa) en el trayecto escriturario de Ángel Nuñez. La precariedad con que nos llega el archivo implica la falta de estos y otros datos e impone, por lo tanto, limitaciones a la investigación.



Figura 15

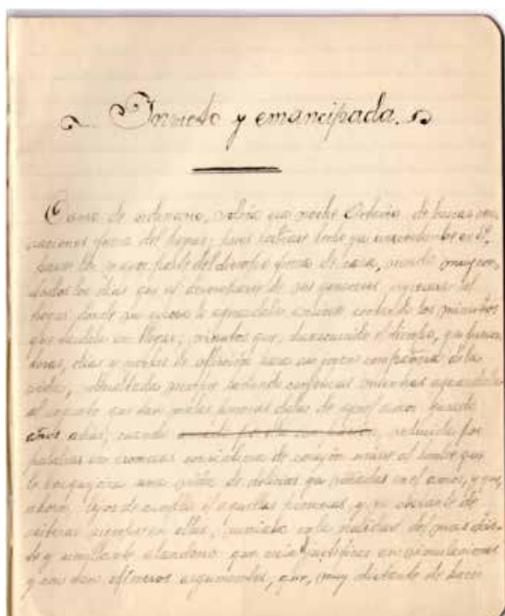


Figura 16



Figura 17



Figura 18

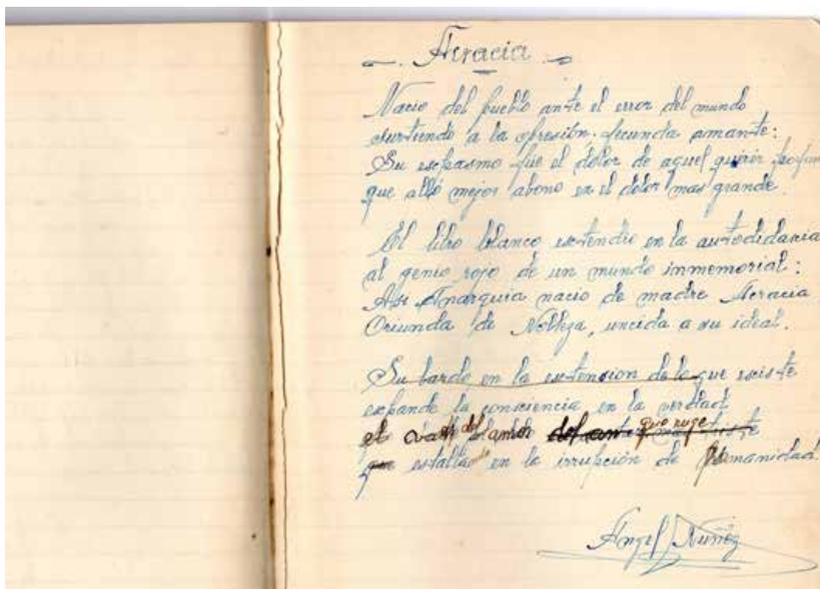


Figura 19

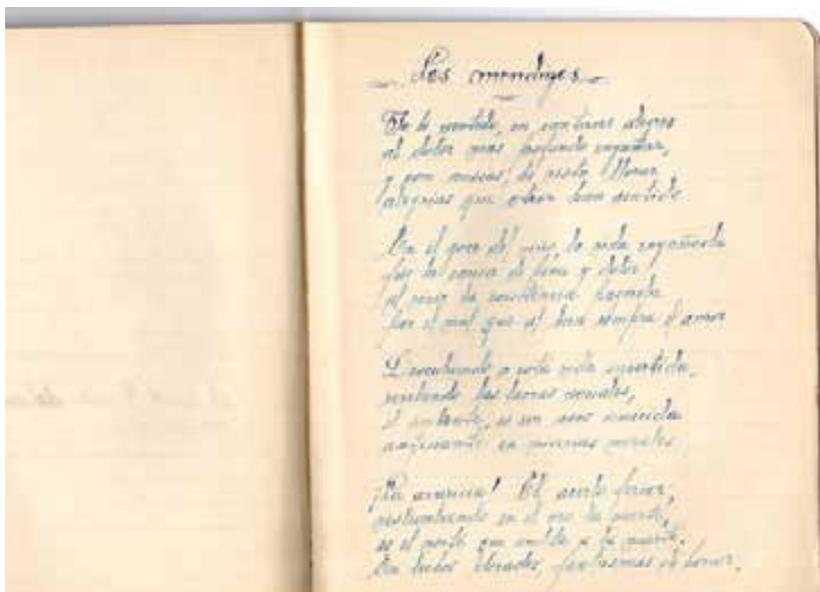


Figura 20

Cuadernos de Ángel Nuñez

Mondongo humorístico
Original
de
Angel Núñez
Es propiedad del autor

Drama en dos actos en prosa
Original
de
Angel Núñez

Figura 22

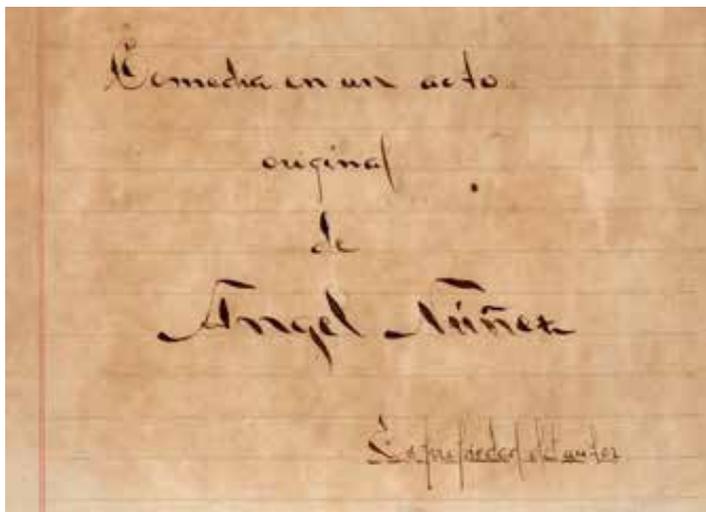


Figura 23
Portadas que inscriben la propiedad autoral

Hasta donde sabemos, los manuscritos de Ángel Nuñez no llegaron a convertirse en impresos, pero testimonian la intensa afición a la escritura de un activo lector obrero de diarios y revistas que alrededor de 1920 intentaba expandir su dominio en el espacio de las letras, pensándose a sí mismo como productor de escritura.

Otro autor proveniente del mundo obrero de esa etapa. Elías Castelnuovo, usó las elocuentes imágenes del “zurcido”, el “remiendo” y el “taller de composturas” para describir el *saber hacer* propio del mundo intelectual del que él como escritor provenía: “Mi padre era un hombre múltiple. Sabía hacer de todo (...). Su cerebro, más que una máquina de pensar, parecía un taller de composturas, y su equipo intelectual, un depósito de herramientas de trabajo” (1974: 7-8); “he zurcido mis impresiones y mis recuerdos, capítulo por capítulo, con la paciencia de una mujer pobre que remienda, trapo por trapo, la ropa destrozada de su progenitura”. (1924: 5-6). Esas imágenes dan cuenta de prácticas intelectuales afines al trabajo manual y artesanal, realizadas con los medios a disposición, con elementos recibidos y vueltos a emplear.

En Ángel Nuñez, la escritura se muestra como apropiación de lo leído, como recorte, copia, imitación y reordenamiento de fragmentos preexistentes

con la intención de generar otra cosa. Para él, transcribir materiales ajenos era una forma de hacerlos suyos copiándolos. Además, su escritura no obedece a un plan claramente delimitado, ni puede ser pensada como un conjunto coherente. Es, por el contrario, un conglomerado disperso, hecho de contradicciones que permiten adivinar acomodamientos y reajustes en el transcurso de la práctica.

Sus cuadernos son hoy un modesto archivo que testimonia, de manera parcial y fragmentaria, las condiciones de apropiación de las letras en los sectores populares, en una etapa en que numerosos lectores habían empezado a acceder a multitud de impresos y hacían uso de ellos de diversos modos. Diarios y revistas ofrecían multitud de textos para recortar y copiar, memorizar, recitar o imitar, prácticas complementarias que tenían cada vez más aficionados. En esos años, muchos habían empezado casi simultáneamente a leer y a ensayar la escritura. Con recursos materiales e intelectuales limitados, intentaban confeccionar obras incipientes y fragmentarias a partir de lo leído, probando diversos géneros, con resultados tan precarios como los puntos de partida de los que habían surgido.

La democratización cultural suele pensarse en términos de ampliación de la oferta y el consumo, pero casi nunca desde el acceso a la producción. Además, por diversas razones,⁹ los estudios sobre la cultura de comienzos del siglo XX argentino han explorado muy poco las prácticas de los lectores, a quienes muchas veces se suele seguir pensando incluso como meros consumidores. Los cuadernos de Ángel Nuñez testimonian una zona de intensos intercambios entre la cultura de izquierda y el circuito popular de mercado, zona en la que muchos lectores desconocidos intentaron producir algo. Los cuadernos invitan a revisar algunos presupuestos acerca de la cultura popular de esa etapa: muestran intentos de apropiación de la letra escrita, mediante prácticas combinatorias indisolubles de la habilidad de reutilizar y recrear a partir de lo que ofrecían los diarios y revistas.

Bibliografía

Castelnuovo, Elías (1924). *Malditos*. Buenos Aires: Claridad.

---- (1974). *Memorias*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

⁹ Una de esas razones es la casi total ausencia de archivos con materiales como el que acá analizamos.

- Chartier, Roger y Jean Hébrard (1999). Morfología e historia de la cultura escrita. En Petrucci, A. (1999). *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- De Certeau, Michel (2007). *La invención de lo cotidiano. I Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Di Stefano, Mariana (2013). *El lector libertario. Prácticas e ideologías lectoras del anarquismo argentino (1898-1915)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hoggart, Richard (2013 [1957]). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Lyons, Martin (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- Petrucci, Armando (1999). *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona: Gedisa.
- Rancière, Jacques (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rogers, Geraldine (2013a). Sufragio cultural: masividad y democratización en revistas argentinas de 1920. *Iberoamericana. America Latina-España-Portugal* 50.
- (2013b). Grafomanías (y cómo pensar ciertas demandas culturales): del consumo a la escritura en la cultura masiva, Argentina 1920. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42.
- (2014a). La entrada en la escritura: Elías Castelnuovo y la apropiación de la palabra en la década de 1920. Chicote, Gloria (editora). *Redes intelectuales en América Latina: los universos letrado y popular en la primera mitad del siglo XX*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- (2014b). Algo que decirle a la humanidad en diarios y revistas: autores populares en la Argentina, 1920. Ehrlicher, Hanno (editor). *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker Verlag.

Enfrentamientos periodísticos en los comienzos de *Noticias Gráficas*

Sylvia Salitta

Este trabajo se inscribe en una investigación cuya principal hipótesis plantea que en la década del treinta la incorporación masiva de la radio por parte de los sectores populares transforma el campo periodístico y reformula los modos en que funcionaba el periodismo escrito hasta ese momento. Su segunda hipótesis propone que es *Noticias Gráficas* el diario que mejor representa el impacto de la radio en la prensa escrita. Sostengo entonces que si fue *Crítica* el diario que en los años veinte inventó un modelo periodístico que impactó tanto en el resto de los periódicos como también en los procedimientos y formatos de las revistas culturales —como puede comprobarse en los novedosos cruces entre periodismo masivo, política y vanguardia estética que exponen las revistas *Contra* y *Revista Multicolor de los Sábados* en 1933—, es *Noticias Gráficas* el diario que, siguiendo el modelo periodístico de *Crítica*, renueva el periodismo escrito de la tarde no sólo por su posición ante los acontecimientos políticos —frente al oficialismo de *Crítica*, *Noticias Gráficas* es opositor al gobierno del general Agustín P. Justo— sino también por la incorporación de la radio como parte constitutiva de la información diaria.

El primer ejemplar de *Noticias Gráficas* —bajo el título *Noticias*— apareció el 10 de junio de 1931, cuando imperaba la censura periodística impuesta por la dictadura del general José Félix Uriburu, y en el marco de conflictos políticos, periodísticos y personales, que alteraron el funcionamiento del campo periodístico hasta bien entrada la década del treinta.

Los antecedentes de la fundación de *Noticias Gráficas* se encuentran en la clausura del diario *Crítica*, el 6 de mayo de 1931. En ese entonces, además de la clausura del diario, y hasta el 8 de agosto, su director Natalio Botana fue detenido en una celda en la Penitenciaría Nacional durante cien días, y su esposa, la escritora Salvadora Medina Onrubia, fue encerrada en la cárcel de mujeres El Buen Pastor. También fueron detenidos treinta y tres miembros de la redacción y del personal administrativo; se secuestraron los libros comerciales de la empresa y se clausuraron los talleres de Avenida de Mayo y de la calle Salta (Safta 2013: 247-253). Para que el gobierno no confiscara la propiedad del diario, las acciones pasaron a manos de Federico Pinedo; la Sociedad Poligráfica Argentina (sociedad que editaba al diario, propiedad de Botana y sus familiares) pasó a estar integrada por el general Agustín P. Justo y los socialistas independientes Federico Pinedo y Antonio de Tomaso, que se convirtieron, de este modo, en directores de una sociedad que no editaba ningún diario hasta la salida de *Jornada*, el 8 de agosto de 1931.

Clausurada *Crítica*, Jorge Mitre, director de *La Nación*, decidió cubrir ese espacio periodístico con la creación de *Noticias Gráficas*, un vespertino —cuyo título fue *Noticias* entre el 10 de junio y el 10 de julio de 1931— dirigido por Guillermo Salazar Altamira, en tamaño tabloid, que llevaba como subtítulo: “Diario independiente de la tarde”. Dos meses después, y con Botana en el destierro, el 8 de agosto de 1931 reapareció *Crítica*, pero bajo otro nombre: se llamó *Jornada* —en explícita referencia al golpe de Estado del 6 de septiembre de 1930 y a la participación de los civiles en la “cívica” jornada—: estaba dirigido por un viejo periodista de *Crítica*, Alberto Cordone, y fue editado por la Sociedad Poligráfica Argentina. Se trataba de un doble comando: por un lado, Cordone asumía la dirección periodística, manteniendo las mismas características del desaparecido *Crítica*; por otro, los tres líderes de la alianza constituida en torno al Partido Demócrata Nacional (el general Justo, Pinedo y De Tomaso) le imprimían la línea política a seguir. En solo un mes, estalló el conflicto: el 9 de septiembre de 1931, Cordone renunció a la dirección de *Jornada*, acusando al diputado Federico Pinedo de ser “un intruso en el diario que yo fundé y dirigí”. Un viejo enemigo de Natalio Botana, Francisco “Pancho” Urriburu, dio a conocer en su diario *La Fronda* la carta de renuncia que Cordone había enviado a Pinedo en la cual denunciaba las condiciones contractuales que le impedían continuar dirigiendo un diario convertido en un títere político:

Usted sabe que ese contrato fue redactado por usted, y que usted y el doctor de Tomaso me rogaron y presionaron en toda forma para hacérmelo firmar. Entonces no había salido *Jornada* con el éxito que es notorio y la relativa independencia política que tanto solivianta a los que sienten una gran solidaridad con el diario mientras sirva para hacerlos diputados. (...) Usted ha olvidado además que hablaba a gente que me conoce hace muchos años y que precisamente estaba empeñada en un hermoso movimiento de solidaridad, que usted, socialista, intentaba neutralizar en beneficio del patrón. Esa gente no creería jamás, porque me conoce, que yo quisiera apoderarme del diario. Podría creer, en cambio, que usted, que no es dueño real de una sola acción de la Poligráfica, va buscando notoriamente ventajas políticas al introducirse en *Jornada*. Por lo demás, su opinión de político profesional en trance de operaciones electorales, acerca de mi conducta como periodista desinteresado y honesto, no me interesa en lo más mínimo.¹

Con la salida de Cordone, la dirección de *Jornada* fue asumida por Enrique Noriega, ex subdirector de *Crítica* y fuertemente comprometido con los socialistas independientes, que incorporó al diario a la exhaustiva campaña del general Justo y los políticos del Partido Socialista Independiente. Por su parte, *Noticias Gráficas* cambió de manos: Jorge Mitre le vende el diario a José W. Agustí; Salazar Altamira renuncia a su dirección y Cordone se convierte en su nuevo director. A diferencia de *Jornada*, que dedica notas y editoriales políticos a promover las candidaturas del general Justo y de los socialistas independientes, *Noticias Gráficas* promociona a Nicolás Repetto y Lisandro de la Torre, candidatos de la Alianza Civil.

El impacto de la renuncia de Alberto Cordone en la redacción de *Crítica* es grande pues treinta periodistas se van con él a *Noticias Gráficas*: Armandó Casarino, Last Reason, Enrique González Tuñón, Sixto Pondal Ríos, S. Ganduglia, Nicolás Olivari, Leo Rudni, Belisario Cordone, Luis Praprotnik, Oscar Lanata, Luis Sixto Clara, Juan Mario Daza, Amilcar Celaya, Santiago de la Cruz, Enrique Castelli, Roberto Gustavino, Manuel Kirschbaum, Pedro Castelli, Jorge de la Vega, J. Bram, Doryan, Luis Areche, Emilio Ramírez,

¹ “Affaire periodístico”. *La Fronda*, 9 de septiembre de 1931.

Aniceto Martínez, Anselmo de los Santos, Miguel Angel García, Atilio Casime, Jacinto Font, Bellon, Indalecio Vázquez.

El 6 octubre de 1931, Cordone cambia el formato del diario (de tabloid a sábana) y su lema: *Noticias Gráficas* deja de ser un diario “independiente de la tarde” para convertirse en “Una voz argentina clara y valiente”. A su vez, confronta con *Jornada* (que tambalea pues varios periodistas “mudan” sus secciones a *Noticias Gráficas*) autodenominándose “el diario del pueblo” y presentándose como el verdadero heredero de *Crítica*:

¿Será acaso excesivamente inmodesto decir que *Noticias Gráficas* constituye un extraordinario éxito periodístico? Nos parece que no, porque eso salta a la vista. Es innecesario examinar las constancias del tiraje, en vías de comprobación; basta con echar un vistazo alrededor, en el café, en el tranvía, en el teatro, etc., para tener la mejor prueba de la extraordinaria difusión conseguida en tiempo “récord” por este diario que es, y lo será cada vez más, el diario del pueblo. (...) Nosotros, que nunca hemos creído que el periodismo sea un negocio sino un ministerio áspero con tantos deberes como derechos; nosotros, que sabemos la distancia que separa a un verdadero diario de un verdadero pasquín, venimos cumpliendo lo que entendemos por obligación irrenunciable dentro de la vida argentina en este momento, sin preocuparnos de los canes que ladran a nuestro paso. (...) Ni los vemos... Pero si nosotros no nos ocupamos de ellos para nada, ellos están obsesionados por nosotros. (...) Se nos insulta, con acento agraviado —y hasta lloroso— periodísticamente, radiotelefónicamente, por cualquier medio. Todo aumento de nuestro tiraje, todo triunfo informativo de *Noticias Gráficas* es seguido de inmediato por el insulto correspondiente. Está dicho, entonces, que se nos insulta todos los días... (...) Mientras, continúa aumentando la circulación de nuestro diario. El pueblo ha encontrado en nosotros su mejor intérprete, un honesto vocero de sus necesidades y tendencias, porque sabe que *Noticias Gráficas* es una voz valiente y clara. Y sabe que tiene que ser así, “clara y valiente”, porque es una voz de verdad argentina”.²

² “Gajes del éxito”. *Noticias Gráficas*, 11 de diciembre de 1931.

Días después, *Noticias Gráficas*, publica una nota titulada “Para los que no nos conocen” en la que se señala el puesto que cada uno de ellos desempeñó en *Crítica. Jornada*, que ya rearmó su staff de redacción y que sabe que a partir del 20 de febrero de 1932 volverá a ser *Crítica* —pues así como *Jornada* estuvo a disposición de la campaña política del general Justo, éste se comprometía, una vez asumida la presidencia, a levantar la extradición de Botana y permitir el regreso de *Crítica* a la calle sin ningún tipo de censura— responde con la injuria, en una nota titulada “Desenmascaramos a los traidores al servicio de Jorge Mitre”:

Es necesaria esta modesta contribución a la historia de ciertos periodistas, para que la verdad resplandezca. Porque en este episodio de la gente que ha huido de *Crítica* sí que se puede decir que todo lo que ha relucido no es oro... y que los que se fueron no eran justamente ni los más ni los mejores... (...) Es necesario poner punto final a la leyenda. *Crítica* fue lo que fue antes de que se supiera que el señor Cordone existía. El señor Cordone y su Klan no han sido otra cosa que una circunstancia, como lo somos todos nosotros también, en el curso ascendente, lógico, natural e inevitable de *Crítica*. Porque lo fundamental se sintetiza en esta verdad sencilla y lapidaria a la vez. Traicionaron a *Crítica* en el momento de prueba, cuando Botana y otros estábamos en la cárcel, como todo el país conoce.³

Jornada se detiene en cada nombre de los periodistas que habían firmado la nota de *Noticias Gráficas* para contar “la verdad” y descalificarlos, aun siendo los mismos que años atrás habían sido calurosamente elogiados como Last Reason o Enrique González Tuñón. El tono es injurioso y agravante: Alberto Cordone, “buen trabajador aunque dopado”, es el dirigente del “Klan pizzicatero”; Santiago Ganduglia “fue como el mucamo que limpiara una sala”; Sixto Pondal Ríos se fue porque “le tiró más la pizzicata que la lealtad”; y a muchos de los firmantes dicen no conocerlos.

A partir de febrero de 1932, momento en que asume como presidente de la nación el general Justo y *Crítica* regresa a la calle, *Noticias Gráficas* no mencionará a *Crítica* en sus páginas. Pero la polémica continúa, y no

³ “Desenmascaramos a los traidores al servicio de Jorge Mitre”. *Jornada*, 12 de enero de 1932.

sólo en el plano político, donde el triunfo del 8 de noviembre de 1931 de la fórmula Justo-Roca había sido para *Jornada* un triunfo tanto político como periodístico sobre “los traidores” del “apéndice opositor” *Noticias Gráficas*. La polémica continúa, y no sólo porque *Noticias Gráficas* aumenta su tiraje convirtiéndose en un competidor importante en la disputa por los lectores de la tarde.⁴ La polémica continúa en otra sede, constitutiva de *Crítica*, que es la crónica policial. El escenario de esa polémica serán las dos novelas policiales que se publican por entregas en los dos diarios: *El enigma de la calle Arcos*, de Sauli Lostal, en *Crítica*, y *El crimen de la noche de bodas*, de “el pesquisante Jacinto Amenábar, en *Noticias Gráficas*. Como hipótesis sostengo entonces que la novela policial popular argentina nace en el marco de un enfrentamiento político y periodístico, escrita por dos periodistas que recurren a la ficción y a sus saberes de cronistas policiales para continuar la guerra periodística por otros medios.

El enigma de la calle Arcos se publicó por entregas en *Crítica*, entre el 30 de octubre y el 30 de noviembre de 1932. Aunque se publicitó como la “primera gran novela argentina de carácter policial”, es, además de una novela policial, el relato del enfrentamiento entre los dos diarios. Como el lugar del detective lo ocupa un periodista, la novela muestra la trastienda de la página policial en una puesta en abismo que torna visibles los mecanismos internos del periódico. En esa segunda historia, la novela narra el enfrentamiento entre los dos vespertinos, con pistas que los hacían fácilmente reconocibles para los lectores del momento: al diario *Ahora* se lo describe, al igual que a *Crítica*, como “el mejor diario del mundo”,⁵ el “prestigioso rotativo de la tarde” y “el popular vespertino de la Avenida de Mayo”; al diario *El Orden*, en cambio, se lo menciona como el “vespertino de la calle San Martín”, primera sede de *Noticias Gráficas*. Por debajo de la inocencia de un enigma policial, la novela narra el enfrentamiento periodístico: “El antagonismo que existía entre *Ahora* y *El Orden* ya se había hecho tradicional en toda la república; sabíase perfectamente que los dos periódicos se jugaban enteros, a cada

⁴ Un aviso publicado en *El Diario*, en su número especial de 1933, afirma que *Noticias Gráficas* lanza 212.287 ejemplares diarios distribuidos en tres ediciones.

⁵ Slogan adoptado por *Crítica* a partir de una carta recibida en la cual sólo figuraba en el sobre “Al mejor diario del mundo” sin aclarar ni el nombre del diario ni su dirección.

instante, empeñados en superarse y ambicionando —cada uno para sí— la supremacía en todo lo que se relacionara con un servicio noticioso impecable y oportuno” (Lostal 1933: 39), y transcribe crónicas policiales que parodian el estilo de *Noticias Gráficas* para saldar cuentas con los periodistas rivales.

Como respuesta a *Crítica*, *Noticias Gráficas* publica, al año siguiente, la novela *El crimen de la noche de bodas. Memorias del pesquisante Jacinto Amenábar*, entre el 6 de julio y el 6 de agosto de 1933. En su novela, *Noticias Gráficas* hace del caso ficcional una puesta en escena sensacionalista y desmesurada que parodia el estilo de la crónica policial de *Crítica*. Por lo tanto, *Noticias Gráficas* “cubre” el caso ficcional haciendo uso de los procedimientos con los cuales *Crítica* narra el caso policial pero para separarse del modelo periodístico de *Crítica*. Por ejemplo, *Noticias Gráficas* exagera los procedimientos de *Crítica* invitando a los lectores a participar de la resolución del enigma ¡ficcional!, parodiando así a *Crítica*, que solía convocar a sus lectores en el caso de crímenes de alto impacto:

¿Quién la mató? ¿Por qué la mató? ¿Cómo la mató? ¿Crimen o suicidio? El lector deberá descubrirlo por sí mismo. Las publicaciones de *Noticias Gráficas* le darán todos los elementos de juicio de que dispuso el pesquisante para descifrar el misterio. El lector debe hacerlo también. Terminado el relato minucioso que haremos, el problema quedará sometido por unos días a concurso entre los lectores del diario. El que acierte, enviándonos la respuesta exacta a estas CUATRO PREGUNTAS: ¿CRIMEN O SUICIDIO?, ¿POR QUÉ LA MATÓ?, ¿QUIÉN LA MATÓ?, ¿CÓMO LA MATÓ?, recibirá un juego de muebles de dormitorio, y un juego de muebles de comedor.⁶

A su vez, *Crítica* responde y redobra la apuesta informando los casos policiales verdaderos con los mismos procedimientos que *Noticias Gráficas* había incorporado en la ficción. Por ejemplo, en el, así denominado, “Crimen de la calle Charcas”, donde un anciano ¡verdadero! aparece degollado en su casa, *Crítica* convoca a sus lectores a colaborar en la resolución del caso. Bajo un título que provocativamente remite a los anuncios de la novela que

⁶ Publicidad titulada “Usted debe descubrirlo”. *Noticias Gráficas*, 22 de junio de 1933.

en esos mismo días está publicando *Noticias Gráficas* —”Lector ¿cuál es su hipótesis? ¿Quién mató al millonario Álzaga? ¿Qué móviles indujeron al crimen? Mande Ud. su opinión a *Crítica*” — sostiene:

El desconcertante crimen de la calle Charcas ha desorientado por completo a los encargados de su esclarecimiento, y ha suscitado tantos comentarios y se han lanzado tantas hipótesis respecto a los móviles que indujeron a los asesinos a su perpetración, que esto se ha convertido en la obsesión del momento. ¿Quién o quiénes pudieron haber sido los autores? ¿Cuáles son los móviles que los indujeron? *Crítica* ha dado una amplia información sobre este misterioso asunto. Ahora ofrece a sus lectores la oportunidad de que pongan a prueba sus condiciones de sagacidad y sus dotes deductivas, aventurando opiniones e hipótesis respecto a las presuntas que formulamos. Manden sus hipótesis, que nosotros las publicaremos en nuestras ediciones de mañana, contribuyendo de esta manera a hacer luz sobre el misterio que rodea a este crimen.⁷

Al día siguiente, el diario reproduce varias cartas de lectores que proponen diversas resoluciones al enigma planteado.⁸ Resuelto el crimen, *Crítica* reconstruye las “escenas culminantes del crimen” perfeccionando su propio sistema al incorporar en la reconstrucción a un actor profesional.

Noticias Gráficas en los años treinta

Si los comienzos de *Noticias Gráficas* se caracterizan, entonces, por la polémica con *Crítica* en dos de sus zonas más importantes —la campaña política y la crónica policial—, en los años treinta *Noticias Gráficas* construye su propio lugar en el periodismo de la tarde radicalizando la modernización periodística consolidada por *Crítica* en los años veinte. Y lo hace —entre otras estrategias y otros procedimientos periodísticos— a través de un novedoso trabajo en colaboración con una radio también nacida en los comienzos de los años treinta, que es la Radio Sténtor.

⁷ “Lector: ¿Cuál es su hipótesis? ¿Quién mató al millonario Álzaga? ¿Qué móviles indujeron al crimen? Mande Ud. su opinión a *Crítica*”. *Crítica*, 4 de agosto de 1933.

⁸ “Los lectores opinan sobre el crimen”. *Crítica*, 9 de agosto de 1933.

LS8 Radio Sténtor había iniciado sus transmisiones el 5 octubre de 1933 desde los subsuelos del Hotel Castelar, donde funcionaba también la Peña del Hotel Castelar denominada Signo.⁹ Se trata de una radio que, en estos comienzos, propone un ambicioso proyecto de divulgación cultural. Con Alfredo G. Pérez como director general, Héctor Ruiz Díaz como director musical e Isidro J. Odena como el director artístico, propala, además de los programas de música clásica y música popular, audiciones y secciones fijas a cargo de intelectuales y periodistas ya conocidos por el público. Por ejemplo, la sección diaria “A mí me parece...” de Homero M. Guglielmini; una sección de Modas, belleza, arte del hogar a cargo de María Rosa Oliver; la ‘Revista Infantil Sténtor’ de Susana Calandrelli; la audición *Radio Platea*, con comentarios sobre teatro y cine de León Klimovsky e Isidro Odena; los *Viajes en torno del jazz*, con comentarios de música también de Klimovsky.

Ese 5 de octubre de 1933 se inicia un vínculo periodístico entre la Radio Sténtor y el diario *Noticias Gráficas* que se traduce en la organización conjunta de eventos periodísticos y en la incorporación de periodistas del diario en la radio. Por ejemplo, en abril de 1934, Radio Sténtor organiza, en el salón Signo, una transmisión para los presos políticos en Usuahia, y es cubierta, en exclusiva y con numerosas fotografías, por *Noticias Gráficas*.¹⁰ O, en octubre de ese mismo año, y esta vez desde el local de *Noticias Gráficas*, Radio Sténtor difunde una transmisión en la cual se explica a los oyentes cómo se hace un diario: “los radioescuchas tuvieron ocasión de oír el proceso de las partes que integran un gran diario moderno y nervioso, desde la acción directiva hasta el desarrollo de las noticias sensacionales, todo ello explicado por los propios hombres que en *Noticias Gráficas* se encargan todos los días de dar interés a estas páginas. Dio realce a la propagación el ruido característico de los distintos procesos de nuestro trabajo, máquinas y canillitas”. Isidro J. Odena subraya precisamente el vínculo entre periodismo escrito y radio, un vínculo que está siendo cuestionado por otros diarios que consideran a la radio como una amenaza:

⁹ En julio de 1932, los dueños del Hotel Castelar habían comprado la emisora LS8 Radio Sarmiento, ubicada en Lomas del Mirador, La Matanza, que había sido inaugurada el 11 de septiembre de 1929 pero destruida por una tormenta poco después.

¹⁰ “El micrófono de LS8 llevó a los presos políticos los ecos del hogar lejano”. *Noticias Gráficas*, 15 de abril de 1934.

Certificamos en esta ocasión, como en otras, el contacto entre el periodismo y la radio, los dos grandes voceros de la opinión contemporánea. *Noticias Gráficas* lanzará esta tarde su primera edición aérea, que será como una síntesis de su alma: el micrófono de Sténtor irradiará el rumor de las máquinas maravillosas que imprimen el diario y hará oír a los directores, redactores y cronistas que en esta casa poseen el secreto juvenil y dinámico de aligerar el severo perfil del mundo. Radio Sténtor, que aspira a ser también una expresión ágil y renovada en el éter, saluda, pues, fraternalmente el triunfo de *Noticias Gráficas*, que es el triunfo de la inteligencia alada y del gesto varonil y recio, presentes en sus páginas diarias.¹¹

A su vez, Jacinto Amenábar, autor de la novela policial publicada en *Noticias Gráficas* (y seudónimo de Salvador Cordone), comienza, también ese 5 de octubre de 1933, la transmisión del primer radioteatro policial titulado *Las aventuras de Carlos Norton*, que en muy poco tiempo se convirtió en un verdadero éxito radial, como lo demuestran las notas y fotografías que le dedican las diferentes revistas especializadas en la radio que en numerosas ocasiones le dedican la tapa.

Además de Jacinto Amenábar, son varios los periodistas de *Noticias Gráficas* que se incorporan a la radio. El caso más curioso es el de Emilio Ramírez, jefe de fotógrafos de *Noticias Gráficas*, quien lleva a la radio el relato de las imágenes captadas con su máquina fotográfica. La audición se llamó *Radiofotos*, y fue ampliamente celebrada por las revistas radiofónicas. Ramírez narra la trastienda periodística de las fotografías publicadas en el diario *Noticias Gráficas*, describiendo el momento en que fueron captadas.¹²

¹¹ “Desde *Noticias Gráficas*, radio Sténtor difundió ayer una transmisión de interés”, *Noticias Gráficas*, 8 de octubre de 1934.

¹² Por ejemplo: “Salute: esta tarde junto a un paso a nivel he visto un ómnibus suicida. Lo fotografié y todo... ¡Hay que verlo! Siempre son los ómnibus. ¿A que ustedes nunca han visto un tren arrojar al paso de un ómnibus...?”. “Esta mañana fui a tomar una foto triste. Retraté la esposa del hombre que fue asesinado por querer cobrar una cuenta. Tenía en brazos a la hijita, inocente criatura que pagará esa bestialidad humana”. “Ramírez. El hombre que transmite fotos por radio”. *La Canción Moderna*, n° 326, 18 de junio de 1934.

Algunas conclusiones

Como se señaló al comienzo de este trabajo, pensar el periodismo popular y masivo de los años treinta implica incorporar a la radio como parte del funcionamiento del campo periodístico. En muy pocos años, la radio dejó de pertenecer al mundo de los aficionados y los especialistas técnicos para convertirse en un medio de comunicación de masas que conformó nuevas audiencias (Matallana 2006), convirtiéndose primero en una amenaza y después en un complemento del periodismo escrito.

A su vez, en los años treinta, no sólo se estrechan los vínculos entre las revistas culturales y el periodismo de masas, sino que la radio pasa a ser objeto y escenario de las publicaciones periódicas. Si a comienzos de la década, lo que sucedía en el mundo de la radio se había incorporado como sección fija tanto en las revistas culturales como en las de interés general, en poco tiempo fueron las publicaciones periódicas, además de los diarios, las que inauguraron sus propios programas de radio: *Caras y Caretas*, con su audición en Radio Belgrano en marzo de 1936;¹³ la revista *El Tony* en La Voz del Aire en julio de 1937;¹⁴ *Vosotras*, en abril de 1938, en Radio Splendid,¹⁵ entre muchas otras.

Por último, a lo largo de los años treinta se acrecienta la especialización de los lectores de revistas: si en las revistas *Martín Fierro* o *Claridad* se cubrían también los espectáculos teatrales, la música o el cine, en los años treinta la oferta se diversifica en revistas dedicadas a la radio, al cine o al teatro. En este marco, la revista literaria, apremiada por las publicaciones periódicas, la política y las revistas de espectáculos, irá delimitando un campo más especializado como reacción a la masificación de la cultura.

Bibliografía

Amenábar, Jacinto (1933). *El crimen de la noche de bodas*. Buenos Aires: Anaconda.

¹³ “*Caras y Caretas*, la popular revista argentina, irradia su audición de los lunes por LR3 Radio Belgrano”. *Sintonía* 151, 14 de marzo de 1936; “Transmite... *Caras y Caretas*”. *Caras y Caretas* 1936, 21 de marzo de 1936.

¹⁴ “Inició de audiciones la revista *El Tony*”. *Radiolandia* 486, 10 de julio de 1937.

¹⁵ “Una revista en el aire”. *Radiolandia* 525, 9 de abril de 1938.

- Lostal, Sauli (1933). *El enigma de la calle Arcos*. Buenos Aires: AM-Bass.
- De Rosso, Ezequiel (2009). Lectores asiduos y viciosos: la emergencia del caso policial en la ficción. Manzoni, Celina (directora). *Rupturas*, tomo 7, *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Fernández, José Luis (2008). *La construcción de lo radiofónico*. Buenos Aires: La Crujía.
- Matallana, Andrea (2006). *Locos por la radio. Una historia social de la radio, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo.
- Saítta, Sylvia (2013) [1998]. *Regueros de tinta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Ulanovsky, Carlos (1995). *Días de radio. Historia de la radio argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Suplemento *de* literatura: cultura impresa y ficción en la *Revista Multicolor de los Sábados*

María de los Ángeles Mascioto

Como es sabido, la dependencia entre prensa y literatura fue uno de los aspectos más importantes del proceso de autonomización de nuestra esfera cultural. En Buenos Aires, la ampliación del mercado periodístico desde fines del siglo XIX, pero sobre todo en las primeras décadas del siglo XX, dio paso a la conformación de una prensa popular masiva de la que el diario *Crítica* formaría parte: “la aparición de un nuevo periodismo, masivo y comercial, reorganiza el resto de la cultura: [...] se reformulan las relaciones entre escritores, políticos y público; aparecen otras formas de leer y escribir, y diferentes procedimientos de trabajo” (Saítta, 2007: 246).

Por otra parte, entre los distintos fenómenos periodísticos de comienzos del siglo XX encontramos la aparición de los primeros suplementos “autónomos, coleccionables y destinados a una franja más restringida de lectores” que, de acuerdo con Jorge Rivera, respondieron a “un proceso de departamentalización” de los diarios (1995:92). *La Nación* fue el primer periódico argentino en incorporar un suplemento ilustrado que ofrecía a los lectores la novedad gráfica de la imagen como un complemento de la palabra impresa (Rivera, 1995: 92). En 1920, la sección ilustrada de este diario se había instaurado como un espacio de promoción de la escritura. Sylvia Saítta señala que “aún en 1925 [...] la ambición de todo escritor joven era lograr que el suplemento literario de los domingos de *La Nación* publicara su relato, poema o ensayo”, puesto que este diario tenía una extraordinaria influencia en muchos países de habla hispánica, y una importante tradición literaria como

consecuencia de la publicación en sus páginas de textos pertenecientes a muchos escritores importantes del siglo XX (2013:32).

En la década de 1930, momento de consolidación de la prensa masiva, los suplementos ilustrados de los principales matutinos –*La Nación* y *La Prensa*– y del vespertino más leído –*Crítica*–, por un lado, establecieron una continuidad con ciertas temáticas y preocupaciones presentes en los diarios en los cuales se publicaron, pero también presentaron al público lector novedosas propuestas. En el presente trabajo se analizarán algunos vínculos productivos entre la literatura y un contexto particular de publicación: la *Revista Multicolor de los Sábados*, suplemento cultural de un diario masivo y sensacionalista como *Crítica*, a cargo de Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat, que fue publicado entre agosto de 1933 y noviembre de 1934.

Si bien se ha señalado que, por dirigirse a un perfil de lectores más amplio y popular, *Crítica* habría abordado de manera parcial y esporádica la producción de suplementos culturales (Rivera, 1995: 93), lo cierto es que la *Revista Multicolor* tuvo características muy diferentes con respecto a aquellas secciones literarias de los matutinos dominicales contemporáneos a su publicación. El impacto del suplemento de *Crítica* en el circuito comunicativo y literario, los nuevos modos de lectura y escritura que surgieron a partir de la convivencia en la misma página de diferentes textualidades e imágenes, los vínculos entre discurso literario y otros discursos sociales, la coexistencia de textos de distintos autores sobre temas afines, las relaciones entre autores y público lector, son cuestiones todas ellas que conciernen al estudio de suplementos literarios, un tipo de publicación periódica que aún no ha sido lo suficientemente estudiada en nuestro país.

Me detendré en algunas de las particularidades¹ que definen a la *Revista Multicolor de los Sábados*, por un lado, a partir de los vínculos (de semejanza o contraste) que estableció con otros suplementos culturales pertenecientes a periódicos de amplia difusión (*La Nación* y *La Prensa*), y por otro, teniendo en cuenta las relaciones entre distintos discursos, literarios,

¹ Dado el carácter acotado de este artículo dejaremos fuera del análisis algunos aspectos relevantes del suplemento como, por ejemplo, la presencia de notas sobre la música popular y sobre el cine, la inmensa cantidad de textos misceláneos, nuevos intereses del público ampliado que también aparecieron como tema en los textos literarios en la *Revista Multicolor*.

pictóricos y periodísticos en el interior del suplemento y en el marco del diario donde se publicaron.

Particularidades materiales de la *Revista Multicolor de los Sábados*: entre la revista y el suplemento

Era una fiesta tremenda, una boda de Camacho de la imprenta, ver los enormes tachos de neto colorido, pintando las matrices curvas una y otra vez, mezclando los colores en cada pasada.

Ulyses Petit de Murat

Jorge Rivera ha señalado que un periódico es “un producto con resonancias sociales y culturales polivalentes y enteramente disponibles” (Rivera, 1995: 39). El sábado 12 de agosto de 1933 *Crítica* estableció una reestructuración de sus contenidos. Mientras la contratapa del diario, denominada “La diaria voz de Crítica”, pasaba a la segunda sección y era reemplazada por la “Página gráfica” –compuesta íntegramente por fotografías–, el diario dirigido por Natalio Botana presentaba a sus lectores una *Revista Multicolor*, que había sido promocionada el día anterior bajo el lema “Nuestra costumbre es innovar[...], CRITICA, REVISTA MULTICOLOR, le proporcionará lectura para una semana, sin que su ejemplar le cuente un solo centavo más”.

Como advirtió Sylvia Saítta (2005) muchos de los colaboradores que habían escrito sus notas de opinión política –generalmente contra el régimen de Hitler o Mussolini– en la contratapa del diario (como Pablo Rojas Paz, Ricardo Setaro, Ulyses Petit de Murat, Raúl González Tuñón), pasaron a conformar el staff de redacción del suplemento ilustrado, aunque allí no publicarían artículos de carácter político sino más bien notas sobre variedades periodísticas y relatos ficcionales. Por su parte, “Visto y oído”, una sección de variedades ilustradas que había conformado junto con los editoriales, la contratapa, en principio se movería a la segunda sección del diario, luego se trasladaría al interior del suplemento, en el número 19 (16 de diciembre de 1933), para finalmente pasar a ilustrar la portada de la *Revista Multicolor* a partir del número 23 (13 de enero de 1934).

En el primer número del suplemento, se presentó como portada una ilustración de David Alfaro Siqueiros –un importante muralista mexicano– que

cubría toda la hoja, y que se asemejaba a las portadas que tradicionalmente abrían el suplemento ilustrado del diario *La Prensa* durante la década 1930, esto es: domingo por medio la segunda sección de *La Prensa* presentaba en toda la superficie de su portada una gran ilustración en color que reproducía una obra de arte pintada por un artista. En este acercamiento, *Crítica* también estableció una distancia: presentó la obra de un reconocido artista aunque no se trataba de una reproducción sino de una ilustración realizada por el mismo muralista especialmente para el suplemento. Annick Louis (1997) ha señalado que, a diferencia de otras revistas literarias argentinas de la época, la *Revista Multicolor* se destacó por la importancia que le dio a lo visual. Louis observa que las páginas de la revista parecieran haber sido pensadas como afiches, y encuentra una posible explicación en el hecho de que el responsable de la puesta en página del suplemento fuera el dibujante paraguayo Andrés Guevara, quien le habría dado una primacía a lo visual por sobre la práctica de la lectura (1997: 94).

Si bien el diario *La Nación* de los domingos también presentaba en su edición ilustrada una nota de variedades muy similar a “Visto y oído”, denominada “Crease o no”, lo cierto es que, en *Crítica*, lo visual cobraba un gran protagonismo durante toda la semana. Tanto en sus páginas de noticias nacionales e internacionales como en las crónicas policiales, los lectores podían encontrar fotografías e ilustraciones o representaciones gráficas de los acontecimientos. Al mismo tiempo, el diario le dedicaba un gran espacio a las historietas, que conformaban la página “Crítica a través del humorismo mundial” y el suplemento de los jueves, integrado por seis hojas de historietas. Por otra parte, también la sección “Crítica deportes” del periódico se incluía una serie de notas titulada “Deporte Grafico”, muy similares a “Visto y oído” pero con temática deportiva.

A diferencia de las secciones dominicales ilustradas de *La Prensa* y *La Nación*, en las que se presentaban tanto fotografías como ilustraciones, el suplemento de *Crítica* no hizo uso de la fotografía, todos los textos estaban ilustrados. Lo llamativo es que algunos de los ilustradores de la *Revista Multicolor*, como Andrés Guevara, David Alfaro Siqueiros, Pascual Guida y Pedro Rojas, publicaron sus propios textos ficcionales y los ilustraron ellos mismos, lo que da la sensación en el lector de una mayor cercanía entre la literatura y las ilustraciones (Louis, 1997:84).

En 1933, tanto el diario *La Nación* como *La Prensa* publicitaban en la semana su edición ilustrada del domingo. *La Nación* prometía la edición multicolor en huecograbado, compuesta por las secciones segunda, tercera y cuarta del diario. La segunda sección constaba de tres hojas destinadas a la literatura y las artes y otras tres al automovilismo y al deporte, estaba ilustrada pero en blanco y negro. En ella encontramos principalmente notas de crítica literaria, pictórica y musical, acompañadas por un promedio de dos poemas y un relato o cuento. Por otra parte, la portada y la contratapa de cuarta sección, denominada “Variedades y Niños”, se presentaban en multicolor. A diferencia de la sección de “Literatura y artes”, la de variedades estaba compuesta por una gran cantidad de publicidades de mayor tamaño. De hecho, las dos páginas en multicolor constaban, una parcialmente y la otra completamente de publicidades.

Por su parte, el diario *La Prensa* anunciaba durante la semana su edición ilustrada del domingo en huecograbado y separaba en recuadro aquellos textos o notas que prometía en colores. La segunda sección dominical de *La Prensa* estaba también destinada a la crítica artística, al turismo y de manera menos frecuente a la crítica literaria. La tercera sección, integrada por noticias variadas, generalmente incluía en sus páginas un cuento o un relato literario o bien un poema. Los colores eran muy poco frecuentes y se aplicaban principalmente a la sección destinada a lecturas para niños y a las historietas.

Por lo tanto, *Crítica* fue el primer suplemento cuyas ocho páginas eran completamente multicolor y, pese a la importante presencia de artistas pictóricos en su staff, tal como hemos observado, a diferencia de *La Prensa* y *La Nación* no presentó artículos críticos sobre pintura ni sobre pintores. Este aspecto resulta llamativo si se tiene en cuenta que las preocupaciones pictóricas sí habían formado parte de los artículos del suplemento ilustrado publicado entre 1926 y 1927, *Crítica Magazine*, en el que Emilio Pettoruti había escrito una vez por semana notas sobre pintores argentinos y extranjeros.² Sin embargo, en el suplemento de 1933, la pintura no apareció tanto como tema sobre el cual hablar sino como coprotagonista del suplemento junto con la escritura.

Desde el punto de vista escriturario también la *Revista Multicolor* presentó diferencias con respecto a las secciones dominicales de *La Nación* y

² Para un mayor estudio *cfr.*: May Lorenzo Alcalá y Sergio Baur (2010) *Pettoruti crítico en Crítica*. Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora.

La Prensa. Por un lado, en los 61 números de aquel suplemento sólo encontramos cinco poemas, lo cual nos deja deducir que la poesía, presente en los otros diarios y defendida pocos años antes por los martinfierristas que habían integrado la redacción de *Crítica*³, muchos de los cuales pasaron a colaborar en la *Revista multicolor*; en este momento ya no sería un género tan relevante como el relato y el cuento, muy presentes en el suplemento hasta tal punto que este último pasó a conformar secciones esporádicas como “Cuento criollo” o “Cuento policial”. Mientras las fotografías generarían un efecto de verosimilitud, las ilustraciones fueron en el suplemento de *Crítica* un elemento más que se conjugaba con los textos y que parecería estar orientado a despertar la curiosidad y la imaginación del lector.

No obstante, lo más llamativo del suplemento es que recibió el nombre de “Revista” mientras que las ediciones ilustradas de *La Nación* y *La Prensa* se presentaban como secciones. La primera pregunta que surge ante esta propuesta del diario es, entonces, si debemos considerarlo una revista o un suplemento cultural. En este sentido, podemos interpretar que en el término “revista” habría una intencionalidad de separarse del diario, de presentarse como algo diferente, mucho más específico que las secciones dominicales publicadas por los matutinos, lo cual se habría vinculado con una serie de estrategias para ofrecerla al público lector como una publicación de periodicidad semanal, que se distanciaba del diario por estar en colores, por presentar una importante cantidad de textos ficcionales y traducciones de escritores extranjeros, por tener un promedio de un solo anuncio publicitario por ejemplar –a diferencia de la gran cantidad de publicidad presente en el cuerpo del diario y en las secciones dominicales de los matutinos-, por proponer al público lector un material de lectura en ocho páginas “para su recreo durante ocho días” como explicitaba el anuncio del suplemento en el cuerpo del periódico, aspectos que contribuirían a su carácter coleccionable.

La primacía de la ficción: literatura y periodismo en la *Revista Multicolor*

Andreas Huyssen (2006) ha señalado que la dependencia entre prensa y

³ Para un mayor estudio de la colaboración de martinfierristas en la redacción de *Crítica* cfr: Saitta (2013).

literatura dio paso a la incorporación de ciertas formas de la cultura de masas en la obra de los artistas, a la vez que algunas formas de la cultura de masas adoptaron estrategias de la alta cultura. En este sentido, tanto en las notas periodísticas como en las ficciones publicadas en la *Revista Multicolor* podemos observar un contacto entre recursos periodísticos y recursos literarios. En algunos artículos periodísticos observamos una ficcionalización de lo que debería ser noticia. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en el perfil de Baudelaire. Las secciones dominicales de *La Nación* y *La Prensa* habían publicado en 1933 respectivos perfiles sobre Baudelaire⁴, que se asemejaban bastante entre sí. *La Nación* identificó a Baudelaire como un profeta de las miserias del mundo actual, para lo cual citaba las perspectivas de diversos escritores como Anatole France, Oscar Wilde, Josefino Peladán, Gustavo Lanzón, y transcribía pequeños párrafos de los poemas del escritor francés en su idioma original. El diario *La Prensa* se detuvo en la trayectoria literaria del poeta y, como *La Nación*, citó estrofas de “Las flores del mal” en francés. *Crítica*, en cambio, inscribió su artículo “La muerte de Baudelaire” (publicado el 2 de abril de 1934) en un conjunto de perfiles que venía publicándose en el suplemento: le antecedieron “El frío deliro de Lautremont” (23/09/1933), “La muerte de Poe” (28/10/1933) y “La muerte de Proust” (09/12/1933) y le precedió “La muerte de Hiuen Tsang” (03/02/1934), todos escritos por Ulyses Petit de Murat. Lo que define a este perfil es su carácter literario. El texto comienza con la siguiente frase: “La luz ha sido apagada en una pequeña habitación de la calle Douai. En la oscuridad hay dos hombres, Catulle Mendès, el dueño de la casa, y Baudelaire”. Luego, continúa haciendo referencia a un viaje del poeta a Bélgica, con motivo del cual se traduce la estrofa de un poema a los lectores del suplemento, en la que se observa una entonación rioplatense: “No se ha conocido jamás raza tan barroca como la de *estos belgas*”

⁴ El domingo 6 de agosto de 1933, *La Nación* publicó el artículo “La rehabilitación de Baudelaire”, bajo la firma de Agostinho de Campos, el texto se encontraba ilustrado por una pequeña representación de un poema, cuyo pie de imagen era, justamente, la cita en francés en la que se inspiró el dibujo. El domingo 20 de agosto de 1933, *La Prensa* publicó en su segunda sección el artículo “Un poeta maldito, firmado por Ricardo Gutiérrez, la nota se acompañaba por cuatro pequeñas ilustraciones: un retrato de Juana Duval, realizado por el mismo Baudelaire, un retrato del poeta, otro dibujo realizado también por Baudelaire y titulado “La fanfarlo” y un manuscrito del escritor.

(subrayado nuestro). El perfil presenta un final claramente folletinesco de la muerte de Baudelaire, que lo aleja por completo de aquellos publicados en la sección ilustrada de *La Nación* y *La Prensa*:

La mañana del 31 [de agosto], a las diez, su madre le habla al oído: recuerdos cariñosos, vagos proyectos. Otra mujer está en la habitación. A eso de las once dice: La comprende señora, la comprende. ¡Ha sonreído! En su rostro, que acababa de helarse, en el que los ojos, siempre abiertos, se habían tornado vidriosos, nadie, jamás, pudo descubrir, esa extraña, horrible, inimaginable, sonrisa.⁵

Como puede observarse, lo que caracteriza a los textos es el contacto entre lo periodístico y lo literario. Del mismo modo, algunas notas publicadas en el suplemento, como “Ultima solución, tecnocracia” (12/08/1933), de Homero Guglielmini, parecen oscilar entre la objetividad periodística y la ciencia ficción cuando se invita a los lectores a que intenten imaginarse en la “sociedad tecnócrata del futuro, y nosotros metidos en ella”, haciendo uso de una serie de artículos como el “auto tecnocrático”, el “traje tecnocrático”, la “casa tecnocrática”, que se describen detalladamente.

Roxana Patiño definió a los suplementos literarios como un conjunto de textualidades heterogéneas que, junto con las revistas, van generando un sistema inmediato de la literatura de un momento dado (1999: 568). También podríamos definirlos a partir de los importantes vínculos éticos, estéticos, e incluso políticos que este tipo de publicaciones periódicas estableció con los diarios en los cuales se divulgaban. De acuerdo con esto, Sylvia Saïtta observó que *Crítica* presentaba: “una textualidad compleja y heterogénea, donde se combinan líneas temáticas y formales que no siempre son coincidentes (...)”. *Crítica*, entonces, como periódico masivo, se diferenciaría “de las revistas literarias y de los diarios partidarios, que delimitan un perfil homogéneo de lectores por medio de artículos que interpretan los diferentes temas según ejes político-culturales capaces de organizar la heterogeneidad” (2013: 91). En el suplemento cultural y literario encontramos esa misma hete-

⁵ Petit de Murat, Ulyses (1934) “La muerte de Baudelaire” *Revista Multicolor de los sábados*. 20 de enero, p. 2

rogeneidad e incluso la convivencia de diferentes discursos sobre una misma temática. Un ejemplo se halla en la importante presencia del policial. Como es sabido, el diario *Crítica*, sensacionalista y popular, se caracterizó por asignarle un gran espacio no sólo a la nota policial sino también a las opiniones de los lectores, a las hipótesis del periódico sobre cada caso en particular y al testimonio de los protagonistas. En 1933, *Crítica* presentaba a sus lectores una sección titulada “Hablan desde la cárcel los hijos de Martín Fierro” en la que conocidos criminales contaban su versión de los hechos. El último de estos “capítulos”, en los que se mostraba al público lector las biografías de criminales, se publicó el sábado 5 de agosto de 1933, una semana antes de la publicación del suplemento multicolor. La revista en un comienzo continuó esta línea pero poco a poco se fue distanciando de la perspectiva periodística del diario para especificarse en el cuento policial.

En el segundo número del suplemento se presentó como portada a los lectores el texto titulado “Auténtico relato de Robert Blake. Sus últimas dieciocho horas”, en el que se retomaba el testimonio de los presos en las cárceles, aunque en este caso había un desfase con respecto a lo que se publicaba en *Crítica*. En primer lugar, no se trataba de un acontecimiento cercano en el tiempo y en el espacio, sino de un diálogo entre un grupo de presos condenados a muerte en la prisión de Hunstville en el año 1929, tampoco se trataba de un testimonio sino de una pieza teatral escrita por un condenado en la que se podía leer el diálogo de un grupo de presos. La prensa aparece como uno de los temas de diálogo en el texto, uno de los presos dice: “ese repórter quiere que yo le refiera esta noche todo el asunto. Es una idea loca que se les ha metido en la cabeza, eso me serviría para maldita cosa. No les diré ni una palabra, nadie necesita saberlo”(1933:2). La intencionalidad de los repórteres, como ocurre con las historias de *Crítica*, obtener el testimonio de los encarcelados.

No obstante, la temática policial se presentó en los sucesivos números del suplemento no tanto como artículo periodístico sino bajo la forma de relatos ficcionales o cuentos. A partir del 2 de diciembre de 1933 comenzó a aparecer una sección esporádica denominada “Cuento policial” en la que se publicaron sucesivamente relatos de diversos escritores nacionales y extranjeros, algunos muy conocidos como Anthony Berkeley, G. K. Chesterton, Jack London, la Baronesa de Orczy, otros no tanto como Ronald Knox, J. J.

Bell, Emilio Villalba Welsh, Víctor Juan Guillot o Ferrari Amores.

Un aspecto llamativo es que algunos de los cuentos publicados en esta sección, como “El millonario que murió de hambre”, de Ronald Knox; “El envenenador de Sir Williams”, de Berkeley; “Las muertes eslabonadas”, de Jack London, conformaron años más tarde la antología *Los mejores cuentos policiales* (Emecé, 1943) a cargo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. También otros relatos publicados en el suplemento integraron la *Antología de la Literatura Fantástica*, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo en 1940. Podemos pensar que el suplemento de *Crítica*, en el que participaron muchas de las firmas que habían formado parte del periódico vanguardista *Martín Fierro* (1924-1927), en los años treinta propuso nuevos modos de escrituras que años más tarde serían promocionados en distintas antologías literarias de cuya selección participó un sector de la revista *Sur*. En este sentido, María Teresa Gramuglio encuentra tanto en las editoriales *Tor* y *Sur* como en la campaña de promoción que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares emprendieron en los años cuarenta del siglo XX, una zona de contacto entre la literatura culta y la literatura popular masiva que revelaría “una intervención polémica fuerte en el campo literario encaminada a disputar un espacio a las tendencias realistas y psicológicas que consideraban dominantes en la narrativa” (2001: 338-339). Esto coincide con la identificación que Roxana Patiño hace en el periodismo cultural gráfico de dos tipos de discursos: uno amplificador, que instituye, divulga y codifica aquello que circula en los medios acotados de las pequeñas revistas; y otro modernizador, que actualiza y adelanta las principales líneas de nuevos discursos y problemáticas que posteriormente conformarán el tribunal más especulativo de las pequeñas revistas” (Patiño 1999: 568/569).

Otro ejemplo de la coexistencia de textos literarios con otros de naturaleza informativa periodística, aspecto que, como ha señalado Jorge Rivera (1995), contribuye a acentuar la complejidad de los territorios y a confundir muchas veces los límites que se intentan circunscribir entre literatura y noticia, se encuentra las reseñas de libros brasileños, la traducciones de textos pertenecientes a importantes escritores y ensayistas del país vecino como Euclides Da Cunha, Joaquim Machado de Assis y Ribeiro Couto y la publicación de artículos sobre aspectos culturales de dicho país en el suplemento, al mismo tiempo que el diario presentaba como noticia el viaje que realizó

Agustín P. Justo, presidente de la República Argentina (1932-1938), a Brasil en el año 1933.

El 8 de julio de 1933, entre las informaciones internacionales, aparecía la noticia de la llegada de Natalio Botana a Río de Janeiro, se trataba de un viaje de descanso en el cual el director de *Crítica* manifestaba que el presidente Justo visitaría Brasil en agosto. En este último mes se presentarían en la portada y cuerpo del diario las noticias del viaje presidencial. El 7 octubre de 1933 el suplemento de *Crítica* publicó su primera traducción de un fragmento del importante ensayo de Euclides da Cunha *Os Sertões*, titulado “El centauro de los desiertos”, el sábado siguiente (14/10/1933) se publicó un artículo sobre “Dios en el Brasil” firmado por Brasil Gerson; en la entrega del 21 de octubre de 1933 nuevamente Brasil volvió a ser el tema de portada con la publicación de la nota “La macumba de los brujos negros”, también a cargo de Gerson. En el siguiente número se publicó el segundo fragmento de *Os Sertões*, titulado “La fiebre pavorosa de la tierra”. Podemos encontrar tanto en los textos literarios como en las notas periodísticas algunas coincidencias que mostraban al público lector una representación de Brasil en la que se mezclaba la religiosidad y superstición, lo verosímil y las leyendas⁶. El artículo “Dios en Brasil” hace referencia a las fiestas del Buen Jesús en distintas iglesias del país vecino, menciona la leyenda de la aparición de una imagen de Jesús en el río en la que se mezclan elementos portugueses y elementos nativos, la explicación racional y la fe: “Todavía hoy, mientras la radio desparpama por los cielos melodías de todos los continentes y de todas las lenguas, en los poblados se conservan imágenes tenidas como milagrosas [...] y las supersticiones prosperan, y nuevas leyendas se van formando aquí y allá, a la sombra del prestigio de este o de aquel santo”. Gerson explica racionalmente a los lectores el origen de la leyenda que hace referencia a la aparición de una imagen de Jesús en el río de Pirapora:

⁶ Un análisis más pormenorizado de los textos de Euclides da Cunha y de Brasil Gerson en la *Revista Multicolor* de los sábados se encuentra en María de los Ángeles Mascioto (2013) “La literatura brasileña en la prensa argentina: Euclides da Cunha en la *Revista Multicolor de los sábados*”. *Actas del I Congreso Internacional Nuevos Horizontes de Iberoamérica, Universidad de Cuyo, Actas online*: <http://nuevoshorizontes2013.wordpress.com/2013/11/06/actas-del-i-congreso-internacional-nuevos-horizontes-de-iberoamerica/>

En los comienzos del siglo XVIII, los jesuitas fueron, en el Brasil, objeto de encarnizadas persecuciones, y mucho de cuanto poseían se perdió en sus fugas precipitadas o fue arrojado a los ríos y a los mares por sus perseguidores.

Así explica la historia lo que el pueblo cree ser un milagro: el apareamiento, en lugares yermos, de imágenes construidas evidentemente en Portugal por hábiles artistas.⁷

Esta defensa de la racionalidad europea en detrimento de las inocentes creencias de los nativos y negros en apariciones y milagros se choca, no obstante, con la actitud de los portugueses en las fiestas del Buen Jesús, de las cuales participan junto con los descendientes de africanos intentando seguir su paso en las danzas de los negros. Pese a la perspectiva horrorizada del cronista, el artículo pone el foco en una doble asimilación entre los rituales africanos y la religión europea. Gerson pone el acento en el carácter espectacular de las fiestas a partir de esta mixtura: “Pirapora es una fusión típica de las fiestas religiosas de los poblados portugueses y reminiscencias de las de África, existentes aún en la sangre negra que circula en las venas de las poblaciones brasileñas”. Del mismo modo, en “La fiebre pavorosa de la tierra”, texto ensayístico que se toma del capítulo “Los hombres” de *Os Sertões*, se nos dice:

[El sertanero] espera, resignado, el día 13 de aquel mes. Porque en tal fecha, una costumbre abolenga le factura para sondar el futuro, interrogando a la Providencia.

Es la tradicional experiencia de Santa Lucía. El día 12, al anochecer, expone al relente, alineados, seis granitos de sal, que representan, en orden sucesivo, de izquierda a derecha, los seis meses venideros de enero a julio. Al amanecer del 13 las observa: si están intactas, presagian la seca; si la primera apenas se diluyó, transformada en gota cristalina, es segura la lluvia en enero [...]

Esta experiencia es bellísima. Porque, pese al estigma supersticioso, tie-

⁷ Gerson, Brasil. “Dios en el Brasil”, *Revista Multicolor de los Sábados* número 10, 14 de octubre, 1933, p. 3.

ne base positiva y es aceptable.⁸

Esa misma fusión entre religiosidad y superstición está presente en la última traducción que el suplemento ofrece de *Os Sertões*, titulada “Cómo se hace un monstruo”, publicada en el suplemento el 10 de marzo de 1934, y que incluyó tres apartados de la sección “Los Hombres” del libro de Euclides: “Cómo se forma un monstruo”, “peregrinaciones y martirios” y “Leyendas”. Aquí Antonio Conselheiro no se ve tanto como la amenaza que altera el orden de la modernidad brasileña sino como uno más de los tantos personajes llamativos que presenta el suplemento a sus lectores. Esta mixtura entre la religión y las creencias populares como parte de la identidad brasileña estará presente en el artículo de Brasil Gerson titulado “La macumba de los brujos negros” en el que, después de comentar el caso de una francesa que va a Río de Janeiro a ver una macumba y ante el espectáculo sale desprovista, se define al ritual como esa parte constitutiva de Brasil que, por lo que se cuenta en la anécdota, Europa no puede comprender: “misteriosa, salvaje, sensual, la macumba tiene, tal vez, su justificación en las mismas condiciones en que, poco a poco, fuese formando Brasil” (Gerson, 1933:1).

Artículos y reseñas sobre Brasil, traducciones de cuentos y ensayos escritos por artistas brasileños, una novedad en la prensa cultural y en el campo literario argentinos de los años treinta; cuentos de escritores nacionales y extranjeros de temática policial; cuentos escritos por pintores e ilustraciones a veces de mayor tamaño que los textos, convivieron en las mismas páginas. Esto, como observa Raúl Antelo con respecto a la materialidad de los periódicos culturales, obliga a los lectores “a seleccionar y omitir, produciendo un texto, una lectura que es collage espacial o montaje temporal de fragmentos injertados en relaciones provisorias o aleatorias, que sin embargo reafirman el motor mismo de lo moderno: la experiencia de lo discontinuo” (Antelo, 1999: 309). En este collage, los límites entre periodismo y literatura fueron, por momentos, difusos. La primacía de la ficción por sobre la crítica, de la prosa por sobre la poesía, de la lectura como entretenimiento por sobre el didacticismo, la reescritura y publicación de algunos de estos textos en antologías y en

⁸ Da Cunha, Euclides (1933). “La fiebre pavorosa de la tierra”, *Revista Multicolor de los Sábados*, número 12, 20 de octubre, p. 7.

colecciones de cuentos, todo ello nos permite pensar al suplemento cultural tal como define Roxana Patiño a este tipo de publicaciones: una narrativa polifónica, de vida breve en la que se jugarían la agenda literaria, los autores y las líneas estético-ideológicas” de un momento determinado (1999: 568).

Bibliografía

- Antelo, Raúl (1999). El inconsciente óptico del modernismo. En Saúl Sosnowski (Ed.) *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.
- De Diego, José Luis (2007). Editores, libros y folletos. En Celina Manzoni (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, tomo 7. *Rupturas*. Buenos Aires: Emecé.
- Gramuglio, María Teresa (2001). Posiciones, transformaciones y debates en la literatura. En Alejandro Cataruzza (dir.). *Nueva Historia argentina. Tomo VII: Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Huysen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Louis, Annick (1997). *Jorge Luis Borges: oeuvre et manoeuvre*. Paris: L'Harmattan.
- Patiño, Roxana (1999). Suplementos y revistas culturales en Brasil: de Clima al O Estado de S. Paulo: génesis y expansión de un discurso. En Saúl Sosnowski (Ed.). *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza.
- Rama, Ángel (1983). La modernización literaria latinoamericana (1870-1910). *Hispanamérica*. XII, 36.
- Rivera, Jorge (1995) *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Saítta, Sylvia (2005). Polémicas ideológicas, debates literarios en CONTRA. La revista de los franco-tiradores. En *CONTRA. La revista de los francotiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Saítta, Sylvia (2007). Nuevo periodismo y literatura argentina. En Celina Manzoni (dir.). *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, tomo 7. *Rupturas*. Buenos Aires: Emecé.
- (2013) [1998]. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI.

La revista *Qué*: prácticas editoriales y filiaciones estéticas en el inicio del surrealismo argentino

Armando V. Minguzzi

La década de los años veinte en la Argentina fue el escenario del desembarco y aparición de las llamadas vanguardias históricas. Algunas de ellas vinieron de la mano de escritores jóvenes recién llegados de Europa, tal es el caso del ultraísmo y Jorge Luis Borges. Otras, como aconteció con el surrealismo, escuela a la que nos referiremos, tienen un arribo más fortuito. Así lo atestigua quien fuera a la larga el animador principal de este movimiento estético en la Argentina, Aldo Pellegrini. En una carta dirigida a la crítica Graciela de Sola, que la autora publica en su libro *Proyecciones del surrealismo en la Argentina*, se menciona ese acontecimiento fundacional. Pellegrini hará referencia a la lectura de un número del diario *Crítica*, dedicado a Anatole France (a quien consideraba falto de pasión y asociado a un «escepticismo barato»), una «caricatura del verdadero disconformismo»), como lo que permite su primer encuentro con algunos autores surrealistas. Aparecía, en el diario, un panfleto titulado «Un cadavre». Su severo espíritu crítico contrario a la figura del intelectual francés le llamo la atención y lo motivó a indagar por los textos de los autores que aparecían firmándolo:

Envié esa lista a Gallimard, que por entonces me proveía de libros franceses, pidiendo se me mandara lo que tenían publicado. Así me llegó el primer número de *La Revolution Surrealiste* y el primer Manifiesto de Breton. Por entonces estudiaba yo medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Mariano Cassano, y después a Elías Piterbarg, quien trajo

a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad de este grupo, totalmente desvinculado de las corrientes literarias de entonces (solo estimábamos a Oliverio Gironde y a Macedonio Fernández), culminó con la publicación de la revista *Qué* (Sola, 1967: 111).

De ese encuentro fortuito surge, entonces, lo que sería la primera revista surrealista no sólo del ámbito porteño, sino la que inaugura ese tipo de publicaciones. Casi todos los mencionados en la carta, solo se exceptúa Solari, aparecen firmando los textos, siempre con seudónimos. Aldo Pellegrini firmará como Adolfo Este y Filidor Lagos, Felipe Debernardi y Esteban Dalid son los nombres de fantasía que esconden la identidad de Elías Piterberg, su hermano, Ismael Piterberg, en cambio, utiliza el seudónimo de Raúl Bembo, mientras que detrás de Julio Trizzi se esconde David Sussman, y Julio Laretta resulta ser Mario Cassano.

*Qué*¹ sale a la calle en noviembre de 1928, exactamente un año después del final de la que sería una de las publicaciones vanguardistas más reconocidas por la crítica literaria y cultural argentina a lo largo del siglo XX, hablamos de la revista *Martín Fierro*. En ese año, a nivel internacional, aparecen dos de los textos más importantes del movimiento liderado por Breton: *Najda* y *Traité du style*. Unos años atrás había acontecido el acercamiento de los surrealistas franceses con el Partido Comunista de ese país², un hecho que

¹ Con respecto al nombre de esta revista conviene hacer algunas salvedades. Si bien es cierto que en el escrito que inicia la primera entrega de la revista se hace una justificación del título donde se lee: “interrogación primera y máxima, desnuda de todos los ornamentos ortográficos, reducida a su pura esencia verbal”, también es importante rescatar que una parte importante de la crítica e historia literaria en torno al tema del surrealismo, más allá de errores tipográficos, privilegió el carácter interrogativo del nombre. Así lo hacen, entre otros, Pichón Riviere, alguien que participó de la segunda publicación del surrealismo como fue *Ciclo*, en su artículo “El surrealismo argentino de París a Buenos Aires” (1974), Mario Goloboff, en su “Presentación del dossier: entrada e itinerarios del surrealismo en la literatura argentina” (2008) y, sobre todo, Graciela de Sola, en su clásico libro *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, que data de 1967 e incluye una carta de Pellegrini donde este nombre en cuestión aparece acentuado. Nos sumamos entonces a esa pléyade de estudiosos que, como dijimos, privilegia el carácter interrogativo del material que se inscribe en esta publicación, a nuestro parecer su lectura refuerza la interpelación a sus lectores en clave de pregunta que, como había dicho Pellegrini en esta justificación inicial, es primigenia y de innegable importancia.

² Maurice Nadeau, en su clásica *Historia del surrealismo*, hace referencia al cambio pro-

se hizo sentir durante la segunda mitad de la década. La segunda y última entrega de *Qué* es de diciembre de 1930. Dos años fueron necesarios para que esta cofradía lanzara su segunda comunicación; en el medio, para más datos, gana la calle parisina el único número de *La Révolution Surréaliste* de 1929. Es allí donde puede leerse el segundo manifiesto del movimiento, donde su líder, Breton, «depura» el surrealismo³ de aquellos que, entre otras muchas cosas, también pretenden evadir su compromiso social.

Los textos y la sintaxis, los nombres y su mercado

Es de mencionar, a la hora de adentrarnos en la lógica del diseño editorial de esta publicación, que uno de sus mentores, puntualmente Aldo Pellegrini fue quien había tenido acceso al número inicial de *La Révolution Surréaliste*, una revista nacida el 1 de diciembre de 1924 y dirigida por Pierre Naville y Benjamin Péret. Su diagramación parece influir en lo que fuera el diseño de la portada de *Qué*. La portada de este órgano parisino, inspirada según algunos historiadores y críticos en una revista científica de neto corte positivista llamada *La Nature* (aunque se mencione la posible clave paródica de dicha inspiración), da comienzo a esa especie de aridez que destila el diseño de la revista, cuyo interior acumula un serie de textos en dos columnas de una tipografía apretada y con pocos dibujos o imágenes (Fer, Batchelor y Wood, 1999). *Qué* aparece también con portadas nada sugerentes (se lee el nombre y el número, no se incluyen imágenes) y gran parte de los textos copian las dos columnas de letra pequeña; sin embargo, hay algo en el diseño de su diagramación que

ducido en los surrealistas a partir del año 1925; su acercamiento a grupos del Partido Comunista Francés (PCF), cuando ambos se oponen a la guerra de Marruecos, produce lentamente una inclinación del mundo surrealista hacia la acción política revolucionaria. A este lustro, que cubre la segunda parte de la década de los veinte, Nadeau lo llama «el periodo razonador», y es en el que se instala esa idea del vínculo del surrealismo con el marxismo (1975: 113 y sigs.). En esos años sale a escena el grupo de Buenos Aires, cuyo horizonte creativo está bastante alejado inicialmente de toda preocupación política, como demuestran los textos con que comienza el derrotero surrealista de publicaciones periódicas en lengua española.

³ «Por esa misma razón, resolví, tal como es de ver en el prefacio de la reedición del *Segundo Manifiesto* (1929), abandonar silenciosamente a su triste suerte a ciertos individuos que, a mi juicio, se habían ya hecho justicia, por sí mismos, de modo suficiente. Este es el caso de los señores Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault, Vitrac, nombrados en el *Manifiesto* (1924), y, posteriormente, de algunos más» (Breton 2006: 112).

merece la pena destacarse. El sumario de la primera entrega (fig. 1) solo da cuenta numéricamente de las secciones en las que está dividida, sin mención a los títulos de los textos. Se cita acotadamente solo el del primer texto, cuyo título desarrollado es «Pequeño esfuerzo de justificación colectiva» pero que aparece en el sumario sencillamente como «Justificación».

SUMARIO	
JUSTIFICACIÓN	
1.....	Esteban Dalid
2.....	Felipe Debernardi
3.....	Adolfo Este
4.....	Julio Laurretta
5.....	Raúl Pembo
6.....	Julio Trizzi

Fig. 1. Sumario del número 1

El sumario del segundo número tiene otra particularidad: está dividido a su vez en dos secciones (fig. 2). En la primera, cuyos textos no están marcados con números, se alude a los escritos mediante su título y se señala la autoría apelando como siempre a los seudónimos; la segunda, que se inicia en la sexta página, vuelve a la numeración y a la autoría de los textos como única manera de señalamiento.

SUMARIO	
Por esta puerta abierta.....	A. E. y F. L.
Respuesta.....	E. Dalid
Molestia.....	Julio Trizzi
Manifiesto.....	E. Dalid
Libertinaje de los solenoglifos.....	F. L.

1.....	Esteban Dalid
2.....	Adolfo Este
3.....	Julio Laurretta
4.....	Raúl Pembo
5.....	Julio Trizzi

Fig. 2. Sumario del número 2

En clave de pensar en la relevancia de la diagramación de una revista a la hora de su análisis, es importante rescatar la palabra de alguien que, como Beatriz Sarlo, se dedicó a concebirla en calidad de práctica intelectual. Sus reflexiones en torno al objeto “revista” ponen en escena la importancia de un concepto como el de “sintaxis” para pensar en la diagramación y su vínculo con la palabra, pero además señala que dicho concepto «informa, de un modo en que jamás podrían hacerlo sus textos considerados individualmente». La afirmación se completa, en esta apuesta por revisar la relevancia del diseño, acotando: «A diferencia de los poemas y las ficciones la sintaxis de la revista (que obviamente los incluye) se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, mostrar los textos en vez de solamente publicarlos» (Sarlo, 1992: 11).

Más allá de este señalamiento en torno al vínculo de las revistas con el presente, que además sobrevuela todo el ensayo, aparece la idea de la «mostración» de los textos, un ejercicio que sobrepasa —según la autora— la sencilla publicación en el mundo de las revistas culturales.

Pues bien, si la idea es mostrar, y no solo publicar, el formato adquiere una importancia hasta ahora desconocida. Los sumarios de estas revistas serían una de las claves del muestreo que este temprano órgano del surrealismo porteño estaría dejando ver. En la primera entrega, como dijimos, se leen en la columna de la izquierda del sumario los números de las secciones o apartados; atrás o, mejor aún, escondidos en el interior quedaron los títulos de los textos, con una tipografía de distintos tamaños, con toda la información anticipada de su posible contenido, así como también lo que tal vez fueran las huellas de los géneros a los que pertenecen o una clave de lectura que engloba un grupo de textos y sus temas. Del otro lado, es decir, en la columna derecha del sumario para el lector, se halla lo que “parece” importar, es decir, los seudónimos de los autores, casi otra forma de esconder información pero en este caso en clave de identidad. No importa lo que digan los textos o a qué categoría o tipo pertenezcan, ni tampoco importa anticipar al lector a qué posible pacto de lectura debe atenerse a la hora de adentrarse en ellos; tampoco parece ser relevante quién está detrás de ellos o quiénes, para decirlo en palabras de la revista, «se buscan a sí mismos» en esos textos, pues los seudónimos evitan el anclaje identitario, máxime si algunos de estos autores utilizan más de uno. Sin embargo, en el «Pequeño esfuerzo de justificación

colectiva» hallamos una posible clave inicial de lo que venimos diciendo cuando leemos: «Cada uno busca en sí mismo»; por eso el sumario reduce lo colectivo de este texto inicial y lo llama simplemente «Justificación»; la búsqueda es, por ahora, y sólo por ahora, individual, aunque lo identidad individualizante del nombre quede obturada. Se cierra el círculo, es decir entendemos completamente esta búsqueda cuando, en el mismo texto del primer número, se agrega: «para un hombre determinado su misterio toma la forma de sus palabras»⁴, haciendo referencia a lo insondable que es propio de cada ser humano y que reside, básicamente, en esa dimensión discursiva del «yo». El misterio reside en el discurso propio y no se aquieta o detiene cuando a esas palabras se las asocia, convencionalmente, a una subjetividad mediante un nombre, por eso el seudónimo. Parece ser que el único anclaje de los textos en esta primera entrega es una dimensión de lo yoico puesta en práctica en el devenir del discurso propio, en definitiva en el fondo de la subjetividad está la forma de las palabras que hacen del sujeto quien es, un lenguaje que, a la manera surrealista, es decir buscando decir lo indecible, resguarda la subjetividad del mundo de los otros y del horizonte de sus convenciones. *Qué* nos da entonces su primera lección surreal: se resguarda lo subjetivo del mundo estratificado y masificante propio del «espíritu burgués», para ellos se apelará a una práctica discursiva (que se tornará grupal), la escritura automática, y a un nombre de fantasía, el “yo” en este número se autoexamina en el derrotero de sus ilimitadas palabras, pero lo hace recurriendo a una fachada «fantasmagórica» que preserve su convencional identidad ante el mundo.

Sin embargo, podemos ver que en el mismo texto aparece una especie de funcionamiento grupal que es interesante traer a colación. Leemos al final de esta escrito lo siguiente: «Para una ampliación de las sugerencias de esta introducción y para contemplar problemas particulares léase: Pretexto y Manifiesto de Dalid; Prólogo de Debernardi»⁵, con lo que se pone en evidencia un señalamiento de lectura que nos dice, además de cómo funcionan los textos, el grado de cohesión y continuidad existente entre los autores de *Qué*. Estamos ante una clara marca de una práctica grupal que va quedando al descubierto en dicha continuidad del sentido con que deber ser leídas las notas de la revista.

⁴ *Qué* 1, noviembre de 1928.

⁵ *Qué* 1, noviembre de 1928.

Es factible, entonces, señalar que, más allá de esa dimensión fantasmática del uso de seudónimos escondedores de subjetividades en el sumario, aparece cierta continuidad tensionada entre esa introspección individual que pretende salvar al sujeto de las convenciones de los otros y la búsqueda colectiva, cuya expresión remite, hasta aquí, al grupo de pertenencia que conforma la revista.

Ahora bien, es sintomático, a la hora de relevar la tensión entre lo individual y lo plural en esta entrega, que quede afuera de esta “mostración” de textos del sumario esa suerte de aviso en el final del número cuyo título es “Al improbable lector”. En sus frases iniciales el nosotros de la revista está por demás claro: “Si halla afinidades con nuestras intuiciones escribanos, colabore”, a lo que se agrega: “Concertar los ecos fue también motivos de estas hojas”. Lo que el sumario, en tanto práctica editorial, deja de lado es ese costado que exhibe a la revista como una zona compartida y en construcción, que incluye cierto espacio con los otros. Más que un plan de trabajo, la precariedad de la revista y su estética (aunque cabría decir lo precario del vínculo que el lenguaje de la razón establece entre los humanos para el mundo surrealista) esgrimen un nosotros que resume el despliegue de esas intuiciones, la apuesta es sumar a quienes las comparten. Los que integran *Qué* nacen legitimándose colectivamente, para ello señalan, en la nota inicial, lo siguiente: “Justificación de nosotros: seres atraídos hacia sí mismos por una extraordinaria fuerza centrípeta”. Pero en el cierre del número terminan lanzando al mundo un mensaje grupal de intuiciones, la intención, dicen, es “concertar los ecos” mediante colaboraciones, un formato comunicativo basado en las “afinidades” cuyo destinatario es un lector calificado como “improbable”. Más allá de la inseguridad sobre la ruta que seguirá su mensaje, una forma más de desconfianza en torno a la comunicación humana y su vehículo, aparece el continente de lo yoico en este mensaje final: la idea de un grupo afín. Un colectivo puede entenderse como una forma de extender, mediante lazos basados en el hecho de compartir una estética, el conglomerado inicial de la revista. Del misterio del lenguaje propio, que tiene a la autoexaminación en su centro, a la posibilidad de un nosotros que experimente los límites del lenguaje, ese parece ser el recorrido del primer número.

En la segunda entrega la diagramación del sumario cambia. Aparecen los títulos de los textos en la primera parte del mismo, puntualmente hasta el escrito que va de la cuarta página a la sexta y lleva por título «Libertinaje

de los solenoglifos y otras cosas dichas entre dientes». Una aproximación al segundo texto, que se llama «Respuesta», sea, tal vez, la clave, pues en él se señala: «Esperábamos el silencio porque ¿Quién se responde a sí mismo? Con la desfachatez de la angustia propia nos presentamos ante ojos que no saben leerse». Más allá de que en este texto se haga referencia a la escasa circulación que tuvo el número inicial de la revista, existe un intento de comunicarse con el otro superando esa impronta puramente yoica vista previamente en la “Justificación” inicial, y que parece comenzar a diluirse en el aviso final de ese primer número, destinado al “improbable lector”. Ese intento de comunicar exhibe algunas peculiaridades, una de ellas es el reclamo de autoexaminación que se adivina tras la acción de “leerse”; pero más adelante en el mismo texto se aclara: «Faltaba la clave que introdujera en nuestro dominio. Nadie fue capaz de suponer siquiera esto, de que la clave existe y no quisimos revelar(la)»⁶. El afán comunicativo apunta a esos otros que deben estar en la misma búsqueda que el “yo” en cuestión (es decir que, como dijimos, están obligados a saber leerse a sí mismos) y deben también percatarse de que el mensaje lanzado, donde lo importante es lo yoico y su experimentación con el lenguaje, tiene una clave a descifrar, tal vez la llave que permita el acceso al grupo afín proclamado en el primer número. Lo emitido como mensaje eran «actos que ellos creían apenas frases», pues en verdad: «disfrizamos aquello con palabras», deberíamos agregar no propias, es decir convencionales. Lo importante eran los actos, no las palabras y sus contenidos («Ensañábanse "los otros, los lectores y colegas o críticos" con la forma, el fondo, el estricto significado, el qué y el cómo, mientras reíamos nosotros entre las frases del rompecabezas»⁷. Lo que adquiriría relevancia, a la hora de comunicar, era el ansia vital que se inscribe en los actos, una forma de escape de la razón que habita el lenguaje y sus habituales significados. Atrás habían quedado las intuiciones, estamos ante formas comunicativas definitivamente menos precarias y ligadas a otro tipo de lenguaje, las acciones son sus signos. Cuando esa clave irrumpe o es dicha, con mucho de consigna del surrealismo denostador del aspecto de nomenclatura escondido en la lengua cotidiana, el título es posible. En

⁶ *Qué* 2, diciembre de 1930.

⁷ *Qué* 2, diciembre de 1930.

él es factible leer un adelanto del significado que asume, en este segundo número, lo arbitrario, burlesco e irracional con que se conocen, más allá de seudónimos o números, los textos («Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas») o el ya citado «Libertinaje de los solenoglifos y otras cosas dichas entre dientes»).

Del primero al segundo número aparece ese cambio en la mostración de textos. En el inicial, dejando de lado el recorte de lo grupal, la impronta de lo yoico de fantasía se suma a la imposibilidad del uso del título. La idea, en esta segunda aparición, era que los textos fueran percibidos, más que como entramados significativos del lenguaje, como actos donde alguien se buscaba a sí mismo y pedía lo mismo de sus lectores. Es así que se puede empezar a titular cuando se pone en escena la clave para entender lo dicho, es decir aparece la posibilidad de percibir estos escritos como acciones ejemplificadoras de una búsqueda yoica, cercana al placer vital típico de las vanguardias históricas. Dicha acción es, a su vez, parte activa en esta lógica de hacer del lenguaje algo más que una posibilidad de referir a un objeto o un sujeto en su ausencia. Se busca dar cuenta de que existe una dimensión vitalista de su empleo, risueña y, como acontece en esos mismos títulos, vinculada a lo onírico o a aquello que escapa al control de la razón. El halo vital que se pretende adivinar en el lenguaje tiene a los otros como destinatarios, son los que deben leer las acciones más que las frases. Nos situamos frente a una dimensión de la afinidad más amplia que la dictada en el final del primer número. Su horizonte grupal implica, a la vez, la práctica introspectiva del “yo” y una apuesta por lo colectivo que parte del desciframiento de los hechos.

Un claro ejemplo del afán supraindividual de esta sección de la segunda entrega puede verse en dos textos. Uno de ellos es el que se llama «Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas», de Adolfo Este y Filidor Lagos, es decir de Aldo Pellegrini. En él se observa que, tras la apuesta asociativa, sale a la luz una especie de finalidad de la publicación:

Qué no es simplemente un grupo de gente que tiene por misión publicar una revista (lo demuestra el intervalo de más de dos años que separa sus dos números) sino que intenta CONTENER, EXPLICAR, Y SI ES POSIBLE RESOLVER, UN ESTADO DE ESPÍRITU EXCEPCIONAL-

MENTE ABUNDANTE EN ESTA ÉPOCA.⁸

La otra mención a esta lógica de lo colectivo de esta sección del segundo número aparece más específicamente en el texto que se llama «Libertinaje de los solenoglifos y otras cosas dichas entre dientes». Su apartado final pinta la reunión que hace posible la puesta en escena de esas declaraciones grupales:

Bar. La circunstancia que reúne a 6 individuos en torno de una mesa no puede ser nombrada sin destruir por el hecho de dicha designación ese misterio del azar. Individuos que pueden llevar los nombres más extravagantes y las vidas más absurdas pero que llegan todos impregnados por la misma fatiga de buscar.

Es una reunión de *Qué*. Dalid, Pembo, Trizzi, Lauretta, Este y el espíritu de F. Lagos-esquemizador del suicidio. En una mesa cercana había una mujer haciendo señas misteriosas. Propuse lo siguiente: Declarar colectivamente.

Obviamente, como dijimos, estamos ante una lógica grupal. Por eso la importancia de la cohesión y las declaraciones conjuntas de los textos, que está por encima de la continuidad temporal de la revista. Lo asociativo instala una dimensión diferente, donde la coherencia supraindividual cobra espesor sin dejar de lado un análisis de lo propio, pero ya en clave ciertamente plural. Lo que les pasa o lo que ven en su subjetividad los autores, en calidad de individuos y más allá de enunciarlo en el título, se colectiviza.⁹

Es importante, a manera de simple señalamiento, destacar una continuidad con respecto al lenguaje racional y su valoración negativa que emerge en la cita. La acción de designar, es decir hacer uso del lenguaje y su posibilidad de “poner un nombre”, rompe lo más rico de esta conjunción de seres: su “misterio”. Una vez más el lenguaje convencional que sirve para comunicar se hace presente, su salida a escena se asocia al obturamiento de una vía menos “racional” a la hora de configurar un grupo. Será el azar, algo a lo que

⁸ *Qué* 2, diciembre de 1930.

⁹ Recordemos que se abre el primer número con un texto que se llama «Pequeño esfuerzo de justificación colectiva».

el imaginario surrealista apostó en distintos formatos evitando la causalidad racionalista, lo que se deje de lado cuando, al igual que lo que sucedía con los seudónimos, se haga viable la posibilidad de designar o anclar lo grupal mediante un nombre.

Después de esa apuesta por lo colectivo de neto corte misterioso parecen retornar la impronta yoica y su versión fantasmática. En el sumario, los textos de la segunda parte del número 2 retoman la estructura de secciones solo numeradas, pero en este caso no hay tal acción de esconder los títulos que las nombran. También dichos apartados en el interior de la revista están encabezados, casi exclusivamente, por el número; únicamente los fragmentos o textos que esas secciones albergan están titulados. Es como si se radicalizara la importancia de exponer solamente el seudónimo y su mascarada individualizante.

Sobrevuela esta persistencia del autoexamen, de la postulación de lo yoico o individual que desconoce los límites del vínculo o del uso de de la lengua como una finalidad de la revista, un horizonte que se retoma una vez terminada su problemática relación con el resto del mundo, acciones o diálogos mediante.

Sin embargo, y para terminar el recorrido alternante y tensionado entre lo yoico disfrazado y lo grupal, podemos hacer una última mención en torno a lo que dimos en llamar la sintaxis de la revista y su muestreo de textos. Se observa que, más allá de que no hay referencia en el sumario al llamado al “Improbable lector” del primer número, tampoco se inscriben, en ninguna de las dos partes del sumario del número 2, los «Avisos» a cargo de Julio Laurretta. Cierran la última página y no aparecen encabezados por ningún número, como si esa serie de frases no tuviera la relevancia suficiente para ser tomada como una sección o apartado. A diferencia del llamamiento antes mencionado con que se cierra el primer número, el texto a que hacemos referencia está enmarcado por un rectángulo que parece aislarlo, como si de una publicidad se tratara, y el título así parece indicarlo. La última broma del surrealismo incipiente está en marcha. Un texto se muestra, desde su título, como un «aviso»; en su interior acontece el mismo espíritu burlesco que se adivina en algunos de los escritos que aparecen en el cuerpo de la revista. Leemos en dicho texto: “Necesito una mano ensangrentada que bloquee mi inconsciente pútrido”, a lo que se agrega inmediatamente: “En una fanfarro-

nada incolora regalo mis sentimientos y mi corbata. Pasar a buscarlos por la casa de A. Este”. Lo mismo acontecía con la “Fe de erratas” publicada en la contratapa del primer número con igual intención lúdica. La sustitución de “alegría” por “alegoría” en el anuncio de este texto, cambia el sentido en la octava página de un escrito que nos pinta lo que sería la autopercepción del último instante de vida de un suicida, quien con el revólver apoyado en sien decide llamar a ese momento “pasión por la alegoría”, en vez de “pasión por la alegría”.¹⁰

La particularidad de ese afán burlesco del surrealismo antes citado se hace presente aquí, al interior de estos falsamente llamados “avisos” o “Fe de erratas”, cuya “designación”, en clave de nombres genéricos, intenta destruir a priori el propio pacto de lectura lúdico que se plantea cuando nos adentramos en este tipo de textos. El primer alerta con respecto a dicha destrucción puede leerse cuando se decide respetar, desde el sumario y como si de una revista comercial habláramos, la clásica separación entre los textos «anunciables» y aquellos más cercanos, supuestamente, a la vida comercial o interna de la publicación desterrados del propio índice.

Podríamos decir, a guisa de conclusión, que ese ademán irónico contempla dos horizontes bien definidos. Por un lado están las convenciones editoriales, un hábito social del mundo de las publicaciones periódicas que ahoga la singularidad de la revista desmontada aquí. Por otro se vislumbra la posibilidad de negar uno de los hechos más masificantes de las prácticas sociales de época: el mercado, cuyo afán nivelador está en las antípodas de la “búsqueda de sí mismo” planteada por los integrantes de la revista en su deseo de salvar al “yo” de la disolución con que el mundo circundante lo amenaza.

Confraternidad, introspección y lenguajes

Pues bien, más allá de esta tensión entre introspección individual y anhelo colectivo, cuando de instalar lo subjetivo se trata, existe una línea política del derrotero plural de estos autores que vale la pena revisar en la lectura de *Qué*. Su análisis se centrará en observar de qué manera se sitúa este con-

¹⁰ Agradecemos los aportes en torno a la lectura del texto “Fe de erratas” a Casey Drosehn, cuya participación en el seminario: “Dos vanguardias antiburguesas porteñas en sus revistas culturales: del modernismo anarquista al surrealismo”, dictado por mí en el CEDINCI en el primer cuatrimestre del año 2013, fue realmente enriquecedora.

glomerado de jóvenes estudiantes en el marco de una estética común, pero que no es privativa de la revista y tiene un alcance internacional y político. Gran parte de la crítica hace referencia al carácter particularmente ortodoxo del primer número, sobre todo si se lo emparenta con las ideas vertidas por Breton en el primer manifiesto del surrealismo en el año 1924 y los textos de la época (Pobrete Araya, 2004: 91). Sin embargo, es en el «Manifiesto» de la segunda entrega a cargo de Elías Piterbarg (bajo el seudónimo de E. Dalid), donde puede leerse una clara mención al mundo del surrealismo y su vínculo con la política:

Mas, para la revolución política, vemos preparativos y sabemos de quienes se preparan abiertamente y quienes se arman a escondidas. Para la revolución de los sueños no conocemos partidarios, ni oímos propagandistas. Se habló, un tiempo, de Revolución en los espíritus, pero esta se concebía como preparación teórica para idénticos fines políticos, es decir, prácticos. Nuestra iniciativa es esencialmente impráctica. Aboga por la expropiación, también, pero, ante todo, del sentido común, de la rutina y de la mezquindad en el pensar y en la ensoñación¹¹.

Estas palabras, aunque dichas en el marco del rompimiento del orden democrático en Argentina (el general Uriburu encabeza un golpe de Estado contra el gobierno de Hipólito Yrigoyen en septiembre de ese año), se inscriben en el panorama general de lo que fue la evolución del surrealismo y su acercamiento al terreno político, particularmente al PCF,¹² desde 1925 en adelante. En este caso es clara la negativa a cualquier contacto con la actividad política; incluso esa «expropiación» a la que se alude implica un dejo irónico cuando se asocia al sentido común, poniendo el humor, un tópico repetido de la estética surrealista, donde empezaba a hacerse presente el compromiso revolucionario. Lo llamativo de este manifiesto, en el que lo político es desechado y casi tomado a chanza, pertenece a Elías Piterbarg,

¹¹ *Qué*, 2, diciembre de 1930.

¹² Recordemos, a manera de ejemplo, que después de lo que dio en llamarse la polémica Naville y sus consecuencias cinco autores surrealistas, en el año 1927, se adhieren al PCF. Son Aragon, Breton, Éluard, Péret y Unik (Durozoi y Lecherbonnier 1974).

quien en una nota titulada «Surrealismo y surrealistas en 1948» (publicada en el primer número de *Ciclo* de noviembre-diciembre de ese año) da cuenta de su inclinación hacia el mundo de la política, por lo que terminará alejándose de Pellegrini.

Pero, más allá de esa constatación del funcionamiento fraternal, existe en *Qué* un itinerario que tiene dos años, con todo lo que ello significa en términos de evolución y cambios. En el primer número se lee, en el ya citado texto inicial «Pequeño esfuerzo de justificación colectiva», una declaración importante: «hemos acudido a la única manera de existir en densidad (es decir sin disolvernó) que es la introspección»¹³. Dos ideas confluyen en este inicio: el peligro de disolverse, obviamente en los otros como práctica masificante, un temor propio de la vanguardia, y la varias veces referida búsqueda en «sí mismo», tan característica y propia del sujeto surrealista.

Otra de las declaraciones de este primer texto marca uno de los ítems más importantes del número en lo que hace a la enajenación de la subjetividad: hablamos del «Destino». Su fórmula aquí adquiere las siguientes características: «Si desvalorizamos la vida es por la evidencia de un destino. Vomitamos inconteniblemente sobre todas las formas de resignación a este destino (cuantidad máxima del espíritu burgués)».

Es sintomático del texto, y de ese comportamiento de nuestros autores en tanto conglomerado estético-ideológico, que este tema atravesase sus hojas. Parece que en verdad hubo una labor conjunta que implicaba charlas, intercambios y discusiones en este fundacional grupo surrealista en habla hispana. Elías Piterbarg, bajo el seudónimo de Esteban Dalid, en su «Manifiesto muy sentimental» de la primera entrega, señala: «Somos un arma mellada en manos del Destino», algo que se completa cuando agrega: «Sentimos la impotencia de la realización como una mordaza aún en nuestros gritos: Nos rebelamos contra el destino» y «tienes el ansia de subir recto y el Destino te tuerce».

Felipe Debernardi, nombre detrás del cual también se esconde Elías Piterbarg, señala en su antojadizo «Prólogo», también de la entrega inicial, lo siguiente: «Si venciendo mi empeño embrujamos piedras no se concluya en la intangibilidad del Destino».

El destino aparece hasta aquí como lo que «tuerce» el deseo de «subir

¹³ *Qué* 1, noviembre de 1928.

recto», algo «intangible», pero que está ahí. Al hombre solo le queda rebelarse ante él si lo que se busca es la «realización», obviamente del «yo». Pero también es importante detenernos en esa idea de la vida, cuya desvalorización proviene del tan mentado «Destino», es decir, de su predeterminación. Cuando eso se constata, cuando tras eso, la vida, aparece la resignación, el autor señala que estamos en presencia del «espíritu burgués», denostado por el surrealismo. Se es burgués en esa aceptación, por eso esa búsqueda introspectiva por parte de esos autores, una forma de escapar a la resignación de una vida predeterminada. Contra ello, es decir enfrentando al Destino y su aceptación burguesa, la consigna es ampliar el “yo”. En el ya citado texto que se llama «Pequeño esfuerzo de justificación colectiva», dicha consigna se pone en práctica mirando «con simpatía» las posibilidades «voluntarias o involuntarias» que surgen ante ese resignado destino burgués y que son: «la enfermedad, la locura, el suicidio, el crimen y la revolución», todas formas de existencia que trascienden y ponen en jaque el orden establecido.

Sin embargo, la definición más lograda de este ítem se observa en el texto del número uno que se llama «Introducción». Está a cargo de Aldo Pellegrini bajo el seudónimo de Adolfo Este, quien califica la pequeña serie de textos que lo componen de «poemas filosóficos». Pellegrini, en una reflexión en torno a la libertad en el mundo físico, donde se señala que «Toda acción ejecutada tiene una forma», nos dice:

La totalidad de las formas preexiste en el campo de lo posible; de lo que se infiere que formal equivale a predeterminado, a carente de libertad: para el mundo de las apariencias (y para nosotros como apariencia, es decir, como vida) no existe la libertad. Podré exclamar, con voz irresistiblemente cierta, que toda acción es un fracaso. Estimulante para arrojar sobre las desesperaciones y las risas: LA PREDETERMINACIÓN FORMAL SE LLAMA DESTINO.

De nuevo se parte del tema de la «forma» y su inscripción en el campo de lo posible, más aún se señala que la «acción» deviene, en definitiva, en una forma del mundo de las apariencias y que, en último término, se asocia al tan mentado «destino», cúspide de lo predeterminado y negador de la libertad. Una constante es asociar la acción con el mundo de lo posible y las aparien-

cias, que termina en fracaso, como si la materialidad de todo acontecimiento fuera una traición a la libertad. Un argumento se repite o, mejor aún, se hace explícito unas líneas más abajo. En un segundo ítem del texto que hace referencia a la «libertad en el mundo del espíritu», el autor nos dice: «La carencia de formas permite en él, es decir en el mundo del espíritu, la existencia simultánea de todas las direcciones y de todos los límites. El espíritu es libre porque cada cosa se realiza en el sentido de todas sus posibilidades».

Para aclarar este punto es interesante recurrir a Ferdinand Alquié, quien se ha ocupado de desmontar el supuesto vínculo entre hegelianismo y surrealismo (Gómez Moreno, 2004). Este filósofo nos dice:

Cuando Breton declara que la conciencia tiene derechos imprescriptibles, que la verdad no debe borrarse ante la eficacia, que el fin no justifica los medios, enuncia juicios cuyo principio último solo puede encontrarse en la afirmación de la infinitud del espíritu, de su superioridad sobre cualquier objeto posible y todo concepto definible: esa afirmación no es otra que la del *cogito* cartesiano. Y, lejos de dejar de ser revolucionario, Breton confiere entonces a la idea de revolución el único fundamento que puede recibir, pues la idea misma de revolución supone la dimensión vertical por la cual el espíritu juzga a la historia negándose a coincidir con ella, la supera, afirma que el estado de cosas actual es inadmisibile, y declara que la revolución es un bien (Alquié, 1974: 84-85).

Es decir que, contra todo concepto historicista, aparece aquí un espíritu infinito juzgando y que es superior a los objetos y los conceptos, existentes en el devenir. La infinitud del espíritu está en el fondo de la filosofía de Breton; no se atiene a conveniencias ni eficacias, cuando juzga lo hace desde la libertad no predeterminada. En los textos de este primer número de *Qué* se vislumbra un argumento similar. La predeterminación de la forma, lo posible y sus límites, están –según lo que se sostiene en *Qué*– en el extremo opuesto al del espíritu, (son exactamente lo contrario de lo que indica la concepción bretoniana señalada por Alquié). Dicha forma predeterminada tiene, en el «Destino», un formato que responde, según el propio Pellegrini, a la «máxima cualidad del espíritu burgués».

El final de este importante grupo de poemas filosóficos sube la apuesta y,

a la vez, señala un último o único camino. Para ello se parte de una comparación entre lo ilimitado del «ser» y lo «circunstancial» del «yo», que, para alcanzar «la esencia del ser», debe rechazar todas las cualidades del yo «pues llevan con demasiada evidencia su carácter de circunstancial». El camino antes señalado no es otro que el de encontrar «la única cualidad no transitoria» del ser, que para este grupo de poemas «es INEXISTENCIA».

Vale la pena traer a colación las palabras de Peter Bürger en torno al sujeto surrealista y su definición. En su clásico libro *Teoría de la vanguardia* señala con respecto al tema:

El comportamiento del yo surrealista [...] se define por la negación a las ataduras del orden social. La pérdida de las posibilidades prácticas de comportamiento, que provoca la falta de una posición social, da lugar a un vacío: el *ennui*. En la búsqueda surrealista dicho concepto no tiene un valor negativo, más bien, es la condición que determina la transformación de la realidad cotidiana, sobre la que trabajan los surrealistas (Bürger, 2009: 101).

Condenarse al vacío de la inexistencia como forma de rechazar el mundo cotidiano está aquí. Podríamos decir que, para cerrar este número, la salida de nuestra revista es, en verdad, un programa. Se rechaza el «Destino» y su predeterminación; para ello se lanzan propuestas de introspección, como forma de conocerse a «sí mismo», y se postulan distintas maneras de rechazar el orden social, llegando al vacío de la inexistencia, pero, como dice Bürger, sin concebirla como un hecho negativo.

La segunda entrega parece tener otra lógica. Si bien ya mencionamos lo desatinado de la recepción de la revista por aquellos que no entendieron la «clave», queda claro, más allá de autoexámenes introspectivos, que la actitud a dos años es otra. El primer texto, «Por esta puerta abierta los señores pueden entrar en el recinto de los fantasmas», firmado por el dúo Adolfo Este y Filidor Lagos (una dupla que esconde a Pellegrini), es una muestra de lo que originalmente podría ser un cambio de actitud. Pasamos de una «pequeña justificación» a una «puerta abierta», en los títulos vemos la distancia entre el ensimismamiento y la incipiente invitación. En el texto esta parece plasmarse

cuando leemos lo siguiente: «el instinto nos impulsa [...] a agrupar a todos los que tienen la específica manera de ser nuestra», aunque se aclare que no es al llamado «Hombre Estándar», atrapado por «La Civilización» (ambos con mayúsculas), a quien se pretende interpelar. Sin embargo, después de declarar la intencionalidad de la revista ya citada y que se resume en la frase: «CONTENER, EXPLICAR, Y SI ES POSIBLE RESOLVER, UN ESTADO DE ESPÍRITU», lo que terminan haciendo, por «orgullo o cobardía», es refugiarse en «el aislamiento» que se desfigura en «[las] ansias de vida espiritual que toman la máscara completa del misticismo cristiano, de la filosofía yoga, de la magia, de la metapsíquica, el pesimismo, de la locura, del SUEÑO»¹⁴.

¿Cuál es la novedad del número, si es que hay alguna? Un hecho novedoso se vislumbra en el penúltimo párrafo, en donde se hace referencia a aquello de lo que se nutre, intermitentemente, la expresión del grupo: «de los acertijos, de las criptografías, de las cábalas, de los mitos, de los presagios —es decir de las fuentes más puras del conocimiento que tiene el hombre», algo que, según el o los autores, los «deja situados en el umbral del único comienzo».

Algo nuevo existe en esta entrega: hacer de la búsqueda del grupo un intento en pos de un conocimiento, en este caso una serie de formas entre las que se cuentan juegos lingüísticos y formas narrativas y adivinatorias, es decir, operaciones de lectura en las que alguna forma de lenguaje está implicada. Pero es en el final de este texto donde el retorno de una idea ya esbozada en el primer número queda al descubierto: se habla de un «MISTICISMO DE LA NADA». Retorna aquí esa disolución en un espíritu que, según Alquié señalaba en Breton, juzga la historia o, mejor aún, la realidad como inadmisibles.

Más allá de estas coincidencias es bueno revisar, para terminar de perfilar el segundo número, esa mención a la búsqueda cognitiva que pone el lenguaje en su centro. En el «Manifiesto» es Dalid/Piterbarg quien, en nombre de la cofradía, nos dice que su deseo es: «renegar de lo que nos une y es común a todos», es decir, llevar adelante una acción que los separe del resto, de ese «Hombre Estándar» que se anunciaba en el primer texto. Dicha acción provoca, entonces, la necesidad de “machacar” sus lenguas y “romper los huesos

¹⁴ *Qué* 2, diciembre de 1930.

de sus ideas”; la finalidad es comunicar «sueños nuevos, con signos recién forjados por los dedos doloridos».

El lenguaje es lo que debe ser nuevo, aunque debamos, para esto, flagelar aquello que nos sirvió para comunicar antes: la lengua y las ideas. Pero, como acontece siempre con el surrealismo, la batalla contra el statu quo no se detiene ahí, las palabras encarnan, puntualmente, en la literatura, y Dalid arremete contra esta y su actualidad cuando aconseja: «Escupir el rostro del alma poética de hoy, con su amor ideal a sí misma». Un ataque que también se reafirma cuando se pregunta por el destino de esta revista: «¿quién sino cuasi individualistas literatueros y presumidos melencólicos leerán estas líneas? Esta es nuestra tragedia».

El otro texto que se suma a este ataque es «Libertinaje de los solenoglifos y otras cosas dichas entre dientes», firmado, con iniciales, por Fildor Lagos, es decir, Pellegrini. En su comienzo podemos leer lo siguiente: «Cuando alguien habla lo hace para introducir incertidumbre o para pedir de comer. Los que hablan con cualquier otro objeto se someten a este rótulo honorable: LITERATURA». Más allá de esa imperfección del lenguaje que acompaña a la incertidumbre, la rusticidad o lo miserable del hecho de pedir comida, está ese uso de la lengua que es la literatura; enmarcarlo como un hecho puramente lingüístico y residual habla también a las claras de cómo está conceptualizado ese supuesto empleo artístico del lenguaje. Sobre la acción humana de comunicar se explora el mismo texto, pero más adelante, después de describir la reunión de la cofradía ya mencionada, se enumera aquello que van a declarar. Entre los distintos puntos se incluyen el de desconocer el conocimiento humano, declarándose antimoral, el de repudiar la nación, la familia, la civilización y el progreso, y el de protestar contra toda ley o norma que coarte lo espontáneo en el hombre. Al final, también se declara que «se rehabilita los símbolos del asco: mano extendida rechazando, vómitos, gargajos, púa». Se agrega, a las primeras reivindicaciones que tienen la lectura y la lengua en su centro, este lenguaje corpóreo, reivindicable por su espontaneidad, que está en los gestos.¹⁵

¹⁵ Jacqueline Chénieux-Gendron dice con respecto a la subjetividad surrealista lo siguiente: «Entre estos dos polos antitéticos —la inmolación de una conciencia romántica en el acto (nietzscheano) o del gesto (dadaísta) y, por otra parte, la mirada instrospectiva o el autoanálisis por todos los medios—, se sitúa el campo del sujeto surrealista» (Chénieux-Gendron 1989: 204),

Una reflexión sobre la imposibilidad de comunicar que habita el propio lenguaje también se localiza en el apartado 5 a cargo de Julio Trizzi/David Sussman. En el fragmento titulado «Vomitando en seco», el autor nos dice: «La posibilidad de dar nuevos nombres a las cosas o su misma imposibilidad es una de las causas principales que impiden hablar claro».

La idea de un lenguaje sujeto a la razón es lo que se intenta dinamitar en el surrealismo. Ante ello se buscan «nuevos signos» o se intenta «rehabilitar» formas comunicativas espontáneas, ligadas a las reacciones corporales, casi instintivas, a formatos narrativos primitivos como el mito o cercanos a la adivinación o lo lúdico. Esa búsqueda está en el corazón del segundo número, explicitando la intentona de hacer vivir al lenguaje allende la razón, casi una premisa del surrealismo.

Esta segunda entrega, que parece abrirse a una búsqueda expresiva, se cierra con una confesión y una señal que nos retrotraen al primer número, a la vez que nos inscribe en la tradición surrealista internacional. La confesión, incluida en la misma sección final de Trizzi, es la que nos reenvía a la primera entrega. «La mía es una tarea de traducción», leemos casi en el final del fragmento, «para mí mismo», se agrega, y se señala, volviendo al solipsismo o el afán autoexaminador del inicio: «Deberé esforzarme por aprender bien el idioma original». El cruce entre reflexión sobre el lenguaje e introspección queda al descubierto; las palabras a las que se tiene desconfianza, sobre todo si están basadas en la pura razón, deben ser traducidas en una lengua que afirme el «yo». El idioma del origen nos sitúa nuevamente ante muchos de los tópicos surrealistas: la infancia, nombrada por Breton en el primer manifiesto,¹⁶ y la cultura de los pueblos primitivos son dos de los ítems en los que lo «original» aparece valorizado. Traducir para uno mismo requiere esa vuelta al origen, personal o cultural, algo por lo que el surrealismo apostó en

con lo que queda claro que es en el campo de la subjetividad surreal donde se mueven los problemas y las cuestiones que pueblan estos dos números, entre el autoanálisis del primero y el gesto del segundo.

¹⁶ Dice Breton en el primer manifiesto: «Si le queda un poco de lucidez, no tiene más remedio que dirigir la vista hacia atrás, hacia su infancia que siempre le parecerá maravillosa, por mucho que los cuidados de sus educadores la hayan destrozado. En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo (Breton, 2006: 15).

su larga lucha contra la civilización y su producto, el «Hombre Estándar».

La señal en torno al posicionamiento de la revista en el movimiento surrealista internacional, sale a la luz en el texto después de manifestar un anhelo surreal, que es «dedicarse a la pasión». De allí en adelante se agrega una frase de Trizzi por demás elocuente: «He buscado seis años seguidos el hombre desdoblado que nació una noche». El eco del primer manifiesto, publicado en 1924, está aquí, en un número de la revista publicada en 1930. Breton, una noche, había retenido una frase: «Hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad» (Breton, 2006: 28); dicho recuerdo es el puntapié inicial del más importante de los mecanismos surrealistas: la escritura automática. Este descubrimiento fue publicado en el manifiesto inicial de la escuela literaria liderada por Breton. Seis años después los surrealistas porteños se reconocen como parte de una búsqueda que trasciende lo nacional¹⁷ y van en procura, fielmente, del «hombre desdoblado» (originalmente “partido en dos por una ventana”); su alejamiento, ya mencionado, del vínculo con lo político va en ese sentido.

En definitiva, los surrealistas de Buenos Aires observan, en lo que hace a *Qué* y sus dos números iniciáticos y en solitario, ese costado ortodoxo que mucha de la crítica le señala. Su búsqueda se puede traducir en cierta fidelidad a la renovación humana que portaba su estética, ya sea en el lenguaje y su problemático vínculo con la razón, en las formas de conocimiento o en esa disputa por escapar de un destino predeterminado. La tensión entre el examen de sí mismo y la posibilidad de conformar un grupo por afinidades también se inscribe en el rechazo sin contemplaciones de lo que la revista, en un claro ademán vanguardista, llamó el “Hombre Estándar” y su afán masificante. Cuando el surrealismo francés está en su etapa de militancia política, el grupo integrado por los Piterbarg, Pellegrini, Sussman y Casano reclama, desde la otra orilla del Atlántico, una vuelta a los objetivos más estéticos y revulsivos del movimiento, aquí en clave de mecanismo escriturario. El grupo porteño era de aquellos que buscaban con ahínco militante poner en escena todas las dimensiones de lo humano, algo que la

¹⁷ Tal vez la desconcertante recepción del primer número, que Piterbarg expone en «Respuesta», y el vacío en torno a la revista y el grupo, que deriva en un silencio de casi dos décadas, hasta que sale a la calle *Ciclo* en 1948, expliquen esa búsqueda de un horizonte de diálogo o de inscripción más allá del medio literario local al que habían denostado en esta segunda entrega.

civilización occidental se había ocupado, sin tregua, de negar, de obturar o, lisa y llanamente, de impedir.

Bibliografía

- Alquié, Ferdinand (1974). *Filosofía del surrealismo*. Barcelona: Barral Editores.
- Breton, André (2006). *Manifiestos del surrealismo*. La Plata: Terramar.
- Bürger, Peter (2009). *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline (1989). *El surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Constantin, María Teresa y Diana Beatriz Wechsler. *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y América*. Buenos Aires, Longseller, 2005.
- Durozoi, G. y Lecherbonnier, B. (1974). *El surrealismo. Teorías, temas, técnicas*. Madrid: Guadarrama.
- Fer, Brioni, David Batchelor y Paul Wood (1999). *Realismo, racionalismo y surrealismo. El arte de entreguerras*. Madrid: Akal.
- Goloboff, Mario (2008). Presentación del dossier: entrada e itinerarios del surrealismo en la literatura argentina. *Orbis Tertius* 14.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo (2004). *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción del mundo*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Nadeau, Maurice (1975). *Historia del surrealismo*. Barcelona: Ariel.
- Pellegrini, Aldo (comp.) (1966). Introducción. *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Barcelona: Seix-Barral.
- Pobrete Araya, Kira (2004). *El surrealismo argentino a través de sus revistas*. San Juan de Puerto Rico: Editorial Universidad Nacional de San Juan.
- Pichon Rivière, Enrique (1974). El surrealismo argentino de París a Buenos Aires. *Crisis* 13, mayo de 1974.
- Sarlo, Beatriz (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. En *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, Paris: Cahiers du CRICALL 9/10.
- Sola, Graciela de (1967). *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Las representaciones del magisterio en la prensa oficial: *El Monitor de la Educación*, 1900-1930

Flavia Fiorucci

Hace tiempo que la literatura ha señalado la ubicuidad y la importancia de las revistas en la cultura argentina. A principios del siglo XX este tipo de publicación se propagó en el país asociada a la expansión del público lector, al avance de las técnicas gráficas y a sus ventajas intrínsecas como medio de comunicación relativamente barato, de fácil lectura y de aparición periódica. Las revistas que surgieron en ese marco convocaban a públicos diversos y desplegaban contenidos muy variados. Algunas correspondían a emprendimientos comerciales y otras eran fruto del esfuerzo de grupo específicos como era casi siempre el caso de las revistas literarias y de las políticas. En las últimas décadas la historiografía se ha sumergido en el estudio de las revistas abordándolas como fuentes y/o como objetos de estudio. Uno de los casos más prolíficos es el de las investigaciones sobre las publicaciones culturales, tema sobre el que existe una profusa literatura. La revista que se examina en este artículo se inserta en un corpus menos recorrido: el de las revistas educativas. La escasez de estudios contrasta con el papel activo que éstas tuvieron en la configuración del sistema de educación público nacional y con la atención que han merecido en otras historiografías. En este artículo se abordará escuetamente el caso del *El Monitor de la Educación de Común* cuya particularidad más destacada es la de ser un producto estatal. El objetivo del trabajo es reconstruir las representaciones de la figura del maestro y de la maestra que circularon en la prensa educativa oficial en las tres primeras décadas del siglo de modo de observar cómo el Estado nacional construyó

en sus páginas un determinado sujeto educador. El artículo se divide en tres secciones y una reflexión final. La primera da cuenta de las características de la publicación estudiada. La segunda discurre sobre las representaciones que allí se elaboraron y la tercera analiza aquello que se oculta detrás de esas imágenes. En la última sección se reflexiona sobre el significado y el impacto de esas representaciones.

El Monitor de la Educación Común: algunos datos sobre la prensa educativa

Como se mencionó antes *El Monitor de la Educación Común* es una revista educativa y por esto mismo posee ciertas características que la distinguen de otras publicaciones periódicas. En primer lugar, la revista convoca a un *público* muy específico: *el de los educadores*, para quienes leer la prensa educativa era un imperativo que hacía al buen desempeño de su función (Finocchio, 2010: 18). El *Monitor* es además una revista particular porque es un *producto estatal* distribuido en forma gratuita. Lo mismo significa que aunque en algunos períodos estuviera abierta a las más diversas colaboraciones, su función principal era ser el órgano de difusión del Consejo Nacional de Educación. Al ser una publicación oficial transmitía las disposiciones estatales sobre el ejercicio de la docencia y el gobierno escolar. Por lo tanto, una parte importante de la publicación consistía en la mera reproducción de leyes; decretos e información sobre traslados; licencias; nuevas regulaciones y orientaciones sobre la práctica y el contenido de la enseñanza. También se incluían notas -la mayor parte de las veces escritas por funcionarios de la burocracia educativa- que tenían la intención de dar cuenta del desarrollo del sistema público de enseñanza. Esto fue muy marcado en sus primeras décadas de vida. Un ejemplo es la reproducción de los informes de inspectores que notificaban sobre el estado de la educación en distintas partes del país. A este propósito se puede asociar también la asidua divulgación de estadísticas en las páginas del *Monitor*.

Cuando se habla de las características del *Monitor* hay que tener en cuenta su *larga duración*. La publicación salió a la luz en 1881 y apareció sin interrupciones hasta 1949, año en que el Consejo Nacional de Educación se transformó en Dirección de Enseñanza Primaria integrada al Ministerio de Educación. Luego de esa etapa la revista se publicó por períodos (1959-

1961, 1965-1976, 2000-2001). En 2005 reinició su edición regular y continúa siendo distribuida hasta hoy. Por esto mismo es necesario aclarar que tanto el formato como el tono y los temas del *Monitor* se fueron modificando al compás del desarrollo del sistema educativo nacional, los debates científicos y pedagógicos de la época y el contexto social y político. En las primeras décadas *El Monitor* orientó su labor a pautar la organización del sistema educativo. Los tópicos que concentraban su atención hacían más que nada a la materialidad y al gobierno de la escuela: la edificación escolar; los materiales educativos; el sistema de inspección y el cumplimiento de la obligatoriedad de asistir a la escuela. Las prácticas docentes o el alumno no fueron cuestiones que se abordaran extensamente en esos años. Es decir, que en su etapa inicial, la revista interpelaba principalmente a los estratos jerárquicos de la burocracia educativa. El objetivo era fortalecer “la centralización del sistema educativo a través de la consagración de la hegemonía del Consejo Nacional de Educación y el cuerpo técnico de inspectores que de él dependía” (Finocchio, 2009: 48). Al entrar en el siglo XX este rasgo de la publicación fue dejado de lado y la revista se propuso ampliar su público hacia el gremio docente.

En 1904, *El Monitor* dio cuenta expresa de esta transformación al estipular de la revista:

No será en adelante como lo ha sido hasta hoy (...) *contendrá el pensamiento y la experiencia de los hombres que en esta país estudian*, dirigen y realizan la enseñanza primaria y sobre todo, llevará a los maestros la palabra del Consejo, enunciará sus propósitos y explicará sus decisiones.¹

La intención era hacer de los docentes *autores y lectores* del *Monitor*. El proceso resultó en la incorporación en las primeras décadas del siglo de diversos escritos que se ocupaban de la figura del maestro firmados tantos por funcionarios como docentes.² En algunos de las notas el tema principal era

¹ *El Monitor de la Educación Común* 25, 1904, p. 3.

² Sería erróneo concluir que éste fue el foco de la revista. Gran parte de lo publicado en esos años consistió en traducciones y artículos de especialistas locales sobre los más variados temas: pedagogía, higiene, educación sexual, niñez, castigo corporal cuya intención era poner a los maestros a tono con los debates contemporáneos sobre su profesión.

el de los educadores, en otros se hablaba de ellos a colación de otras cuestiones, por ejemplo, la educación patriótica. La aparición consistente de esta temática nos permite interrogarnos sobre el tipo de representaciones de la profesión docente que circulaba en la prensa oficial, tema que resulta crucial para comprender ciertos rasgos del sistema de enseñanza público en el país.

Maestros y Maestras: representaciones en la prensa oficial

Una de las imágenes que se destaca por su recurrencia y perdurabilidad, y porque en ella se anudan varias de las otras representaciones que pululan por las páginas del *Monitor*, es el tema de la docencia como una actividad que no puede ser catalogada ni como un trabajo ni como un empleo, incluso ni siquiera como una profesión. Esto aparece así a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX tanto en las representaciones que provienen de actores que invocan ser la voz de la burocracia educativa como también de los propios docentes. Así, al inaugurarse el siglo, la docencia es presentada en una especie de oda a la profesión escrita por un maestro, como una labor semejante a la de “los ángeles del cielo”.³ Pocos años después, en 1908, una nota referida a padres y maestros se describe a la docencia como un “sacerdocio elevado y humano”.⁴ El médico del Consejo Nacional de Educación la catalogará también como “un sacerdocio”.⁵ En resumen, es una actividad que no se puede juzgar –según un maestro– “con el estrecho criterio de un empleado a sueldo que posee el Consejo Nacional de Educación para llevar a cabo el desarrollo de sus programas”.⁶ En forma similar el inspector Leoncio Paiva describe los quehaceres docentes como los de una obra de “abnegación”.⁷ Leopoldo Lugones, cuya voz como veremos más adelante se distanciará de las posiciones más benévolas sobre la docencia, recurrirá a la metáfora militar, no obstante

³ Oberberg B. “Soy maestro”, *El Monitor de la Educación Común* 362, 1903, p. 68.

⁴ Berruti José. “Niños, padres y maestros”, *El Monitor de la Educación Común* 430, 1908, p. 534.

⁵ Bondenari, Emilio. “Higiene del maestro”, *El Monitor de la Educación Común* 574, 1920, p. 45.

⁶ Suáiter Martínez, Francisco. “Argentinidad”, *El Monitor de la Educación Común* 592, 1922., p.261.

⁷ Paiva, Leoncio. “Los maestros viejos y la escuela nueva”, *El Monitor de la Educación Común* 627, 1925, p. 130.

sin apartarse de la idea de sacrificio. Según el escritor “el magisterio es una milicia” y “cuando se prepara soldados, debe tenerse en cuenta que su objeto es sacrificarse por el país”.⁸ En 1924 *El Monitor* reproduce un discurso del escritor José Vasconcelos, por entonces al frente del Ministerio de Educación en México, que resume con elocuencia la visión de la docencia como una actividad de índole sagrada: “el magisterio debe mirarse como una vocación religiosa”, aun cuando indica que ésta “debe llevarse adelante con la ayuda [y la dirección] del gobierno”.⁹

De esa visión de la actividad docente se deriva una determinada concepción sobre qué es el maestro y qué función cumple en la sociedad. A la hora de definirlo en las páginas del *Monitor* las voces oficiales convergen con las del gremio docente. Distintas notas a lo largo del período presentan consecutivamente al maestro como: “el padre de la patria”, “el artífice que modela el tipo de la raza en las futuras generaciones”, “principal factor de felicidad de los pueblos” y como el “portador del cultivo del idioma”. Estas definiciones signadas por la grandilocuencia están escritas en tono descriptivo pero también prescriptivo: el maestro *es* pero también *debe ser* eso que se enuncia en la revista. Una de las inflexiones que podemos notar es cierta preocupación por parte de sus protagonistas de rescatar y subrayar la labor distintiva que realiza el maestro en el interior. Allí su obra sería de mayor importancia pero también más quijotesca porque implicaba difundir la civilización donde nunca había llegado y someterse por lo tanto a una vida de penurias. Como ejemplo podemos mencionar dos artículos firmados por maestros, uno a principios y otros a finales del período relevado que exaltan la labor del docente en la campaña. En 1900, un escrito enviado por un maestro del Chaco Austral observa que el maestro rural, es un “centinela avanzado de la civilización” y un “misionero del progreso” por lo tanto debe ser “un modelo de perfección digno de imitarse... en cuya tersa superficie se vea con exactitud la imagen del *hombre verdaderamente civilizado*”.¹⁰ En la década de 1920 una nota enviada a la revista por el autor de varios ensayos sobre el

⁸ Lugones, Leopoldo. “Didáctica”, *El Monitor de la Educación Común* 440, 1909, p. 350.

⁹ Vasconcelos José. “El día del maestro en México”, *El Monitor de la Educación Común* 619, 1924, p. 164.

¹⁰ Iglesias, Tristán. “Chaco Austral”, *El Monitor de la Educación Común*, 321, 1900, p. 1112.

interior - Francisco Martínez Suáiter - quien se desempeñaba como maestro en un pueblito de Misiones, vuelve sobre el mismo tema al referirse a las condiciones de vida de quienes ejercían en la campaña rural, precisamente en los Territorios Nacionales. Según Martínez Suáiter – “en el suelo olvidado de la patria” el maestro debía hacer frente a las privaciones y adversidades propias de esos parajes por lo que el *Monitor* cuando llegaba a esos lugares era leído por manos “callosas” porque “sacan callos las riendas del caballo, la azada , la mancera y la pala”.¹¹

Los artículos sobre los educadores del interior, como el de Martínez Suáiter, subrayan el tópico del sacrificio y recalcan sobre las dificultades que enfrentan los docentes en la campaña rural. No obstante, no se alejan de la visión del maestro como un generoso servidor de la patria. En la elaboración de esta autorepresentación, los maestros reproducían la visión liberal decimonónica que observaba a las comunidades campesinas, donde abundaban los inmigrantes y los indígenas, como obstáculos para el progreso y la integración nacional. Francisco Villanueva, otro maestro de territorios quien estuvo al frente de una escuela ambulante sintetiza esta imagen en un escrito de 1924. Allí argumenta que la labor del docente en la campaña implica sacrificios y tareas diversas porque no sólo se debe enfrentar a la falta de comodidades sino también vencer la resistencia de la población a la escuela. Por lo tanto quien “quiere trabajar en esos lugares debe resignarse a aceptar un alero o parte de un galpón” como vivienda y debe luchar “contra la idiosincrasia torcida que se va formando en nuestras campañas argentinas”.¹² Sin dar detalles específicos Villanueva afirma que los docentes deben actuar contra las “publicaciones disolventes y la palabra oral de tantos visitantes que se largan por las campañas y colonias pregonando nuevas doctrinas”. Son los maestros quienes “deben tomar la defensa de la patria por [su] cuenta”. Si bien Villanueva no identifica cuáles son las ideologías que ponen en riesgo la patria, critica a los inmigrantes que siguen añorando a sus naciones y los “caballeros acomodados” que “duermen en chalets confortables, mientras el

¹¹ Suáiter Martínez, Francisco. “El maestro en Misiones”. *El Monitor de la Educación Común* 592, 1922, p. 131.

¹² Villanueva, Francisco. “Escuelas Ambulantes”, *El Monitor de la Educación Común* 613, 1924, p. 8.

peón, el amasador de riqueza se hiela entre cuatro paredes destartadas”. Cabe aclarar que la caracterización de la población como un problema para llevar adelante el mandato educativo, o porque se dudaba de sus “capacidades” para adaptarse a la modernización, o porque se resistían a la voluntad homogeneizadora, es recurrente en las páginas del *Monitor*. Este tipo de imágenes conforma todo un corpus en el debate sobre educación en la Argentina y motivó el diseño de políticas específicas (Teobaldo, 2008).

Los corolarios que se derivan de las representaciones divulgadas *El Monitor* sobre la actividad docente y el maestro a lo largo de las primeras décadas del siglo son varios. Algunos están expresamente señalados en las hojas de la publicación. Como se *es* maestro y no se trabaja de ello, es una condición que se impone el día entero. “El maestro debe hacer lo que está estipulado y lo que sin estar no está prohibido”. “Su prédica debe ser constante”, debe ser para sus alumnos “a toda hora del día un espejo sin morales manchas”.¹³ Sólo conseguiré educar al niño si en “su vida propia exhibe la virtudes que trata de inculcar”. Dado que posee “elementos que pueden contribuir con el ejemplo a formar la cultura moral del alumno... [su trabajo] se distingue de otro empleado de cualquier orden... quien no debe a nadie enseñanza con el ejemplo”.¹⁴ Así, para el maestro *no hay distinciones entre su moral pública y privada*. Esta visión está sintetizada en un discurso escolar reproducido en *El Monitor* donde el director de la escuela normal de profesores José Vicini se dirige a sus alumnos:

La vida privada del maestro debe ser un modelo para sus discípulos y en su actuación escolar, ellos deben ver en él, al varón justo y prudente que desempeña su tarea poniendo su alma en la obra. El maestro debe sembrar gérmenes de amor, debe querer como a otros tantos hijos a sus discípulos y ellos le han de corresponder haciéndole grata su tarea y dándole el convencimiento de que no será estéril su paso por la vida.

Debe pensar que los padres le confían sus hijos para que de ellos haga

¹³ Suáiter Martínez, Francisco. “Argentinidad”, *El Monitor de la Educación Común* 594, 1922, p. 263.

¹⁴ Trucco, Nicolás. “Inasistencias del personal docente”, *El Monitor de la Educación Común* 435, 1909, pp. 509-517.

hombres útiles a su patria y a su familia y no para que los embandere en un partido o en una tendencia determinada y es un deber de elemental probidad corresponder con honradez a esa confianza, instruyéndolos y sobre todo educándolos en el respeto y el amor a su país y a sus leyes.¹⁵

Otro ejemplo lo constituye las palabras del profesor Julio Picarel quien enumera los imperativos que se tejen sobre la moral del maestro en un artículo titulado “Acción Social del maestro”. Allí concluye que dado que “el vigor de la raza, la moralidad pública y privada, la fortaleza del carácter, la confraternidad de los pueblos y hasta la misma paz universal” reposa sobre la acción del docente, el maestro “debe transmutar en su misma persona y en vida misma el ejemplo más perfecto de la serenidad del alma, de la altura en el juicio y de la rectitud de la conciencia puesta al servicio”.¹⁶

No sólo su conducta pero también su salud debe esta reglada para asumir tarea tan vital. El médico del Consejo Nacional de Educación Emilio Bondenari observa en *El Monitor* cómo se entrelazan salud y mandato para el docente:

El maestro no debe ser para sus compañeros y para sus alumnos un peligro de infección o de contagio, de la misma manera que debe tener una constitución vigorosa y sana para que pueda ser útil para la enseñanza, no olvidando la grandeza de los intereses sociales que están sometidos a su acción.¹⁷

Prescripciones como la del médico, acordes a los reglamentos que la burocracia manda a las escuelas, tienen que ver con que el higienismo ha ganado el centro de la escena en la Argentina de principios de siglo XX y la escuela se ha convertido en uno de los vehículos principales de difusión

¹⁵ Vicini, José. “El aniversario de mayo”, *El Monitor de la Educación Común* 581, 1921, p. 174.

¹⁶ Picarel, Julio. “Acción Social del Maestro”, *El Monitor de la Educación Común* 597, 1922, p.299.

¹⁷ Bondenari, Emilio. “Higiene del maestro”, *El Monitor de la Educación Común* 574, 1920, p. 45.

de este pensamiento. La sociedad argentina del período fue representada bajo la metáfora de un cuerpo social enfermo en donde los conflictos sociales eran entendidos en términos de patologías, por lo que la prevención se convirtió en una preocupación central del imaginario de la época. Dentro de este marco el sistema educativo argentino fue desde muy temprano identificado como un ámbito propicio para transmitir y difundir los saberes y las prácticas que apuntaban a “sanear y moralizar el cuerpo de los niños y a través de ellos el cuerpo de la nación” (Lionetti, 2011: 39). Sobre la base de ese presupuesto se creó en 1888 el Cuerpo Médico Escolar que visitaba las escuelas observando a los escolares y se diseñaron los currículos de asignaturas de Higiene y Educación Física. La alianza entre el discurso médico-pedagógico se plasmó en el tiempo con distintas iniciativas de las que *El Monitor* da cuenta. Los maestros debían sostenerlas en su tarea diaria y encarnarlas en el cuidado de su persona.

El maestro es finalmente quien va a crear la patria y de allí deriva según lo escrito en la publicación del Consejo Nacional de Educación la importancia de su tarea: “en sus manos está lo futuro de la República: a él convergen las criaturas inocentes que llevan virgen un corazón y un cerebro”.¹⁸ La importancia de la misión que se le adjudica, formar la patria, explican el estricto e hiperbólico *deber ser* que *El Monitor* asocia a la función. El rol de los maestros como formadores de la nación fue una preocupación temprana del Consejo Nacional de Educación como lo muestra Lilia Bertoni para la década de 1880 (Bertoni, 2001). Ésta recorre todo el período estudiado no obstante se observa un mayor énfasis alrededor del Centenario, momento en que la publicación dedica al tema de la enseñanza patriótica especial atención. El ciclo coincide con la gestión del médico e intelectual positivista José Ramos Mejía al frente del CNE (1908-1912), quien alarmado por los males que había traído el ingreso masivo de inmigrantes a la integración social responsabilizó a la escuela de la difusión de toda una pedagogía cívica en pos de reforzar el sentimiento nacional e incorporar al inmigrante a la vida nacional (Terán, 2000).

Lo que *El Monitor* no dice

Las imágenes complacientes que maestros y portavoces del Consejo Na-

¹⁸ Suáiter Martínez, Francisco. “Argentinidad”, *El Monitor de la Educación Común* 594, 1922, p. 261.

cional de Educación presentan prácticamente sin quiebres en *El Monitor* en las primeras décadas del siglo veinte ocultan los debates de distinta índole que ya desde hace varios años rodean a la docencia. En primer lugar, naturalizan la docencia como una actividad donde la remuneración material no es importante. Si la docencia no puede ser considerada un empleo, es una especie de misión sagrada, las retribuciones no se miden (o al menos no se miden exclusivamente) en términos materiales. El artículo de Vasconcelos ya citado, aunque no es el único, es el que más expresamente subraya esta visión al describir la tarea del maestro como una “labor oscura y constante de quienes saben que no tendrán otra recompensa que la de sus propios corazones llenos de bien”. Al vincular la identidad de los maestros con nociones espirituales como “misioneros”, “apóstoles”, “ángeles” se lo excluye del mundo de los trabajadores y se refuerza la intención del Consejo Nacional de la Educación de hacer del maestro un actor neutral por encima de las disputas políticas y sociales de la época. Esto se traduce en un discurso y una serie de directivas estatales que desalienta la participación de los educadores en agrupaciones gremiales y políticas.¹⁹

Los otros dos debates que si bien aparecen en la revista muy esporádicamente, no ocupan el lugar de preponderancia que podemos observar al recorrer otras fuentes son los de la preparación del magisterio y la alarma frente a la feminización del cuerpo de maestros. Con respecto a la formación del docente ya hace varios años que distintas voces del campo educativo e intelectual dudan de la eficacia de la formación normalista para hacer efectivamente eso a lo que ha sido llamada, “formar la patria”. El problema no son ya sólo los maestros no diplomados, como se creía en las décadas previas, sino también los que están habilitados por el título profesional. Los informes de los inspectores que la revista transcribe esporádicamente advierten sobre la escasa preparación de los docentes y la pobreza de su enseñanza haciendo visible la brecha que separa la realidad de la enseñanza pública de los ideales que la inspiran. Otra figura que en esos años alzaría su voz de alarma desde *El Monitor* es la de Leopoldo Lugones. A partir de 1908 la revista

¹⁹ Dado que se suponía que el maestro debía constituirse en un agente de unión, la burocracia educativa primero desalentó, y desde 1937 prohibió expresamente que éste *militara en política partidaria*, e incluso que participara de mítines. Esta regla fue recurrentemente violada y fue causal de conflictos, denuncias y sumarios.

publicó en forma seriada su libro *Didáctica*. En este trabajo Lugones critica la formación impartida en las escuelas normales por razones ideológicas y materiales. Sostiene que lo que debería ser un centro de enseñanza científica está influido fuertemente por el dogmatismo católico. La enseñanza normal es además mala porque las escuelas están superpobladas y distribuidas sin lógica en el territorio nacional. No obstante aparecer estas menciones al tema, la formación del magisterio no es un tema del que *El Monitor* se ocupe específicamente en esos años.

En relación a la feminización *El Monitor* silencia los debates que este proceso conlleva en forma doble: no se da voz a las mujeres y se ignora su presencia masiva en el campo escolar. De las notas citadas muy pocas son escritas por mujeres o hablan de la profesión en términos femeninos. Es preciso aclarar que ya para fines del siglo XIX la docencia era una profesión ejercida en forma mayoritaria por mujeres en Argentina. Disimular este aspecto permite al *Monitor* evadir cualquier tipo de discusión que tenga que ver con la fuerte asociación negativa que algunos discursos comenzaron a realizar entre la docencia y la moral. Es conocido que al momento de construcción del sistema de educación pública tanto políticos como intelectuales señalaron las ventajas de un magisterio femenino. Por un lado, observaban la docencia como una prolongación de las tareas que las mujeres desempeñaban en el hogar, sobre todo en relación a sus funciones maternas. Estimaban además que éstas serían menos onerosas para las actas públicas e identificaban a la profesión como una forma de incorporar a las mujeres al mercado de trabajo en una labor considerada decente (Yannoulas, 1996). No obstante, cuando las aulas se poblaron de educadoras mujeres distintas voces reconsideraron las posiciones previas. Algunos juzgaron que la virilidad del cuerpo social estaba en peligro. Para los sectores conservadores y sobre todo católicos la docencia implicaba en cambio riesgos para las mujeres porque las exponía a contenidos y situaciones que abrían a “la posibilidad de ser una mujer inmoral”(Pineau:2005). Esto se explicaba por varios motivos. En primer lugar porque en la escuela la maestra entraba en contacto con lecturas que podían ejercer una influencia perniciosa en sus pensamientos. Junto a esto, en la escuela había política, área reservada en ese entonces a los hombres. “Asignaturas como formación cívica – dice Pineau- y otros espacios de constitución de la ciudadanía eran puerta de entrada a las mujeres a lugares de los cuales

deberían estar alejadas para resguardar su moral”. A su vez en su lugar de trabajo la maestra interactuaba con varones que no eran de su familia. Por último, el salario que la maestra recibía a cambio de su trabajo la asimilaba a la imagen de la meretriz (Pineau: 2005). Según Pineau, quien cita a Donna Guy, a las prostitutas se las condena por cobrar una tarea que les era obligatoria por el “deber conyugal”. La maestra repetía el mismo “pecado”, ya que recibía dinero por educar a los niños, lo que debería hacer gratuitamente para cumplir con sus mandatos naturales. No podemos de dejar de mencionar aunque sea brevemente el libro de Manuel Gálvez *La Maestra Normal* publicado en 1914. Esta novela, cuya historia gira en torno a la desdichas de una joven maestra normal que se “entrega” a otro maestro, pone dudas sobre la capacidad de los normalistas de formar la nación futura. Aquello que el *Monitor* pregona como la tarea esencial del maestro, Gálvez sospecha que pueda ser efectivamente llevado adelante por el normalismo. Las maestras que pueblan la novela de Gálvez son inmorales, tienen mala formación, desprecian su tarea. Esto es así para el escritor nacionalista porque el sistema de enseñanza público ha abandonado los valores católicos y el normalismo se ha convertido en una profesión de mujeres sin vocación. El libro de Gálvez sirve como un contrapunto negativo a las representaciones acuñadas en *El Monitor*.

Prácticamente Lugones es el único, que desde una posición opuesta a la de Gálvez, criticará en las páginas de la revista oficial la feminización. El escritor adjudica a la mujer una inteligencia inferior y rasgos psicológicos negativos. Las describe como “impulsivas, carentes del sentimiento de justicia” que obran “por afecto o por antipatía” y “más accesibles que los hombres al respeto de las convenciones mundanas”.²⁰ Este último aspecto abre las puertas de la enseñanza normal al catolicismo del cual debería separarse. La enseñanza normal opera además para Lugones en detrimento a los roles tradicionales de la mujer en el hogar, los que juzga más importante para la nación. En pos de prevenir “el funesto resultado de una enseñanza nacional confiada exclusivamente a las mujeres” el escritor insta a “realizar la urgente reforma de convertir en mixtas a todas las escuelas normales”.²¹(Lugones 1909b: p.337). Es sugestivo que lo dicho por Lugones no haya generado un

²⁰ Lugones, Leopoldo. “Didáctica”, *El Monitor de la Educación Común* 435, 1909, p. 487.

²¹ Lugones, Leopoldo. “Didáctica”. *El Monitor de la Educación Común*, 440, 1909, p. 337.

debate en las páginas de la revista tanto apoyando o cuestionando la posición del escritor. La ausencia de una discusión abierta no se condice con otras acciones de la burocracia educativa que reacciona frente a lo que evidentemente considera un problema. La visión negativa sobre la feminización se plasmó en la ley Saavedra Lamas, cuando el estado canceló las becas que otorgaba a las hijas de las familias humildes para destinarla a varones de modo de atraerlos a la profesión. De esta forma se intentaba compensar el “desequilibrio social” producto de que las mujeres eran mayoría entre los educadores.

A modo de conclusión

El ejercicio de detenerse en aquello que no está, en aquello que supuestamente se calla tiene algo de artificial. La pregunta obligada es ¿por qué debería estar? ¿Por qué *El Monitor* debería dar cuenta y discutir en forma más detallada las representaciones que circulan por otros medios? La respuesta tiene que ver con la preeminencia de esas discusiones en otros espacios del campo escolar. Sólo si ponemos en relación aquello que las páginas del *Monitor de la Educación Común* reproducen con otros discursos, presentes al mismo tiempo en el campo escolar, podemos comprender el proyecto de esta revista y su significado para la historia cultural de la educación en Argentina. La prensa oficial intenta representar una profesión en forma idílica, naturalizar, evadir y callar cuestiones que son de muy complicada y difícil resolución para el Estado.

Claramente la revista que se reparte gratuitamente en las escuelas quiere impartir un deber ser. De la lectura se puede inferir la eficacia del discurso oficial. Como se pudo observar las voces oficiales y las del gremio convergen. Se podría argumentar que la revista recorta y elige publicar los escritos de docentes que son congruentes con su propio mensaje. No obstante, como ya se mencionó, las representaciones que vinculaban al magisterio con nociones como apostolado, obra de abnegación y sacrificio tuvieron efectos concretos en el modo que los docentes se organizaron. Si bien existieron desde temprano entidades que agrupaban el magisterio, el sindicalismo docente fue de formación muy tardía en Argentina, si se lo compara con el movimiento gremial en su conjunto. No fue sino hasta la sanción del estatuto del docente en 1958 que aparecieron sindicatos docentes. Las apelaciones que tendían a subrayar el carácter diferenciado de la tarea docente obturaron la identifica-

ción del magisterio con el conjunto de la población trabajadora. El hecho de que el magisterio haya sido, en los años estudiados, una profesión escrita en masculino, cuando en su labor diaria era sostenida mayoritariamente por mujeres, genera interrogantes sobre el carácter supuestamente apacible y poco resistido que asumió, según la literatura, el proceso de feminización del magisterio en la Argentina.²²

Bibliografía

- Bertoni, Lilia Ana (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Finocchio, Silvia (2009). *La escuela en la historia Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Gálvez, Manuel (1914). *La maestra normal (Vida de provincia)*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco.
- Lionetti, Lucía (2011). Discursos, representaciones y prácticas educativas sobre el cuerpo de los escolares. Argentina en las primeras décadas del siglo XX, *Cuaderno de Historia*, 34.
- Morgade, Graciela (1997). *Mujeres en la educación- Género y docencia en la Argentina 1870-1930*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Pineau, Pablo (2005). Amores de Mapoteca. Lujuria y normalismo en la historia de la educación argentina, *Cuaderno de Pedagogía*, 13 www.revistalata.com.ar/la-tia, consultado el 10 de noviembre 2013.
- Teobaldo, Mirta Elena (2008). Las luces de la civilización enseñar y aprender en las escuelas de la Patagonia Norte. Neuquén y Río Negro (1884-1957), *Espacios en Blanco*, 18.
- Terán, Oscar (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin de siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Yannoulas, Silvia (1996). *Educación: ¿Una profesión de mujeres? La feminización del normalismo y la docencia (1870-1930)*. Buenos Aires: Kapelusz.

²² La literatura sostiene que en la Argentina la feminización del magisterio se dio sin mayores conflictos y que fue fomentada por el estado por razones ideológicas y prácticas.

**Arte, política y vanguardias de los años cincuenta
a los setenta**

Gaceta Literaria: un artefacto editorial y una revista de pasaje en la trama de la cultura comunista latinoamericana de los años '50

Adriana Petra

A partir del análisis de la revista *Gaceta Literaria* (1956-1960) este artículo se propone como un estudio de caso destinado a abordar tanto un objeto como un espacio cultural.¹ En consecuencia, intentaremos reflexionar sobre la función que cumplen las revistas, como género específico de la comunicación impresa, diferente del periódico y el libro, en el estudio de las culturas políticas en general, y de la cultura política comunista en particular. Se trata de un primer acercamiento que atenderá a tres dimensiones específicas: a) la ubicación de *Gaceta Literaria* en el campo de revistas de los años 50 y el tipo de intervención cultural que se propuso como publicación ligada al mundo comunista pero en matizada aunque clara sintonía con las revistas de la naciente “nueva izquierda intelectual”; b) Su carácter de revista cultural ligada

¹ *Gaceta Literaria* publicó 21 números entre febrero de 1956 y setiembre de 1960. Fue fundada y dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Hosne. En el número 4 se agrega un Consejo de Redacción integrado por Patricio Canto, F. J. Solero, Hernán Rodríguez, Julio Imbert, Gregorio Weinberg, Félix Weinberg, Juan del Río, Héctor Bustingorri, Luis Ordaz, Alberto Rodríguez (h); Francisco Mazza Leiva. La revista aparece sin indicación de staff hasta el número 11 cuando abandonan la revista Hosne y Arnoldo Liberman, este último para integrar la revista de Abelardo Castillo *El Grillo de Papel*. Desde entonces figura como director solo Orgambide y a partir del número 16 se agrega un Consejo de Redacción integrado por Osvaldo Seiguerman, Humberto Constantini, Mario Ferdman, Arnoldo Liberman y F. J. Herrera, además de un equipo de colaboradores permanentes. En el número 18 este consejo es reemplazado por una Secretaría de redacción compartida por Francisco Herrera y Osvaldo Seiguerman. Agradezco las valiosas pistas y sugerencias de Emiliano Álvarez.

al sistema periodístico y editorial; c) su ubicación en una trama de revistas emergente de la crisis del mundo comunista que se inició con la muerte de Joseph Stalin en 1953 y se precipitó definitivamente luego del XX Congreso del Partido Comunista de la URSS (PCUS).²

En los últimos años, los estudios sobre el comunismo se han complejizado y diversificado. Dejando atrás los relatos militantes y la literatura de Guerra Fría que dominó la historiografía comunista durante largos años, y superando los enfoques puramente institucionales que, al centrarse en la estructura y organización partidaria, tendían a priorizar el verticalismo y la arbitrariedad de unas dirigencias totalmente abocadas a cumplir los mandatos soviéticos,³ el comunismo es objeto de nuevos enfoques y miradas, particularmente desde la historia social, cultural e intelectual. La imagen de un mundo disciplinado y gris, arropado en una ideología redentorista que ocultaba mal un sistema totalitario y criminal, ha cedido terreno a los matices, las paradojas y las tensiones —muchas veces trágicas— que jalieron los modos de ser comunista en el siglo XX. En este contexto, el caso de las revistas culturales es particularmente relevante. A través de ellas podría trazarse una periodización específica del comunismo, tanto como una cartografía de los múltiples terrenos en los que se desarrolló e incluso de sus estructuras organizativas nacionales e internacionales, así como una modelización de las formas del compromiso intelectual con la idea comunista, la URSS y los partidos que en cada país se crearon en su nombre. El resultado de este ejercicio estaría lejos de certificar la homogeneidad y el monolitismo, cualquiera sea la escala de observación o el espacio que se decida estudiar.

En el caso argentino pueden distinguirse dos grandes momentos de la actividad revisteril ligada al comunismo. El primero comienza en los años posteriores a la revolución de octubre de 1917 y se extiende con diversas ca-

² Sobre la “nueva izquierda” son clásicos los estudios de Sigal (2002), Terán (1993) y Altamirano (2011). Sobre la crisis del mundo comunista occidental a partir del XX Congreso del PCUS, donde se denunciaron los “crímenes del stalinismo” y la posterior invasión soviética a Hungría ver Eley (2003) y Priestland (2010).

³ Para un panorama de las discusiones sobre la interpretación del fenómeno comunista como régimen estatal y movimiento político a escala internacional ver Aldo Agosti (2011:19-28). Para un balance de la historiografía local sobre el comunismo ver Cernadas, Pittaluga y Tarcus (1998: 31-40) y Camarero (2005: 77-99).

racterísticas e intensidad hasta la década del 30. El impacto de la Gran Guerra y del acontecimiento revolucionario soviético, acompañado de la politización de las juventudes universitarias que la Reforma de 1918 extendió desde Córdoba hacia toda América Latina, definieron los primeros modelos del compromiso intelectual con el comunismo en el marco de la internacionalización de las formas de intervención pública de los intelectuales. Completando el arco que va desde el optimismo libertario y la solidaridad moral con el experimento soviético de los primeros años '20, pasando por los intentos de crear un arte obrero y vanguardista, hasta llegar al compromiso con la defensa de la cultura liberal durante el período antifascista, los intelectuales y artistas argentinos se acercaron al comunismo creando una densa red de revistas de izquierda de vocación independiente. Publicaciones como *Cuasimodo* (1919-1921), *Insurrexit* (1920-1921), *Revista de Oriente* (1925-1926), *Revista de Filosofía* (1915-1929) o *Documentos del Progreso* (1919-1921) se constituyeron en espacios de articulación de una franja del campo intelectual argentino que se hizo eco de la Revolución de Octubre y ofreció diversos modos de adhesión o simpatía con el comunismo y lecturas de la experiencia soviética. Todavía en los primeros años de la década del '30, cuando el comunismo endureció sus posturas oficiales respecto a la creación artística y la práctica intelectual, revistas como *Actualidad* (1932-1936), *Contra* (1933) y *Nueva Revista* (1934) eran capaces de expresar su adhesión política al mismo tiempo que hacían convivir diversas concepciones estéticas y culturales, desde los intentos por crear un “arte proletario” hasta las primeras manifestaciones de un antifascismo de corte comunista.⁴

Durante la segunda mitad de la década del '30 y a lo largo de la década del '40, la edición de revistas de vocación independiente o ligadas por vínculos más o menos informales a la estructura partidaria se redujo, en parte por el clima de represión y autoritarismo que desde el golpe de 1930 hizo de los comunistas objeto dilecto de las persecuciones estatales, pero también porque la lucha antifascista y la Segunda Guerra tendieron a aglutinar voluntades mediante organizaciones unitarias y frentistas. A lo largo de estos años los emprendimientos revisteriles más importantes estuvieron ligados a la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE): *Unidad*

⁴ Hemos trabajado más extensa y detenidamente este periodo en Petra (2013: 11-45).

(1936-1939) y *Nueva Gaceta* (1941-1943).⁵ Antes de la creación, en 1950, de la revista cultural oficial del comunismo argentino, *Cuadernos de Cultura*, destacaron dos proyectos en los que estuvo implicado el ensayista, Héctor P. Agosti: *Expresión* (1946-1947) y *Nueva Gaceta* (1949). En los años inmediatamente posteriores a la derrota del nazismo, y todavía acompañada por el enorme prestigio que le otorgó su papel en esa empresa, la URSS comenzó un período de disciplinamiento ideológico que pronto se extendió a todo el movimiento comunista, con resultados casi siempre gravosos. En el contexto de los combates de la Guerra Fría los antiguos anatemas contra la “cultura burguesa” reverdecieron y la actividad cultural de los comunistas tendió de forma creciente a la endogamia y la beligerancia, tanto en materia ideológica como organizativa.

Luego de la muerte de Joseph Stalin en 1953, el escenario cambió y un aire de liberación recorrió velada y dificultosamente el mundo comunista. En 1954, tanto la publicación de la novela de Ilya Erenburg, *El Deshiero*, como algunas intervenciones proclamadas en el Segundo Congreso de Escritores Soviéticos, fueron una muestra flagrante del descontento con la regimentación política en materia cultural y literaria y del rechazo de las formas insípidas y propagandísticas del arte que se alentaban bajo el nombre de realismo socialista.⁶ Desde entonces, y sobre todo luego del XX Congreso de PCUS, donde además de denunciar los crímenes estalinistas y el culto a la personalidad se proclamó que el arte del socialismo no debía fijar límites en materia de estilos y formas de creación artística sino, por el contrario, otorgar libertad y espacio a la subjetividad, el cambio en el clima cultural del comunismo se hizo cada vez más perceptible, aunque muy pronto se advirtió que la proclamada liberalización estaba destinada a convertirse en letra muerta. Tan pronto como en 1957, el otorgamiento del premio Nobel de literatura a Boris Pasternak por su novela *Doctor Zhivago*, fue el ejemplo patente de los estrechos límites en que se movía la burocracia cultural soviética. El libro, publicado originalmente en Italia, fue juzgado severamente y a Pasternak le

⁵ Sobre el periodo antifascista consultar los trabajos de Ricardo Pasolini (2005: 403-433 y 2013).

⁶ Para un panorama general sobre la política cultural soviética y el realismo socialista ver Strada (1983: 431-477) y Sánchez Vázquez (1970).

fue prohibido recibir el premio, el que fue considerado una “provocación antisoviética”.⁷

En este clima de agitación, multiplicado por la crisis que desató en las izquierdas y, en rigor, en todo el campo cultural argentino, el golpe de 1955 que derrocó el gobierno de Juan Domingo Perón, la actividad revisteril reverdeció dentro y fuera del mundo comunista. Entre los últimos años del gobierno peronista y el inicio de la década del '60, aparecieron solo en Capital Federal y Buenos Aires más de 150 revistas literarias, culturales y político-culturales. Algunos títulos son conocidos: *Plática* fue creada por Juan Granica en 1952 e *Imago Mundi* por José Luis Romero en setiembre de 1953; *Contorno* apareció en noviembre de 1954, y *Ciudad*, en el primer trimestre de 1955; *Ficción*, la revista libro de Juan Goyanarte, en mayo de 1956; *Polémica Literaria*, en julio de 1956; *Dimensión*, dirigida en Santiago del Estero por Francisco René Santucho se publicó por primera vez en enero de 1956; *Tarja*, de Jujuy, en noviembre de 1955, *Mediterránea* de Córdoba, en los primeros meses de 1955; *Síntesis*, animada por el poeta Hugo Gola y el joven historiador José Carlos Chiaramonte, dio a luz su primer número a principios de 1956. En el mundo comunista *Gaceta Literaria* fue la primera de un ciclo que incluyó algunas experiencias más o menos efímeras y otras perdurables, como *Nueva Expresión* (1958), dirigida por Juan Carlos Portantiero, *Por* (1958-1959), *Hoy en la Cultura* (1961-1966), *Pasado y Presente* (1963-1965; 1974) y *La Rosa Blindada* (1964-1966).

Una revista de pasaje: el problema del realismo

El primer número de *Gaceta Literaria* aparece en febrero de 1956. Cinco meses después del golpe que derrocó a Perón, cuyo gobierno la revista seguirá llamando “la tiranía”, y en el mismo momento en que en Moscú Nikita Jruschov denunciaba los “crímenes del estalinismo”, en lo que sería el más duro golpe a la breve historia del comunismo como ideología política del siglo XX. En este escenario de doble crisis, *Gaceta Literaria* aparece bajo la dirección de dos jóvenes escritores comunistas, Pedro Orgambide, de 27 años, y Roberto Hosne, de 25, y con un equipo de colaboradores que

⁷ Citado en Schidlowsky, David (2008). *Neruda y su tiempo. Las furias y las penas* (Vol. 2). Santiago de Chile: RIL, p. 991.

incluye figuras conocidas en los medios literarios como Bernardo Verbitsky, Bernardo Kordon y el contornista Francisco Solero, junto a firmas entonces desconocidas como Enriqueta Muñiz, Domingo di Riscio, Abel Espinosa, Hernán Rodríguez, Hemilce Carrega, Humberto Constantini, Juan Oller, Simon Feldman, Hugo Panno, Luis Ordaz, Roberto Cossa, Arnoldo Liberman; historiadores como Félix y Gregorio Weinberg y figuras literarias del mundo comunista como María Rosa Oliver, Leónidas Barletta, José Pedroni, Enrique Wernicke, Juan L. Ortiz y Raúl González Tuñón, de quienes se reproducen cuentos y poemas.

Colocada en este contexto político-ideológico, pero también en términos estrictamente culturales, *Gaceta Literaria* fue una revista de pasaje (Tarcus, 2004: 749-772). Sin ser completamente una revista de la nueva izquierda, tampoco puede filiarse orgánicamente con el mundo comunista, aunque permanece en su órbita. No es la revista cultural oficial del partido, lugar que ocupaba *Cuadernos de Cultura*, ni cumple una función teórico-programática, como *Nueva Era*, tampoco es un órgano de frente ni representa una comisión profesional. Como analizaremos en el próximo apartado, es una publicación hecha por escritores comunistas, profesionalizados en el campo de la prensa, que aspira a llegar a un público ampliado, sensible a la cultura de izquierdas pero no estrictamente partidario, en un momento de modernización y diversificación del mercado editorial. Esto supone ciertas innovaciones formales, prácticamente ausentes en las publicaciones comunistas, incluso en aquellas de vocación más aperturista, pero también una distancia programática, perceptible en un tono generacional y una voluntad específicamente artístico-literaria: dotar al realismo literario de una jerarquía estética capaz de aprehender la realidad superando los esquematismos de la tradición de la literatura social y el naturalismo realista-socialista y, al mismo tiempo, oponerse a una “literatura de expresión cosmopolita”, asociada al “colonialismo cultural” de las élites, sin por ello comulgar con un “nacionalismo falso” y exclusivista. Se trata, entonces, de “liberar” a la literatura de una doble tutela: aquella que se ejerce mediante una concepción propagandística de los productos culturales y aquella que concibe el hecho creador desgajado de una vocación social y nacional. La literatura auténtica, dirá Pedro Orgambide en el primer número, no debe tener “otras tutelas que las del pensamiento y el corazón de sus creadores”.

Nuestra literatura no ha vivido su libertad, o para ser más justos, ha visto traicionada esa libertad a lo largo de su desarrollo. Ahora debe encaminarse hacia la ruptura de sus peligrosas dependencias (...) Neguemos ya una literatura esquemática y pintoresquista, tanto como negamos a una literatura enferma de individualismo. Vayamos en busca de nuestros auténticos héroes literarios, de los seres que pueden reflejar a través de su mundo personal el contradictorio proceso de un país y de los hombres que lo habitan, con su dolor, con su alegría, con su posibilidad de esperanza. Estaremos así más cerca de ese porvenir por el que escriben e indagan los jóvenes de este época. Entonces será cierto aquel deseo formulado por José Ingenieros al final de uno de sus libros: “Todo tiempo futuro será mejor”. También para nuestra literatura.⁸

La cita de Ingenieros no es azarosa, puesto que *Gaceta Literaria* acepta y se inscribe dentro de la imaginación histórica que el comunismo había acuñado desde los años 30: el tópico de la nación inconclusa o demorada y, en consecuencia, de una herencia cultural emancipatoria que había quedado trunca y cuyo programa esperaba ser cumplido.⁹ Puestos a explicar las razones de su existencia, los editores afirman:

No puede el arte ni tampoco la cultura en general, alcanzar manifestaciones que lo trasciendan sino trabajan en pro de los objetivos populares. En nuestro país, esa concepción condicionó una corriente dada en lo social por Mayo y sus hombres y en lo estético por [Esteban] Echeverría y Juan María Gutiérrez. Nosotros consideramos que esa herencia revolucionaria tiene vivencia actual, por cuanto no se realizó la nacionalidad plenamente, y si se debe superar es atendiendo a su sentido revolucionario. Es decir, completándola, actualizándola, sin desvirtuar el aliento liberador que la animó, porque en ese soplo está comprometida la peripezia de toda una cultura que aspire a ser auténtica en lo nacional y válida en lo universal.¹⁰

La ruptura que se propone, entonces, no es con las interpretaciones político-culturales del comunismo, ni con sus héroes culturales y literarios, a los que no deja de comentar y ponderar, sino con una concepción puramente instrumental de la creación artística que termina por preferir lenguajes an-

⁸ “Liberación de la literatura”. *Gaceta Literaria* 1, febrero de 1956.

⁹ Sobre el tema de la herencia liberal en la construcción de un relato histórico del comunismo ver Cattaruzza (2007: 169-195).

¹⁰ “Nuestra razón de ser”. *Gaceta Literaria* 1, febrero de 1956.

quilosados y optar por un estilo de crítica literaria puramente política, solo dispuesta a juzgar un libro por la cantidad de veces que se nombra al Partido Comunista. Este programa, expresado orgánicamente poco tiempo después por el gramsciano Héctor P. Agosti en la Reunión de Intelectuales Comunistas celebrada en setiembre de 1956 -la primera en los 38 años de existencia del partido-, toma como referencia fundamental, precisamente, la experiencia cultural del comunismo italiano. *Gaceta Literaria* fue la revista que con mayor énfasis buscó en el encuentro con la estética neorrealista un punto de partida para cuestionar el reduccionismo con el que una parte de las dirigencias comunistas locales tendían a pensar los hechos culturales y artísticos. Con esa referencia, alentó un cine y una literatura capaces de responder tanto a la invocación nacional como a la exigencia de realismo que el momento parecía imponer. Al comentar la película *Milagro en Milán* de Vittorio de Sica, uno de sus críticos afirmaba:

En toda época, en cada momento de la vida de los pueblos, hay hombres que tratan de expresarse en un lenguaje comprensible a los demás hombres, artistas que no desean reflejar esquemáticamente una realidad, sino transmitirnos su sentido de la existencia. Este hecho lo comprobamos hoy antes las obras del cine y la literatura italiana, que nos entregan en imagen poética —en recreación de la realidad— el acontecer de sus gentes y de su tiempo.¹¹

A lo largo de sus 21 números, *Gaceta Literaria*, publicó en su portada cuentos de Vasco Pratolini, Alberto Moravia, Domenico Rea y poemas de Cesare Pavese, tradujo artículos sobre arte y política de Luigi Chiarini y Antonio Gramsci, y publicó importantes reseñas sobre el cine neorrealista y, a través de Fernando Birri, analizó los alcances de su anunciada crisis. Antes de que surgieran revistas especializadas como *Cinecrítica* (1959-1962), *Gaceta Literaria* dedicó innumerables páginas a las cuestiones cinematográficas a través de las colaboraciones de Hugo Panno, Alberto Nicoli, Edmundo Eichelbaum, Arnoldo Liberman, Carlos Hurtado y Carlos Orgambide. Las colaboraciones del periodista y traductor italiano Atilio Dabini son otra muestra de

¹¹ Carlos Del Signo (seudónimo). “Milagro en Milán”. *Gaceta Literaria* 2, marzo de 1956.

una estrecha trama que incluyó a otros escritores y traductores como Roberto Raschella, Victorio Minardi, Osiris Troiani, Germán Mario Cueva y Rodolfo Alonso. No pocos de estos nombres estuvieron vinculados al PCA, si bien la mayoría dejaría el partido en los primeros años de la década del '60. *Gaceta Literaria* constituyó, entonces, un momento de la recepción de la cultura italiana de posguerra cuyos alcances e intensidad deberían estudiarse bajo un prisma más vasto que aquel que une a Agosti con los jóvenes intelectuales cordobeses que en 1963 editaron *Pasado y Presente*.¹²

Un adminículo cultural: literatura, política y mercado

En un artículo de 1973, María Luisa Bastos afirmaba que la revista dirigida por Orgambide podía ser considerada, junto a *Contorno* (1954-1959) y *Ciudad* (1955-1956), representante de una nueva corriente crítica que se propuso “quebrar el statu quo de las publicaciones periódicas de los diez años anteriores” (1973: 49). Aun con las diferencias ideológicas que pueden establecerse entre la revista de los hermanos Viñas, el staff predominantemente católico de *Ciudad* y la “clara posición militante” de *Gaceta Literaria*, Bastos destaca su común denominador: el espíritu crítico, la sensibilidad hacia los valores culturales contemporáneos y una voluntad de transformación que podía trascender el hecho puramente literario. En efecto, *Gaceta Literaria* discute y por lo tanto se referencia sobre todo con la revista comandada por los Viñas, a la que menciona frecuentemente. A pesar de que critica el “subjetivismo” que impregna tanto sus análisis políticos como su producción literaria, a la vez que le cuestiona y disputa el concepto de compromiso, cuando debe elegir un grupo dentro del panorama de la cultura argentina de los años '50 elige a *Contorno*. Frente al “oportunismo” de los camaradas comunistas, que, afirmaban, pasaron de un “proletarismo a bulto” a una “amplitud a la buena de Dios”, *Contorno* es, sobre todo, sincera.

En las nuevas generaciones, el disconformismo se traduce, casi siempre, con mayor nitidez. El grupo CONTORNO es el que con más vehemencia se ha aproximado a la realidad nacional. Aun cuando su comportamiento

¹² Sobre la recepción de la cultura italiana en la izquierda argentina en los años '50 y '60 ver Petra (2010).

ruidosamente iconoclasta contribuya, tal vez, a engañarnos sobre la profundidad de ese acercamiento. Lo cierto es, sin embargo, que CONTORNO ha demostrado mayor sensibilidad social y política que cualquier otro sector intelectual de la clase media (...) Con todas sus contradicciones, CONTORNO, ha adelantado materiales de discusión en la encrucijada y ha manifestado en forma polémica su necesidad de rebeldía. Si algo no está en duda, es su sinceridad.¹³

A pesar de que la crítica a *Contorno* no careció de rudeza, como fue el caso del artículo de José Carlos Chiaramonte sobre el ahora famoso número dedicado al peronismo, el tono general era de afinidad y, en todo caso, de disputa sobre un punto de partida consensuado que excedía la pura sensibilidad generacional.¹⁴ Lo que no sucedía con otras publicaciones, incluso de la misma familia política, como fue el caso de la revista *Por*, dirigida por los también jóvenes comunistas José Luis Mangieri, Floreal Mazzia y el hasta la víspera Torquemada del zhdanovismo local, Roberto Salama.¹⁵ Empezando por criticar la estrechez del programa enunciado en su título “Por un arte y una literatura que expresa la dramática realidad de las Villas Miseria”, *Gaceta Literaria* califica la publicación -cuyo primer número aparece en octubre de 1958- de oportunismo y eclecticismo ideológico disfrazado de amplitud y, sobre todo, de tener un planteo populista de la literatura y el arte. En este artículo no nos detendremos en analizar las posiciones estético-políticas que recorrieron páginas de *Gaceta Literaria*, sino en señalar algunas particularidades desde el punto de vista del espacio de revistas en el que se insertaba, comprendiéndola en su doble condición de artefacto y “*adminículo*” cultural (Rosa, 1995: 206).

Bastos (1973) observa que mientras *Contorno* y *Ciudad*, aún con matices, se mantienen en el terreno del formato clásico de las revistas literarias,

¹³ Osvaldo Seiguerman y Pedro Orgambide. “Encrucijada y Rebeldía”. *Gaceta Literaria* 15, septiembre-octubre de 1958.

¹⁴ Juan Carlos Chiaramonte. “Contorno y el peronismo”. *Gaceta Literaria* 8, octubre-noviembre de 1956.

¹⁵ *POR. Revista mensual de cultura*, fue dirigida por José Luis Mangieri, Floreal Mazía y Roberto Salama y publicó solo dos números, el primero en octubre de 1958 y el segundo en enero/febrero de 1959.

no ocurre lo mismo con *Gaceta Literaria*, cuyo “dinamismo” atribuye solo en parte al hecho de que se trata de un “periódico ilustrado mensual” de carácter militante, deteniéndose luego más en la segunda característica que en la primera. Nos interesa aquí hacer la operación inversa, tomando como punto de partida, más allá de su precisión, la definición de “periódico ilustrado mensual”, pues permite resaltar un aspecto que juzgamos crucial: el vínculo de *Gaceta Literaria* con el sistema periodístico. No puede decirse que *Gaceta* haya sido concebida por jóvenes intelectuales formados a la sombra de las aulas universitarias, como se ha dicho de *Contorno*, pues casi ninguno de sus redactores y colaboradores pasó por la universidad. Se trata de escritores, sobre todo poetas, formados en las redacciones de los grandes diarios. Sus fundadores, Pedro Orgambide y Roberto Hosne, trabajaban como cronistas deportivos en el diario *Noticias Gráficas*, donde compartían tiempo y espacio con algunos consagrados que luego veremos colaborar en su emprendimiento revisteril, como Bernando Verbitsky y los poetas José González Carbalho y José Portogalo. El mismo Pedro Orgambide, explicó la experiencia de *Gaceta* como el resultado de la confluencia de un grupo de periodistas profesionales dedicados a temas literarios, condición que les había facilitado algunas innovaciones formales: el interés por la crónica de carácter literario al estilo de Vasco Patrolini y el primer Calvino; la inclusión de encuestas y reportajes callejeros; una especial preocupación por los aspectos gráficos (inclusión de fotografías, ilustraciones, humor y la diagramación a cargo del luego destacado escenógrafo Leandro Hipólito Ragucci) y, fundamentalmente, un conocimiento de primera mano del mundo de la reventa de diarios y revistas que les permitió que *Gaceta Literaria* circulara en los quioscos, algo inusual en ese momento en el que el circuito de venta de las revistas literarias se reducía a las librerías y los centros de estudiantes (Orgambide, 1995: 196-198). Este formato de “revista-kiosco”, para seguir la denominación de Eduardo Romano (1986: 165-179), con fotografías, ilustraciones y caricaturas, y con una clara intención de llegar a públicos no especializados (lo que incluía un precio de venta muy económico), hizo que *Gaceta Literaria* produjera un “corte en el estilo de las revistas literarias de Buenos Aires” y se constituyera, como más tarde lo reconoció Abelardo Castillo -cuya revista *El Grillo de Papel* surgió de un desprendimiento de *Gaceta Literaria*-, como un “modelo”

para todas las revistas posteriores”.¹⁶

Gaceta Literaria es además, y fundamentalmente, una revista editada por una empresa editorial, Sticolgraf, propiedad de los hermanos Gregorio y José Stilman, dedicada a editar a autores argentinos jóvenes, entre ellos, los propios redactores de *Gaceta Literaria* (el primer libro de ensayos de Orgambide, *Horacio Quiroga, el hombre y su obra*, lo edita Sticolgraf en 1954). Aunque afín al mundo comunista, Sticolgraf es un emprendimiento comercial con una clara vocación de disputa en el emergente mercado de lectores con una *sensibilidad de izquierdas* que comienza a delinearse en las postrimerías del primer peronismo, muy diferente en gustos, hábitos y competencias del modelo del lector militante de los partidos de la izquierda tradicional.¹⁷ En un reportaje otorgado a *El Escarabajo de Oro* en 1966, los Stilman definieron *Gaceta Literaria* como el “paradigma de la revista literaria integral”, lo que quería decir una revista que además de literatura incluía cine, teatro, ensayo, actualidad, etc.¹⁸ Característica que si bien no era una novedad en la cultura argentina –pueden mencionarse antecedentes notables como la *Revista Multicolor de los sábados* editada por el diario *Crítica* en la década del 30, o la revista *Cabalgata*, en la década del 40–, sí lo era para el espacio de las izquierdas, poco entrenado en ensayar vínculos entre cultura y mercado. Este lazo con el mundo editorial se articula y complementa con su relación con el mundo periodístico y permite considerar aquella función de *adminículo cultural* que antes mencionábamos, es decir, una revista diseñada para cumplir una función específica como ayuda y complemento de las ope-

¹⁶ Grande Cobín, Leonardo, “Al borde del partido. Entrevista a Abelardo Castillo”. *Razón y Revolución* 12, verano de 2004, p. 32. Diferencias estético-políticas determinaron la ruptura del colectivo editor de *Gaceta Literaria* y el nacimiento de *El Grillo de Papel*, que editó seis números entre octubre de 1957 y octubre de 1960 bajo la dirección de Abelardo Castillo, Arnoldo Liberman, Oscar Castelo y Víctor E. García. Con el alejamiento de Liberman, a partir del número siete de 1961 la revista cambia su nombre por *El Escarabajo de Oro* y se publica regularmente hasta 1974.

¹⁷ Uno de los aspectos menos visitados sobre los cambios morfológicos, políticos y culturales que confluyeron en dar forma a la llamada “nueva izquierda” es aquel relacionado con la emergencia de un público lector y un mercado editorial. Esto ha sido analizado en detalle por Emiliano Álvarez (2014).

¹⁸ “Encuesta a los simpáticos editores argentinos. Gregorio y José Stilman”, *El Escarabajo de Oro* 30, julio de 1966, p. 70.

raciones de una fracción del campo literario y sus agentes. En este sentido, podemos ver cómo *Gaceta Literaria*, sin dejar de inscribirse en una voluntad de intervención político-cultural que en este artículo hemos dejado deliberadamente de lado, actúa como vidriera de visibilidad de un sistema de libros y autores ligados a ciertos emprendimientos editoriales, no solo de la propia Stilcograf, sino de otras editoriales, como las agrupadas en la cooperativa distribuidora Codilibro, que incluía emprendimientos comunistas, filocomunistas e independientes, e instancia de consagración horizontal de escritores, artistas y cineastas.¹⁹ Un recorrido por su índice lo indica con claridad con respecto a la literatura: el autor de ficción más publicado es el propio Orgambide (quien publica cinco cuentos y un total de 21 intervenciones), seguido por los cuatro cuentos que publica el otro director, Roberto Hosne, cuya novela *Gente sencilla* publica Stilcograf en 1957. Los colaboradores con más notas publicadas y todos los que desde el número 16, de noviembre de 1958, integrarán el consejo de redacción que acompaña a Orgambide como único director, son autores de Stilcograf (Osvaldo Seiguerman, Humberto Constantini, Arnoldo Liberman, Gustavo Soler y Julio César Silvain). Esta conexión y funcionalidad editorial es perceptible también en la cantidad y variedad de la publicidad de editoriales, librerías y novedades del mercado del libro que crecientemente comenzará a poblar las páginas de la publicación.

Un espacio transnacional: la crisis del mundo comunista

Gaceta Literaria se conecta con el mundo comunista tanto por vínculos político-ideológicos como estrictamente materiales: su director y sus principales colaboradores pertenecen o están cercanos al partido y la editorial que la financia tiene evidentes vínculos con el nutrido espacio editorial del comunismo argentino. Algunos de sus integrantes se conocían por su participación en la comisión de letras de la Casa de la Cultura Argentina, institución comunista creada en 1952 y que a partir de 1955, gozando por primera vez de legalidad, comienza a ofrecer una amplia oferta cultural e incluso académica que en alguna medida intentaba emular las ambiciones del Colegio Libre de

¹⁹ Codilibro. Cooperativa distribuidora de Libros y publicaciones agrupa a las editoriales Ariadna, Futuro, La mandragora, Losange, Galatea-Nueva Visión, Platina, Pueblos de América y Stilcograf.

Estudios Superiores. La Casa de la Cultura Argentina fue el punto de confluencia, a partir del ciclo “Panorama de la poesía argentina”, de los jóvenes poetas de las revistas *Ventana de Buenos Aires* (1952-1956), *Polémica Literaria* (1956-1957) y de los grupos Pan Duro y Lanús.

Este entramado de relaciones se ubicó en un clima de época hondamente conflictivo y confuso para el mundo comunista que nos permite presentar la revista en una tercera dimensión: la de una red de revistas culturales a nivel continental que se instaló en el campo de problemas estéticos y políticos abiertos desde la muerte de Stalin y precipitados a partir del XX Congreso del PCUS. Es decir, si *Gaceta Literaria* puede ser analizada al interior de un campo de revistas local, lo mismo puede hacerse respecto a un campo de revistas continental donde, para decirlo con palabras de Pablo Neruda, había nacido el “tiempo de las gacetas”,²⁰ empezando con la suya propia. Bajo la única tutela de Neruda y con un consejo de redacción reclutado entre escritores amigos y allegados de las tertulias de La Chascona, su casa chilena, *La Gaceta de Chile* sacó su primer número en setiembre de 1955 y su quinto y último número en julio de 1956.²¹ Desde su presentación gráfica el parecido con *Gaceta Literaria* es evidente: formato tabloide, tres colores, fotografías e ilustraciones en la portada, similitud que se puede extender a los autores y temas tratados: Henry Miller, Charles Chaplin, Howard Fast, Halldór Laxxnes, un interés particular por las culturas locales y un marcado énfasis en la búsqueda de una amplitud que contrastara con un pasado reciente plagado de sectarismo. Sin embargo, *Gaceta de Chile* se acerca más a lo que Jacques Julliard (1987: 5) ha llamado “revista-persona”, puesto que su organización responde casi con exactitud a las preferencias estéticas y los vínculos personales de Neruda. Su carácter de poeta máximo de América Latina y figura tutelar del comunismo literario continental sugieren la dificultad de una empresa colectiva que no lo tenga como protagonista, y de hecho, buena parte de las “Gacetas” que él cree nacidas de su revista (aunque algunas, como la *Gaceta de Cultura* de Montevideo, se publicaron antes) incluyeron poemas suyos en sus primeros números, además de entrevistas y artículos sobre su

²⁰ El Director [Pablo Neruda]. “Carta a los lectores”, *Gaceta de Chile* 5, octubre de 1955.

²¹ Cfr. Schidlowsky (2008: 941-955) y Edwards (1990: 73-75).

obra y su persona.²² Así, en el número que sellará el fin de la revista, el carácter exultante del panorama que pinta el poeta da una imagen del dinamismo que atravesaba el comunismo intelectual latinoamericano.

Estos meses de invierno en el sur de América dan extraordinario acicate a la fertilidad de las letras y las artes. Reaparecen revistas que parecían enterradas, provistas de nueva dotación de florecientes prosistas y poetas, las exposiciones de pintura y escultura nos revelan nuevos valores, la música alcanza a llenar con su sonoridad ordenada las bóvedas más altas y los periódicos más comerciales.

Más allá de nuestro país, en el ancho Brasil, Jorge Amado encabeza una revista ejemplar: *Para Todos*, revista que recordándonos en su formato las bellas *Lettres Françaises* en su contenido se muestra esencialmente americana y codiciosamente preocupada por los altos intereses intelectuales del Brasil. Sus páginas revelan la inquieta vida de escritores, editores y artistas brasileños.

La GACETA DE CHILE saluda la aparición de esta gran revista que, con su amplitud y belleza, es una contribución importante para la cultura del Continente.

Igual podríamos decir de las revistas *Plática*, *Gaceta Literaria*, *Mediterránea*, de Argentina, y de la Gaceta uruguaya de cultura. No podríamos olvidar la gran revista de la Casa de la Cultura de Guayas, Ecuador. Estas publicaciones revelan la madurez intelectual americana y todas ellas se desprenden del antiguo estilo de nuestras revistas literarias, calcado de la última manera de París o Londres.

Nutridas también en el profundo humanismo europeo estas demostraciones de la inteligencia americana dan mayor atención a la tierra, a los hombres, al pasado y al futuro de nuestro espacioso Continente. Casi todas ellas demuestran con firmeza su adhesión a los altos principios de paz y

²² *Gaceta de Cultura* de Montevideo fue publicada oficialmente por el Partido Comunista de Uruguay en el contexto del desplazamiento de Eugenio Gómez y la llegada a la dirección de partido de Rodney Arismendi. Publicó 17 números entre agosto de 1955 y abril de 1957 bajo la dirección de Juan Cunha, Atahualpa del Cioppo, Guillermo García Moyano, Alfredo Gravina, Asdrúbal Jiménez, Bernabé Michelena y Felipe Novoa. Para un acercamiento a las particulares circunstancias en la que nació esta publicación ver Liebner (2011: 255 y ss).

coexistencia que significan el determinante problema de nuestro tiempo.²³

El diagnóstico de Neruda es interesante porque otorga la pista de una familia revisteril del comunismo latinoamericano en la década del '50, pero lo suficientemente caprichoso para que, con solo arrojar una mirada detrás de las similitudes más evidentes, advirtamos la existencia de equipos, circunstancias y contextos bastante diferentes, lo que no hace sino recordar la diversa tramitación que los comunismos de cada país hicieron de las demandas y vicisitudes del movimiento comunista internacional. Un estudio de la cultura comunista en América Latina tiene en las revistas una fuente totalmente inexplorada que bien podría comenzarse siguiendo la pista de todas sus "Gacetas".

Una apuesta bifronte: las revistas culturales entre la política y el mercado

Este artículo constituye un primer acercamiento a la revista *Gaceta Literaria*, una de las experiencias más interesantes de la dinámica pero todavía inexplorada actividad cultural de las izquierdas en los años cincuenta. *Gaceta Literaria* ha sido considerada desde el punto de vista de su colocación política-ideológica, tanto una revista del sistema comunista como una de las primeras publicaciones de la nueva izquierda. Desde el ángulo de sus particularidades estrictamente editoriales, ha sido calificada, con el objeto de diferenciarla del formato clásico de la revista literaria, como un periódico mensual, una revista literaria integral o una revista-kiosco. En este trabajo hemos intentando avanzar en dos direcciones complementarias: la caracterización de la revista como una publicación de pasaje entre el mundo cultural comunista y el sistema de referencias de la llamada nueva izquierda y como un artefacto/adminículo cultural que cumplió funciones específicas en la legitimación de una fracción del campo literario y editorial de la década del '50. En el marco de una doble crisis, la abierta por el fin de la experiencia peronista y la provocada por el cisma de 1956 en el mundo comunista, *Gaceta Literaria* buscó intervenir con un programa político-cultural encabalgado entre la referencia a los héroes culturales y las interpretaciones históricas del comunismo, y la

²³ El Director [Pablo Neruda]. "Carta a los lectores", *Gaceta de Chile* n° 5, octubre de 1955.

demanda de renovación que provenía de formaciones emergentes en el campo cultural local. Amparada en una recepción intensa de la cultura italiana de posguerra, *Gaceta Literaria* ofreció una respuesta a las demandas políticas, estéticas e ideológicas que atravesaban la escena local y continental, donde publicaciones similares vieron la luz por los mismos años. Desde el punto de una historia cultural y material de las publicaciones periódicas en este periodo, *Gaceta Literaria* ofrece particularidades interesantes para reponer jalones de la historia de la prensa periódica y el mundo editorial en un contexto de cambio y modernización de las estructuras del campo literario.

Bibliografía citada

- Altamirano, Carlos (2011). *Peronismo y cultura de izquierdas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Álvarez, Emiliano (2014). Jorge Álvarez Editor: *La Nueva Izquierda y el mercado editorial en la década del sesenta*. Mimeo.
- Agosti, Aldo (2011). Un balance de los comunismos. En Elvira Concheiro, Horacio Crespo y otros, *El comunismo. Otras miradas desde América Latina*. México: Universidad Autónoma de México. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.
- Bastos, María Luisa (1973). Contorno, Ciudad y *Gaceta Literaria*: tres enfoques de una realidad. *Hispanamérica* 4-5.
- Camarero, Hernán (2005). La izquierda como objeto historiográfico. un balance de los estudios sobre el socialismo y el comunismo en la Argentina. *Nuevo Topo. Revista de historia y pensamiento crítico* 1.
- Cattaruzza, Alejandro (2008). Visiones del pasado y tradiciones nacionales en el Partido Comunista Argentino (ca. 1925-1950). *A Contracorriente*, vol. 5, n°2.
- Cernadas, Jorge, Horacio Tarcus y otros (1998). La historiografía sobre el PC Argentino. Un estado de la cuestión. *El Rodaballo. Revista de política y cultura*, 8.
- Edwards, Jorge (1990). *Adiós, poeta*. Barcelona: Tusquets.
- Eley, Geogg (2003). *Un mundo que ganar: historia de la izquierda en Europa, 1850-2000*. Barcelona, Crítica.
- Julliard, Jacques (1987). Le monde des revues au début du siècle. *Cahiers Georges Sorel*, 5.

- Liebner, Gerardo (2011). *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Orgambide, Pedro (1995). Gaceta Literaria y el periodismo literario. En Jorge Rivera, *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Pasolini, Ricardo (2005). El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina: entre la AIAPE y el Congreso Argentino de Cultural, 1935-1955. *Desarrollo Económico*, vol. 45, n° 179.
- (2013). *Los marxistas liberales. Antifascismo y cultura comunista en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Petra, Adriana (2011). El momento peninsular. La cultura italiana de posguerra y los intelectuales comunistas argentinos. *Izquierdas. Una mirada desde América Latina*, 8.
- (2013). Revolução e guerra. Formas de compromisso e trajetórias intelectuais na conformação de um espaço cultural comunista na Argentina (1920 - 1935). *Perseu. História, memória e política*, 9.
- Priestland, David (2010). *Bandera Roja. Historia política y cultural del comunismo*. Barcelona: Crítica.
- Romano, Eduardo/ Seminario “Raúl Scalabrini Ortiz” (1986). Revistas argentinas del compromiso sartreano. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430.
- Rosa, Nicolás (1995). Las revistas son la autobiografía de la literatura. En Jorge Rivera, *El periodismo cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1970). *Estética y Marxismo* (Vol. 1). México: Era.
- Schidlowsky, David (2008). *Neruda y su tiempo. Las furias y las penas* (Vol. 2). Santiago de Chile: RIL.
- Sigal, Silvia (2002). *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Strada, Vittorio (1983). De la ‘revolución cultural’ al ‘realismo socialista. En Eric Hobsbawm (dir.), *Historia del marxismo. El marxismo de la III Internacional* (Vol. 2). Barcelona: Bruguera.
- Tarcus, Horacio (2004). Revistas, intelectuales y formaciones culturales izquierdistas en la Argentina de los ‘20. *Revista Iberoamericana*, 208-209.
- Terán, Oscar (1993). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966* (3° ed.). Buenos Aires: El cielo por asalto.

Desde La Plata hacia el mundo a través de *Diagonal Cero*¹

Silvia Dolinko

En marzo de 1962, el artista platense Edgardo-Antonio Vigo inició la publicación de *Diagonal Cero* con la intención de “hacer una pequeña historia de la plástica argentina, así como [de difundir] poemas y xilografías de distintos autores” (Vigo, 1962).² Si bien esta conjunción de poesía y xilografía se mantuvo hasta la última edición de la revista —el número 28, de entre fines de 1968 y principios de 1969—³ la intención inicial de centrarse en la producción cultural argentina se fue ampliando progresivamente para dar cuenta de algunos aspectos de la internacional, con especial interés en la latinoamericana. La ampliación del marco geográfico no es la única variación que se puede rastrear en *Diagonal Cero*: iniciada como una revista cultural más o menos convencional, fue mutando lentamente hacia la experimentación visual, y de su inicial definición como revista trimestral Vigo pasó a denominarla “cosa trimestral”.⁴ Así, mientras que en los primeros números se publicaron extensos artículos y análisis sobre artes plásticas, estas notas fueron siendo desplazadas por el protagonismo de las imágenes, como así también la poesía convencional fue conjugándose con la poesía visual.

¹ Este texto amplía algunas lecturas sobre la publicación abordadas en Dolinko (2012).

² En adelante, AV-CAEV.

³ El número 25, dedicado a “la nada”, no existió.

⁴ “Edgardo Antonio Vigo habla de su arte”. *La Tribuna* (Asunción), 25 de junio de 1968, AV-CAEV.

Desde estas variables, parto de la hipótesis de que el desarrollo de la publicación de Vigo se asocia a los cambios estéticos y a la postura ideológica del propio artista, a la vez que también permite dar cuenta de algunos aspectos de la dinámica y de las transformaciones que atravesaron el campo cultural del período: el avance de las vertientes gráficas experimentales, la creación de redes de intercambios artísticos latinoamericanos, la manifestación progresiva del compromiso intelectual, la eclosión de la poesía visual a fines de la década fueron problemáticas que tuvieron cabida en sus páginas. Cabe señalar que la centralidad de Vigo en la concepción, realización y difusión de este proyecto editorial –a contrapelo, en cierto sentido, de la lógica de producción de las revistas, basadas en general en su elaboración colectiva– permite comprender a *Diagonal Cero* como *revista de una sola persona*.⁵

I.

Ya desde sus inicios, el contenido de *Diagonal Cero* transmitió su voluntad de actualización y, a la vez, de vinculación con el discurso de la vanguardia histórica, tanto la europea como la argentina. Textos de Francis Picabia, Max Ernst, Hans Arp o sobre el Merz dadaísta de Kurt Schwitters convivieron en los primeros cinco números con notas sobre la vanguardia local de los artistas concretos como Raúl Lozza o el movimiento Madí. Unos años antes, Vigo también había incluido en *WC*, su primera publicación, “Una escueta introducción al movimiento Dadá”, una traducción de Shwitters y Arp y un *Homenaje a Klee*.⁶

En efecto, antes de la aparición de *Diagonal Cero*, Vigo había incurrido en la experiencia de edición de revistas, con la publicación de *WC* (1958) y *DRKW* (1960); artesanales y predominantemente visuales, ambas tuvieron una corta duración: cinco y tres números respectivamente. El proyecto se prolongó en *Diagonal Cero*: en 1965, cuando la publicación ya iba por el número quince y *Primera Plana* le dedicó una nota a su director, se planteaba esta línea editorial que partía de *WC*, “donde el gusto de Vigo por

⁵ Agradezco a Geraldine Rogers por sus comentarios sobre esta cuestión y su aporte en la definición de esta revista en tanto producto unipersonal.

⁶ Un análisis de las relaciones de Vigo con las vanguardias históricas y su ampliación a las poéticas contemporáneas en Herrera, María José “Vigo en (con) texto” en AA.VV. (2004: 13-24).

la *boutade* y el minucioso amor por lo artesanal, brillaron sin claudicaciones. El mismo espíritu –aunque menos gratuito y juvenil– sobrevivió en *Diagonal Cero*, la revista que Vigo viene editando, dirigiendo y armando”.⁷ También la dimensión artesanal se extendía a la distribución de la publicación: si bien en ocasiones se la podía encontrar en la librería Capítulo de La Plata, *Diagonal Cero* no tenía un punto fijo de venta y lo más frecuente era que la venta se realizara entre los amigos, colegas y compañeros de trabajo de Vigo en el poder judicial. En las publicidades de la revista en medios del exterior, la dirección que aparecía era el domicilio del propio Vigo.⁸

La continuidad de contenido, y sobre todo de forma, entre las publicaciones de Vigo se evidenciaba en la presentación del primer número de *Diagonal Cero*, donde retomaba la tipografía de la nota editorial del segundo número de *WC*. Bajo las letras redondas como de plantilla de estarcido, planteaba: “estamos en la *Diagonal Cero*, que no es estar ni ser centro. Somos contradictorios. Contradicción equivalente a libertad expresiva. Estamos en la *Diagonal Cero* de lo contemporáneo, estamos en una ciudad identificable y en un comienzo”.⁹ Toda una declaración de principios que, si bien formulada en plural, respondía a la lógica propia de Vigo y que tendría prolongación en toda su actividad posterior, siempre desde el anclaje en esa La Plata “descendida” desde donde proyectarse en el plano de lo contemporáneo.

En la página siguiente a este editorial aparecía un breve texto de Macedonio Fernández.¹⁰ Más allá del explícito homenaje, también se trataba de otra forma de declaración personal, una implícita auto-identificación proyectada en este caso desde la intertextualidad: Macedonio entendido como un escritor cuya obra difícil de clasificar apuntó con humorismo a la ruptura de las convenciones de la escritura, y cuya reflexión sobre el hecho literario generalmente se desplegó al margen de los grupos y los cenáculos literarios convencionales. Todos estos son rasgos que bien se pueden aplicar a la propia praxis de Vigo. Asimismo, la breve referencia biográfica incluida en *Diagonal Cero* sobre la actuación de Macedonio como secretario de juzgado se asociaba a

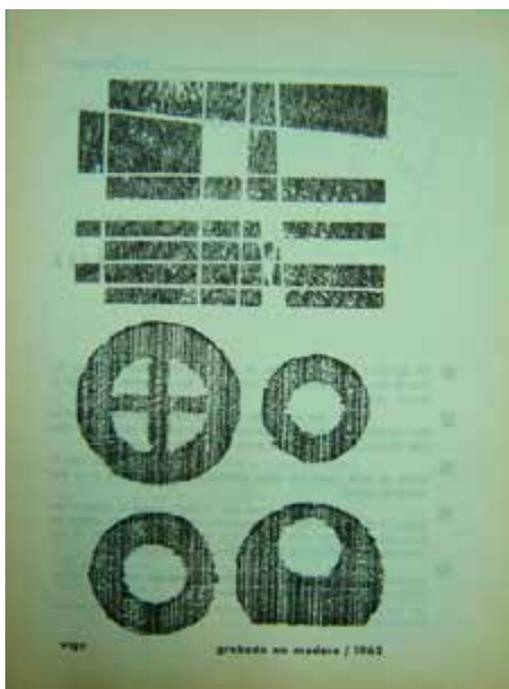
⁷ Anónimo. “El precursor en el atilillo”. *Primera Plana*, 1 de julio de 1965, p. 54.

⁸ Agradezco estas referencias a Ana María Gualtieri y Mariana Santamaría, del CEAV.

⁹ [Vigo, Edgardo Antonio]. “Editorial”. *Diagonal Cero* 1, 1962, s/p.

¹⁰ Fernández, Macedonio. “Un paciente en disminución”. *Diagonal Cero* 1, 1962, s/p.

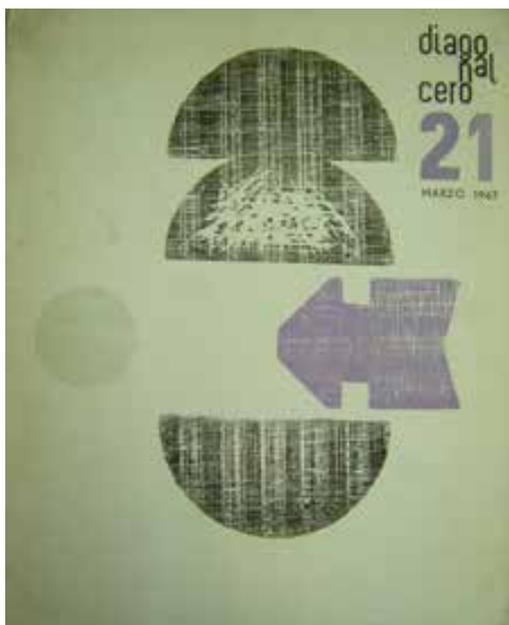
la propia actividad laboral permanente de Vigo, él mismo empleado judicial (Bugnone, 2013).



La presentación de la revista se mantuvo a lo largo de su existencia; su formato cuadrado y el contenido de páginas sueltas fueron las constantes materiales frente a otros elementos del diseño que fueron mutando, como la inclusión de páginas plegadas, troqueladas, perforadas o superpuestas para dar un sentido de mayor dinamismo visual. La inclusión de gran cantidad de xilografías del propio Vigo constituyó una de las marcas diferenciales de *Diagonal Cero*, ocupando el espacio de presentación de la mayoría de las tapas y también impresas en sus páginas internas, ilustrando poesías, como imágenes autónomas o cuadernillos anexos.

Las estampas de vetas marcadas eran realizadas a partir de fragmentos cuadrangulares o con formas grabadas con contornos curvos y asociados a un biomorfismo que tenía raíz en las obras de Hans Arp. Aunque las xilografías de Vigo eran *originales* (Dolinko, 2009) –y por partida doble, ya que esta-

ban impresas con taco original y realizadas por el artista para ser incluidas en la publicación— este rasgo no fue explicitado sino que las impresiones aparecían con el epígrafe genérico “grabado en madera”. El objetivo no era, evidentemente, una demarcación legalista sobre el grado de originalidad/artisticidad del contenido, sino sobre la efectividad visual de la imagen y de la amplificación de sus posibilidades de circulación.¹¹ Sí, en cambio, la especificidad de la xilografía fue resaltada en la serie de *cuadernillos de xilografías* de distintos grabadores que, con las mismas dimensiones de la revista, fueron incluidos como anexo o suplemento dentro de la misma.¹²



¹¹ Mientras que *DRKW* constaba de una edición de 120 ejemplares, desconocemos el dato preciso de la tirada de *Diagonal Cero*, aunque es probable que se aproximase a los 600 ejemplares.

¹² La edición de los cuadernillos se inició en el número 9-10 de enero-julio de 1964, con obras del uruguayo Raúl Cattelani, Omar Gancedo y el propio Vigo. Los siguientes fueron: 2° cuadernillo, xilografías de Daniel Zelaya, Roberto Luis Duarte y Reinerio Fallabrino (n. 11, agosto de 1964); 3°, obras de Jorge Casteran, Omar Gancedo, Miguel Ríos (n. 12, diciembre de 1964); 4°, obras de Cattelani (n. 13, 1965); 5°, obras de Abel Bruno Versacci, (n. 15-16, julio-diciembre de 1965); 6°, Nelia Licenziato (n. 17, marzo 1966); 7°, Guillermo Deisler, (n. 18, junio 1966); 8°, Edgardo Antonio Vigo (n. 19, setiembre 1966).

La experimentación con la materialidad de la estampa xilográfica y del soporte del papel que Vigo desarrollaba por entonces en su obra también empezaba a incorporarse como rasgo del diseño de *Diagonal Cero*. Precisamente, fue en la edición de setiembre de 1966 cuando Vigo comenzó a incluir páginas recortadas, perforadas y plegadas. Dos números más tarde, trasladó la perforación del papel a la portada. Mientras que la materialidad de la publicación se estaba desplazando hacia un diseño visual más experimental, las selecciones poéticas comenzaron a apuntar más marcadamente hacia la poesía visual. El número de junio de 1967 dedicado a la poesía concreta brasileña, con obras de Augusto de Campos y un texto de Haroldo de Campos, resultó un fuerte gesto para demarcar la inscripción de *Diagonal Cero* dentro de esta orientación.¹³

II.

Aunque las selecciones iniciales de la revista se habían orientado en gran medida hacia las vanguardias históricas europeas, la producción contemporánea de América Latina cobró espacio progresivamente en la publicación. Se puede sostener que, mientras que el *latinoamericanismo* operaba como clave de definición geográfica para el reconocimiento entre proyectos culturales similares y como guiño ideológico para definir las nuevas vías de intercambio simbólico (Gilman, 2003), la propuesta de Vigo fue una de las que materializaron ese proyecto. La voluntad de comunicación latinoamericanista se formulaba en una nota editorial de fines de diciembre de 1964. Mientras revisaba críticamente las estrategias de circulación y difusión del campo cultural de La Plata, proponía crear “comunidades de artistas” a partir de intercambios de distintas poblaciones del mundo, aunque apuntando especialmente a la consolidación de un circuito artístico continental: “Basta de modas y monigotadas a lo sumo hagamos nuestras propias modas y monigotadas. Sin ser serios busquemos seriedad, sin ser viejos busquemos madurez, sin ser jóvenes pongamos la bravata y la irreverencia de la juventud. Esto es LATINOAMÉRICA señores no un vulgar terreno operístico-imitativo”.¹⁴

¹³ Aguilar (2003: 422) señala que Vigo entabló contactos con Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari durante la visita de los brasileños a Buenos Aires en 1966.

¹⁴ Vigo, Eduardo Antonio. “El artista y la sociedad platense”. *Diagonal Cero* 12, diciembre de 1964, s/p.

Dos años antes, durante su estadía en la Escuela de Verano de Valparaíso en enero de 1963, la exposición de sus xilografías publicadas en *Diagonal Cero* había funcionado para Vigo como carta de presentación eficaz, y un medio gráfico comentaba que pensaba “dejar concretado un intercambio artístico chileno-argentino, para lo cual realiza gestiones entre artistas de Valparaíso y Viña del Mar.”¹⁵ Si bien Chile apareció como uno de los primeros horizontes a los que apuntó en su intención de intercambio, fue el brasileño Da Nirham Eros y su “libro-poema” *Caisnaviomar* el que inició la secuencia de artistas latinoamericanos presentados en las páginas de *Diagonal Cero*.¹⁶ Eros –seudónimo de Antonio Miranda, poeta del estado de Maranhão– se encontraba en 1962 en Buenos Aires, y había dictado en el mes de junio un cursillo sobre “arte verbal de vanguardia”.¹⁷ Probablemente haya sido en esa ocasión que surgió su conexión con Vigo y los artistas platenses con quienes expuso en septiembre de ese año bajo la denominación Grupo Integración. El texto de presentación de esta muestra señalaba:

Buscamos la integración. No un “modo” de hacer arte sino una actitud frente al mismo. [...] Colaboración en busca de una unidad sinfónica. Labor de equipo en comunicación cósmica: obra única-integral-en el resultado. Todo cambio exige una renuncia total si ha de ser cambio real, profundo. Y la actitud que hemos adoptado nos impone el abandono de nuestro concepto tradicional de hacedor de objetos estéticos, de “artista”. Exige perder parte de nuestra personalidad como individuos para así recrearnos en una nueva “gestalt” humana, capaz de producir obra

¹⁵ “Artista argentino, Antonio Vigo, expone grabados en Escuela de Verano”, s/d, recorte de medio de prensa chileno sin identificar. CAEV.

¹⁶ Si bien *Caisnaviomar* era presentada como libro-poema, se trataba de una producción que se puede encuadrar dentro de las variables de la poesía visual. En la presentación del artista se comentaba que “el nombre de poesía no se adapta a la calidad de su obra, de la misma manera que llamarlo poeta es poner límites demasiado firmes a un quehacer estético que no quiere respetar esas barreras con que a veces pretendemos cercar el entorno de cada arte. Prefiere entonces, para nominar su obra, llamarla arte verbal, ya que esta expresión comporta un campo fértil, por más por hacer que realizado”. Beatriz Lilia Herrera, “Da nirham eRos”. *Diagonal Cero* 3, s/d, s/p.

¹⁷ Centro de Estudos Brasileiros, Santa Fe 2459, 1, 8, 15, 22 y 29 de junio de 1962. Este cursillo se realizó en ocasión de su exposición *Da Nirham Eros (arte verbal de vanguardia)- Antonio Enrique Amaral (grabados)* en la galería Saber Vivir.

en una dimensión a la que el individuo –con su concepción anárquica de arte– no puede aspirar. Buscamos la síntesis. La que nos integre a nuestra contemporaneidad como hombres y como creadores.¹⁸

Se trataba del esbozo de los lineamientos que Vigo profundizaría en los siguientes años. Una aspiración de integración que fue concretándose en las páginas de *Diagonal Cero* con la progresiva inclusión de xilografías y referencias sobre los brasileños Iberê Camargo y Livio Abramo (éste último radicado en Paraguay desde hacía varios años), el uruguayo Raúl Cattelani o el chileno Guillermo Deisler. Eran estampas de circulación continental, ya que fueron presentadas en Uruguay, Chile, Ecuador o Paraguay, conformando lentamente esa red de xilógrafos y poetas a la que aspiraba Vigo. En este sentido, el rol que desarrollaba su publicación era remarcado por el propio Deisler: “bastante estás haciendo por los jóvenes de Chile. Algún día te conversaré más en extenso de nuestro ambiente para que le tomes el peso a estas palabras. *Diagonal Cero* y la antología de poetas jóvenes de Chile, es el reconocimiento y estímulo más grande que pueden obtener un grupo de buenos y brillantes poetas jóvenes de Chile”.¹⁹

En efecto, si la xilografía funcionaba como un buen vehículo visual de intercambio e interrelación entre artistas, la poesía tenía un rol similar en *Diagonal Cero* en lo que respecta a la producción literaria; por ejemplo, el propio Vigo unificaba ambas esferas al referirse a la obra de Deisler como “una imagen ‘xilográfica-poética’”.²⁰ La nueva poesía platense –es decir, surgida del círculo literario local en el que participaba Vigo de forma directa– ocupó un lugar destacado a la vez que, en consonancia con esa ampliación de fronteras sostenida desde la publicación, fue cada vez más frecuente la inclusión de “pequeñas antologías” de Paraguay, México, Uruguay y Chile.²¹

¹⁸ [Vigo, Edgardo Antonio] Catálogo *Grupo Integración*, Pequeña Galería de Arte LR11 Radio Universidad Nacional de La Plata, 11 al 30 de setiembre de 1962. El grupo se conformó con Guillermo Adolfo Gutiérrez, Beatriz Lilia Herrera, Edgardo Vigo y Da Nirham Eros.

¹⁹ Carta de Guillermo Deisler a Edgardo Antonio Vigo, Santiago, 10 de setiembre de 1966. Sobre correspondencia Guillermo Deisler, CEAV.

²⁰ “Los poderes del grabado”. *El Día*, La Plata, 26 de marzo de 1967, p. 12.

²¹ En el número 13 se incluyó una sección de “Poesía joven del Paraguay”, con presentación, selección y notas de Roque Vallejos y Miguel Ángel Fernández y poesías de Esteban

Las xilografías y poesías difundidas a través de la revista daban cuerpo a la voluntad de integración latinoamericanista de Vigo a través de la circulación continental de materiales alejados del discurso hegemónico que se sostenía desde las grandes casas editoriales o los museos e instituciones artísticas centrales.

Paulatinamente, se fueron incorporando en *Diagonal Cero* los datos de los representantes en las ciudades del exterior adonde se podía adquirir la revista; no casualmente, muchos de ellos eran colaboradores de la misma, como Jorge Casteran en Montevideo o Miguel Ángel Fernández en Asunción. En Chile, Guillermo Deisler fue el encargado de la difusión comercial; en su correspondencia con Vigo iba reportando los movimientos de ventas. Por ejemplo, comentaba sobre los números 20 y 21: “Tu me habías enviado 15 ejemplares del primero y 10 del segundo, en total 25 ejemplares de los cuales se han vendido 13 [...] Obsequié de ambos números dos ejemplares, los que sumados a los 13 que se vendieron dan 17. Quedan en mi poder 8 ejemplares”.²²

Otra de las invariables de *Diagonal Cero* fue la inclusión de la especificación “deseamos el canje con todas las publicaciones de tipo similar”, similitud que no se fundaba exclusivamente en el esquema formal o de contenido de poesías e imágenes gráficas, sino también en el orden ideológico. A diferencia de la red desde la cual se construyó el fenómeno conocido como *boom* –más asociado a medios insertos en el circuito comercial o a sólidas estructuras editoriales– la trama de las revistas latinoamericanas “afines” en la que Vigo pretendió instalar a *Diagonal Cero* se fue construyendo desde el registro contracultural, marginal, “micro” o artesanal como signo de virtual

Cabañas, Fernández, Francisco Pérez Maricevich, Mauricio Schwartzman y Vallejos; “Pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos” que incluyó una poesía de Thelma Nava –editora de la publicación *Pájaro Cascabel*–, “Dos poemas de Dionisio Aymara” (venezolano) y el “Manifiesto” del nicaragüense Ernesto Cardenal (citado erróneamente como colombiano). En el número 14 apareció la “Segunda pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos” y una “Pequeña antología de poesía uruguaya” con obras de Roberto Sierra, Tabaré Rivas Mencia, Ariel Davison Vigil, Horacio Ferrer Vila, Miguel Ángel Olivera, Juan Carlos Tajés, Raúl Pisano Guido, Celica Marie González y Rubinstein Moreira. En el número 17 se editó la “Breve antología de la joven poesía chilena”, con obras de Waldo Rojas, Santiago de Campo, Manuel Silva, Hernán Lavín Cerda y Enrique Lihn.

²² Carta de Deisler a Vigo, Antofagasta, 9 de diciembre de 1967. Sobre correspondencia Deisler, *loc. cit.*

identidad comunitaria. Así, fue frecuente desde su octavo número la inclusión de listados de esas “publicaciones afines” a las que se instaba a “adherir o suscribirse”, listados variables que, del inicial enfoque nacional, se fueron ampliando hacia el circuito latinoamericano y posteriormente al europeo.²³

Las revistas culturales –o, en muchos casos, contraculturales– fueron las vías de intercambio de materiales, nombres propios y discursos. Ya en el número 5-6, la selección de “Fragmentos de libros y revistas” incluía –junto a un párrafo de “La política en el arte” de Ricardo Carpani– un extracto de Jean Cassou publicado en la porteña *Caballote* dirigida por Eduardo Baliari y parte del artículo “Cartas a la beat generation” de Miguel Grinberg, publicada en su revista *Eco Contemporáneo*. A su vez, Grinberg publicó en *Diagonal Cero* su “Introducción al Bionte” en línea directa con su discurso *beatnik* pero que, a la vez, se podía asociar a las ideas sostenidas por Vigo en relación con una resignificación de la cultura; allí sostenía: “He aquí al ser total, los primeros pasos de un itinerario distinto. América bulle en el trastocamiento de sus instituciones, los viejos fetiches no resisten en sus carcomidos pedestales. Y lo mismo en Asia, África. El ladrido del Comisario incapaz de regular la imaginación. La libertad pasando del mito a la certidumbre, los primeros frutos del Nuevo Renacimiento.”²⁴

El discurso sobre la nueva era y el nuevo hombre americano propios de la contracultura de los sesenta era uno de los ejes principales de *Eco Contemporáneo*. Editada por Grinberg junto al joven Antonio Dal Masetto, apareció entre fines de 1961 y 1969; es decir, fue contemporánea de *Diagonal Cero*. Su discurso apuntaba a un cambio revolucionario –en el sentido de un tras-

²³ De la inicial lista donde sólo aparecían referencias nacionales –*Piumo, Caballote, El escarabajo de oro, Escala, Espacios, Eco Contemporáneo, Cuadernos de Poesía, Tiempo de Cine, Mediodía, Reflejos*– se amplió al circuito latinoamericano –mencionando a *Poesía 1* y *El Corno Emplumado* de México, *Aquí poesía* de Uruguay y *Alcor* de Paraguay. El número 22 presentó la lista más extensa donde, bajo la consigna “apoye, suscribase y difunda”, se incluyeron referencias a diversas publicaciones europeas; entre medio de ellas, se citó a *Los huevos de Plata*, la publicación dirigida por el uruguayo Clemente Padín, con quien Vigo también mantendría una prolongada relación a través del arte correo. En relación con esta trama de intercambios, entre los números 15 y 20 de *Diagonal Cero* se especificó en la portada su procedencia, aclarándose que se trataba de una “revista trimestral argentina”.

²⁴ Grinberg, Miguel. “Introducción al Bionte”. *Diagonal Cero* 7, septiembre de 1963, s/p. Texto escrito especialmente para la publicación de Vigo.

trueque del estado de las cosas— y a la conformación de una red panamericana que fue denominada por Grinberg como Movimiento Nueva Solidaridad (MNS) de poetas y artistas de las Américas y también Acción Poética Interamericana. Simbólicamente, la presidencia honoraria del Movimiento fue otorgada a Henry Miller, y también se le brindó un reconocimiento a Thomas Merton como “sacerdote honorario”; Grinberg había establecido contacto con ambos por correspondencia, a través del nicaragüense Ernesto Cardenal (Willer, 2003).

Los intercambios epistolares y de publicaciones entre los poetas-editores que formaban el MNS generaron un encuentro en México DF, en febrero de 1964, que contó con el aval de Miller y Merton y también de Carlos Pellicer y de Julio Cortázar, quien envió un “mensaje solidario”.²⁵ Fue en esa ocasión que se redactó un manifiesto conocido como “Declaración de México” donde se postulaba el reconocimiento de redes y relaciones entre poetas y artistas latinoamericanos desde la consigna “paz a través del arte”. Todo este movimiento fue reflejado con entusiasmo en *Diagonal Cero*, solidaria con la declaración. Luego de destacarse la conformación de la “Acción poética internacional, hacia la Nueva Solidaridad”,²⁶ en agosto de 1964 Vigo transcribió la Declaración de México “a modo de editorial”.²⁷

Vigo entendía que en el contenido de este manifiesto —que apuntaba a un nuevo americanismo “ajeno a fórmulas naturalistas, anecdóticas o regionales”— se encontraba “encuadrado nuestro pensamiento, nuestra labor toda. De ahí el permiso prepotente que nos hemos tomado al adueñarnos (de algo que a nuestra vez es nuestro) de la revista *El corno emplumado*”. Precisamente, era del décimo número de esta publicación literaria mexicana de donde Vigo reproducía el manifiesto.

²⁵ A pesar de que Grinberg lamentó la nula repercusión en los suplementos literarios de América, sostuvo que “el impacto del encuentro mexicano fue tan grande que en febrero de 1965 la Casa de las Américas de La Habana nos invitó a Allen Ginsberg, al nadaísta colombiano Elmo Valencia, a Edmundo Aray de *El techo de la Ballena* de Venezuela y mí, a ser jurados de su gran Premio Literario.” *Ibid.*

²⁶ *Diagonal Cero* 8, diciembre de 1963, s/p.

²⁷ “A manera de editorial. Primer Encuentro Americano de poetas-Movimiento ‘Nueva Solidaridad’- Declaración de México”, *Diagonal Cero*, n. 11, agosto 1964, s/p. Los lineamientos pacifistas, espiritualistas y latinoamericanistas que sostenía esta declaración podían rastrearse en las poesías de Vigo “A ti hermano, a ti hermana” del número 13 o “Paz” en el 15-16.

El Corno Emplumado, revista bilingüe castellano-inglés que en Buenos Aires se podía adquirir en la librería-galería de arte Galatea, estaba dirigida por Sergio Mondragón y Margaret Randall. Editó 32 números entre 1962 y 1969, es decir, sincrónicamente a *Diagonal Cero*. Pero no sólo la coincidencia cronológica vinculaba a las publicaciones, ya que la mexicana también apuntaba a la experimentación. Plataforma para la nueva literatura de México y conectada con figuras de la *beat generation*, sus exploraciones con la tipografía y el diseño conjugaron las nuevas formas poéticas con la presencia social y la ruptura de esquemas literarios tradicionales (Willer 2003; Aceves Sepúlveda 2010). El intercambio de Vigo con los editores de *El Corno Emplumado* excedió su inclusión en el listado de publicaciones a las que “adherir y apoyar”: mientras que Vigo publicó allí algunos dibujos,²⁸ una poesía de Mondragón fue incluida en la “Segunda pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos” del número 14 de *Diagonal Cero*.

Esta edición de la revista platense apuntó particularmente hacia la temática latinoamericana, poniendo en juego un discurso de compromiso político-intelectual de Vigo que hasta ese momento no había sido remarcado por la publicación. Así, a su poesía-xilografía “A los dominicanos todos” —en alusión directa a la invasión norteamericana de Santo Domingo en mayo de 1965— le sigue la publicación de las bases para el Concurso Casa de las Américas 1966 y una selección poética de Víctor García Robles, quien ese año había obtenido el Primer premio de poesía en el certamen.²⁹ Esta referencia destacada a la publicación cubana y su concurso operaba como una señal de reconocimiento a ese foco de validación para el programa de la intelectualidad latinoamericana comprometida. En efecto, no fue sólo el concurso, sino la propia revista *Casa de las Américas* uno de los espacios que “centralizó, cooptó, redistribuyó y legitimó nombres y discursos, en un sistema de presta-

²⁸ Según refiere Vigo en su cronología 1964, se reprodujo un dibujo suyo en el número 13 de diciembre de 1964, p. 132. Caja Biopsia, *loc. cit.* También la publicidad de *Diagonal Cero* aparecía en *El Corno Emplumado*.

²⁹ Como ese mismo año Noé Jitrik y Alberto Szpunberg también habían obtenido las dos menciones en poesía, la presentación de Rubén Natale sostenía que este éxito de “los poetas argentinos [...] no podrán silenciarlo quienes han pasado por alto la noticia o la han tergiversado, como ha sucedido con los más importantes organismos de prensa de nuestro país”. Natale, Rubén “Oíd, mortales. Selección poética de Víctor García Robles”. *Diagonal Cero* 14, s/p.

mos y ecos con otras revistas del continente” (Gilman 2003: 80).



En *Diagonal Cero*, el discurso de Vigo no aparecía atravesado por la política en términos explícitos como sí sucedería posteriormente en su *Hexágono 71*, la revista que, presentada bajo el slogan “eso sí, la más peligrosa”, el artista publicó entre 1971 y 1975, y cuyas páginas daban cuenta, mediante la poesía visual, de algunos sucesos de la época como la masacre de Trelew. Sin embargo, en el segundo lustro de los años sesenta, las alusiones incluidas en *Diagonal Cero* ya implicaban una “acción comprometida” con la problemática de su tiempo. Se trataba de un momento crucial de su trayectoria artística en el cual su compromiso y su praxis comenzaron a expandirse hacia nuevas formas de intervención en la sociedad, como en los señalamientos urbanos, “experiencias estéticas con aprovechamiento de elementos cotidianos” iniciados el 25 de octubre de 1968 con *Manojo de semáforos*,³⁰ o el lanzamiento

³⁰ En *Manojo de semáforos* Vigo convocó al público a la esquina de 1 y 60 en La Plata, pero él no se hizo presente en esa cita. El objetivo era que, a partir de las pautas brindadas por escrito a los transeúntes, éstos efectuaran un análisis “estético” de este objeto, sin la presencia del artista. Vigo señaló al respecto que “una declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial fomentaron durante 20 días la duda de lo que iba a pasar”. Cronología 1968. Caja Biopsia, AV-CAEV.

de su Museo de la Xilografía: un museo circulante en cajas móviles cuya colección podía ser exhibida en espacios formales como también “instalarse” en escuelas, clubes y otras sedes sociales. Con este proyecto sostenía una lectura de la vanguardia histórica –en alusión a la *boite en valise* duchampiana– en relación con la coyuntura localista. Mientras reforzaba su salida a *la calle como escenario del arte actual*,³¹ entre fines de 1968 y principios de 1969 Vigo cerraba la vía de *Diagonal Cero*.

Bibliografía

- AA.VV. (2008). *Maquinaciones. Edgardo-Antonio Vigo, trabajos 1953-1962*. Buenos Aires: CCEBA.
- AA. VV. (2004). *Edgardo-Antonio Vigo*. Buenos Aires: Fundación Telefónica.
- Aceves Sepúlveda, Gabriela (2010). Entre Cornos y Plumas: La resignificación del *Corno Emplumado* como archivo histórico y catalizador de redes. *XIII Reunión de Historiadores de México, Estados Unidos y Canadá*, Santiago de Querétaro.
- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Bugnone, Ana (2013). *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)*, tesis de doctorado, UNLP.
- Dolinko, Silvia (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2009). Grabados originales multiplicados en libros y revistas. En Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comps.). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edhasa.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Willer, Claudio (2003). *El Corno Emplumado e Eco Contemporáneo*, grandes momentos da história da cultura ibero-americana: Sergio Mondragón e Miguel Grinberg. *Agulha. Revista de Cultura*, 32, Fortaleza-São Paulo.

³¹ Estoy aludiendo al texto posterior de Vigo, “La calle: escenario del arte actual”. *Hexágono* '71. La Plata, n. B-E, 1972, s/p.

Vigo, Edgardo Antonio (1962). Cronología 1962, mecanografiado, caja Biopsia 1961-1965, Archivo Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo: La Plata.

Los Libros: del estructuralismo al isabelismo con una escala latinoamericana

Marcela Croce

Durante casi siete años (de julio de 1969 a febrero de 1976) y a lo largo de 44 números que fueron trocando la periodicidad mensual original en entregas bimestrales, trimestrales o de una irregularidad forzada por cambios internos, la revista *Los Libros* procuró llenar “un vacío”, como declaraba el editorial del n° 1 (julio de 1969), situación pretendidamente fundacional cuya referencialidad fue cambiando desde el *aggiornamiento* con las corrientes críticas europeas – dominadas a fines de los 60 por el estructuralismo– hasta la inmersión en la errática y violenta política nacional. En el medio se despliega una extensión latinoamericana que hacia comienzos de los 70 difundió tanto el foquismo boliviano (n° 19, mayo de 1971) como a los Tupamaros uruguayos (n° 24, enero de 1972) para expandirse en la Unidad Popular chilena (n° 15-16, enero-febrero 1971), sin descuidar el reformismo izquierdista del general Velasco Alvarado en Perú (n° 22, septiembre de 1971), y recortando el interés sobre el Caribe exclusivamente a las alternativas de la Revolución Cubana, especialmente el Caso Padilla (n° 20, junio de 1971); este último ejemplo genera la primera toma de posición grupal y vehemente de la revista y obliga a cambiar el tema anunciado sobre Córdoba y las consecuencias exitosas del Cordobazo por las secuelas negativas de la política isleña.

Hasta entonces, el emprendimiento liderado por Héctor Schmucler había preferido entronizar un enfoque de las humanidades en el que campeaba el inmanentismo, sin especializarse en literatura aunque con una notoria tendencia a preferir esta práctica sobre otros ejercicios escriturarios. El curriculum

político de Schmucler –expulsado del Partido Comunista por su adhesión a las teorías de Antonio Gramsci (Burgos 2004)– queda atenuado en una publicación que, solventada por la Editorial Galerna, se presenta como foco de promoción libresca. El subtítulo “Un mes de publicaciones en la Argentina y el mundo” que se instala desde el número inicial queda ratificado asimismo en el copioso catálogo que ocupa las páginas finales de cada entrega, para devenir militancia en la declaración “Para una crítica política de la cultura” (a partir del n° 22, anticipado en el editorial del n° 21 en el cual se suprime el auspicio de Galerna y se comienza a insertar el cupón de suscripción) antes de derivar en el énfasis final de “Una política en la cultura” en los tres números que van del 42 al 44, en vísperas de la clausura de la revista, ya bajo la dirección de Carlos Altamirano, Osvaldo Bonano y Beatriz Sarlo.

Una serie de convulsiones fueron desplazando el proyecto original: la primera fue lo que Ricardo Piglia llamó un “golpe de Estado” (Somoza y Vinelli 2011) que le arrebató el unicato a Schmucler para instalar un Consejo de Dirección a partir del n° 24 (enero de 1972) con Altamirano y el propio Piglia. El n° 25 (marzo de 1971) consagró la exacción directiva al incorporar a ese nuevo órgano tanto a Germán García como a Beatriz Sarlo Sabajanes –todavía munida del doble apellido aristocrático que iría abandonando con el correr de la década–, resguardando un mínimo equilibrio a favor de Schmucler mediante la figura de Miriam Chorne, entonces pareja suya y especialista en cuestiones de psicología más que de psicoanálisis, cuya tensión con Germán García no podía resolverse sin la salida de alguno de ambos.¹ A partir del n° 27 (julio de 1972), aunque el consejo se mantiene, la ruptura es evidente: el artículo de Altamirano sobre el Gran Acuerdo Nacional (GAN) establecido por el presidente militar Alejandro Agustín Lanusse fue la piedra de la discordia, según informa el editorial en el que la justificación de una “crítica política de la cultura” reafirma el sintagma en su función programática. La consecuencia previsible consta en el n° 29, cuyo consejo de dirección queda acotado al triunvirato de Altamirano, Piglia y Sarlo Sabajanes hasta el

¹ *Cfr.* al respecto el n° 25 de marzo de 1971, cuando el tema del psicoanálisis empieza a ser significativo y se extiende en una polémica que abarca varios números, iniciada en esta entrega con las alternativas de los grupos Plataforma y Documento respectivamente.

nº 40, cuando Piglia renuncia destacando que el juicio sobre el gobierno de Isabel Perón lo distancia definitivamente de sus antiguos compañeros, que acometen el nº 41 a dúo para sumar luego a Bonano en las entregas finales.

La revista –detrás de la pura denotación del nombre que evita pronunciamientos sobre la relación entre literatura y política imbricada en la historia nacional ya desde “El matadero”– permite trazar la historia de una época de la Argentina que conduce desde el momento final de la dictadura del general Juan Carlos Onganía en el post-Cordobazo hasta el umbral del golpe militar de 1976 que impide la salida de un hipotético nº 45. En ese período se verifican recorridos ideológicos superpuestos que identifican a los sucesivos directores, desde las simpatías gramscianas de Schmucler hasta el chinoísmo del Partido Comunista Revolucionario que impregna los últimos números, solazándose en la denuncia de la Unión Soviética como una dictadura y del maoísmo como heredero legítimo de las teorías de Marx. La política del PCR, en alianza con el gobierno de Isabel Perón, se despliega en un arco ominoso que recorre desde la Triple A hasta el Rodrigazo y que encuentra en Sarlo y Altamirano la justificación increíble de un régimen que estiman “revolucionario” y que convierte el editorial del nº 42 en un oprobio intelectual. La repercusión gráfica de semejante desolación es el reemplazo de los colores que ostentaban las tapas de los primeros años hacia el blanco y negro final y la reducción del formato, que parecen implantados tanto por las restricciones económicas como por la rigidez ortodoxa que prescinde de expansiones.²

Los vaivenes de la política argentina y las estrategias de los integrantes de *Los Libros* ante ellos se confirman como la causa inmediata de los cambios turbulentos, cuya explicación resulta desperdiciada en el prólogo tibio y desordenado de Patricia Somoza y Elena Vinelli a la edición facsimilar lanzada por la Biblioteca Nacional, indeciso entre el análisis y el reportaje, proclive a una mixtura formal de conciliación inviable. Las disidencias respecto de los enfoques teóricos resultan subsidiarias de esta dominante política y, paradójicamente, el mismo Schmucler que había participado de la revista cordobesa *Pasado y Presente* junto con José Aricó y Oscar del Barco –entre otros– y que había alentado al Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP) es el primero en

² La presencia del PCR se verifica asimismo por los constantes avisos de la revista *Teoría y política*, publicación del Comité Central de la filial argentina del partido.

retirarse de la escena, como si su papel hubiera consistido en garantizar el avance del estructuralismo y sus ramificaciones, lo que implica no solamente la lectura de algunos autores como Roland Barthes, Louis Althusser y Claude Lévi-Strauss sino también el espaldarazo a un grupo de críticos jóvenes que confiaban en instalar como objeto privilegiado la literatura argentina y latinoamericana, entre los que se alistan Nicolás Rosa, Iris Josefina Ludmer, la propia Sarlo y, más ocasionalmente, Alberto Perrone y María Teresa Gramuglio (tironeada entre la proximidad santafesina con Juan José Saer en el n° 3 y la completa ajenidad que representa el polaco Jerzy Kosinski en el n° 8).

Alguna vez (Croce, 1996) propuse que *Los Libros* era la continuación setentista de *Contorno*, provista de mayores recursos y beneficiada por una periodicidad más continua. Como su presunta antecesora, mantuvo una tensión permanente entre los textos y la política y exacerbó las diferencias internas hasta el inevitable estallido, favorecido por las circunstancias nacionales pero previsible desde la dificultosa convivencia de intelectuales con orientaciones e intereses a menudo contradictorios. Un recorrido por los nombres que figuran como colaboradores y directores sostiene la tentación contrapuesta de atribuirles una coherencia ejemplar o adjudicarles una metamorfosis escandalosa si se lee la revista desde sus carreras posteriores, lo que permite concluir que se trata de una publicación donde se iniciaron o consolidaron trayectorias intelectuales. Parece legítimo, en función de los trastornos sufridos por el consejo de dirección, establecer que la continuación de *Los Libros* es *Punto de Vista* desde 1978, semejante tanto en su publicación en medio de un contexto dictatorial (1978-1983) como en su profusión de conflictos internos (si bien mucho más tardíos que en *Los Libros*, exceptuando la ruptura de Sarlo con Aricó a comienzos de los 90) acude a confirmar la progenie. Sin embargo, la tesitura de *Punto de Vista* es incomparable con el empeño de *Los Libros*: ya no se trata de promover el estructuralismo sino de instalar la modernidad como proyecto deseable pero incompleto (en el diagnóstico habermasiano);³ tampoco se procura enarbolar lo nacional y popular sino promover un refinamiento que frecuentemente cae en el snobismo, como es el caso de las preferencias cinematográficas que llevan a condenar al mismo

³ Habermas, Jürgen “Modernidad: un proyecto incompleto”, en *Punto de Vista* 21, mayo de 1984.

Leonardo Favio al que Sarlo –cabecilla de *Punto de Vista*– había exaltado como ejemplo de cine popular en *Los Libros* a través de *Juan Moreira*⁴ y *Nazareno Cruz y el lobo*,⁵ para defenestrarlo en la versión del peronismo clásico que ofrece *Gatica el mono*.⁶

Durante la etapa dominada por Schmucler la revista se define como un instrumento de actualización teórica y crítica (el modelo que el director invoca es el de *La Quinzaine Littéraire*⁷), sin dejar de lado la dimensión política pero a veces delegándola en ciertos autores que resultan laterales en la publicación y otras veces reduciéndola a pura retórica. Un léxico en que sobresalen frases de arraigo marxista como “lucha de clases” o “fuerzas productivas” se enlaza con ocurrencias más inmediatas como “aparatos ideológicos del Estado” en la línea althusseriana o “estructuras elementales” en la serie leivistraussiana. La presencia de antiguos nombres del gramscismo local –cuya nómima coincide con los prologuistas de algunos libros de los *Cuadernos de Pasado y Presente* editados en esa época por Siglo XXI– se articula en este aspecto con la intervención de quienes promueven una perspectiva nacional y popular y eligen sus objetos en función de tal interés, como Aníbal Ford, Eduardo Romano y Jorge Rivera. De este modo, *Los Libros* se anticipa a la situación que campeaba en el ámbito de las humanidades en la Universidad de Buenos Aires durante el último gobierno peronista, cuando las carreras se organizaron instalando la división entre las “cátedras nacionales” y las “cátedras marxistas”: las primeras estaban ocupadas por intelectuales simpatizantes del poder justicialista (Ford, Rivera y Romano) mientras las otras proclamaban la fe estructuralista –con su indispensable apoyatura material– como ocurría con Eliseo Verón, inminente estudioso de los fundamentos discursivos del fenómeno peronista (Verón: 1986). En *Los Libros* Verón se ocupa de un autor dominante en los 60, Herbert Marcuse –antiguo integrante de la

⁴ Sarlo, Beatriz. “Cine argentino; de *Juan Moreira* a *La tregua*”, *Los Libros* 39, enero-febrero de 1975.

⁵ Sarlo, Beatriz. “*Nazareno Cruz y el lobo*”, *Los Libros* 41, mayo-junio de 1975

⁶ Beceyro, Raúl. “La exclusión: sobre *Gatica el mono* de Leonardo Favio”, *Punto de Vista* 46, agosto de 1993.

⁷ Somoza Patricia y Elena Vinelli. “Para una historia de *Los Libros*”. *Los Libros* (1969-1976). Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2011.

Escuela de Frankfurt–, para descalificar un pensamiento marxista heterodoxo que “por su estructura misma [...] sólo puede *expresar* las contradicciones contemporáneas; no puede volverlas inteligibles y menos aun producir una apertura práctica, es decir, *política*”.⁸

Los críticos nacionales y populares se empeñan en reponer el contexto de las obras y subrayan la presencia de la historia en cada escritura que revisan: así lo hace Jorge Rivera desde la inicial “Sabato, custodio de las letras” en que sostiene contra este autor la acusación que poco después les dedica a Borges y Bioy Casares por su actitud en los años 40 frente al peronismo (Rivera, 1972): la de diseñar una imagen deshistorizada característica del pensamiento arquetípico.⁹ En el mismo sentido opera “El vandomismo” de Aníbal Ford, donde al reseñar *¿Quién mató a Rosendo?* destaca que “en un país que ingresa en la especialización por un lado y que mantiene una literatura fuertemente mitologizada por el otro, la obra de Walsh atípica, desordenada, esencialmente no especializada, provoca con frecuencia desajustes en la crítica”.¹⁰ En este texto Ford pone a Walsh en tácito paralelo con los hermanos Irazusta cuando trazaron la historia de la oligarquía local en el segmento final de *La Argentina y el imperialismo británico* (1934), y el crítico opera como su par nacionalista Ramón Doll al destacar que ese apartado es el más valioso del libro (Doll, 1966). Los riesgos que implicaba el juicio sobre el vandomismo eran insoslayables: el día que el n° 1 de *Los Libros* salió a la calle los diarios difundían la noticia del asesinato de esa figura mayor de la burocracia sindical y la traición interna del “peronismo sin Perón” que fue Augusto Timoteo Vandor.

La misma entrega inaugural, que se abre y se cierra con los autores nacionales y populares –quienes a partir de 1973 encontrarían una tribuna más apta para sus intereses en la revista *Crisis*–, cobija en sus páginas a los practicantes de la “nueva crítica”, cuyo hermeneuta principal es Nicolás Rosa con su denuncia de los *mitos* de la antigua crítica dominados por el de la unidad de la obra y ramificados en la tematización, la esencialidad y la transparencia del lenguaje. Su censura hacia *Nueva novela latinoamericana* compilada por

⁸ Verón, Eliseo. “Ideología de Marcuse”, *Los Libros* 3, septiembre de 1969, p. 12.

⁹ Rivera, Jorge. “Sábato custodio de las letras”, *Los Libros*, 1, julio de 1969.

¹⁰ Ford, Aníbal. “El vandomismo”, *Los Libros* 1, julio de 1969.

Jorge Lafforgue responde a que el libro reúne métodos críticos heterogéneos e incluso colisionantes: a Mario Vargas Llosa lo condena porque “su terminología determinista contradice sus buenas intenciones, descarta a Josefina Delgado y Jorge Blanco Aguinaga por una “imprecisión metodológica” que no vacila en sindicarse de “ingenuidad metódica” y reprende a Nora Dottori por su manejo familiar de términos complejos como “técnica y perspectiva”.¹¹ En la actitud magisterial se esboza un “manual de uso”, caracterización que Rosa recuperaría en su producción crítica décadas después (Rosa, 1998).

Así se verifica el carácter de iniciación que reviste *Los Libros* en la obra de Rosa, marcando un modo de ejercicio pero también estableciendo temas que serían recopilados en libros sucesivos. Mientras en las páginas de la revista se difunde *Crítica y significación*, publicado por Galerna en 1970, posteriormente en *Los fulgores del simulacro* (1987) el autor recupera otros artículos suyos aparecidos en *Los Libros*: “*Sur* o el espíritu y la letra” -nº 14, diciembre de 1970- y “*Viñas: la evolución de una crítica (Literatura y política)*” -nº 18, abril de 1971. Este último trabajo, además, dispara hacia un interés que distingue a Rosa de sus contemporáneos: el que registra por la crítica como discurso. Un sector considerable del texto se ocupa más de la crítica argentina en general antes que de la de Viñas en particular, y tal interés impregna la labor que, a comienzos de los 80, se plasma en el encargo realizado para el Centro Editor de América Latina de un fascículo sobre la crítica y con su correlativa antología de artículos y, a fines de los 90, repercute en el volumen colectivo¹² editado en colaboración con el equipo de la cátedra de Teoría Literaria III de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde se desempeñó como profesor entre 1989 y su muerte en 2006.

El trabajo de Rosa sobre el discurso crítico se advierte también en otras

¹¹ Rosa, Nicolás. “Nueva novela latinoamericana ¿nueva crítica?”, *Los Libros* 1, julio de 1969. *Cfr.* el mismo desdén hacia el objeto del libro en la nota de Roberto Jacoby “Una vidriera de la burguesía industrial”, sobre *El arte en la Argentina* de Jorge Romero Brest, en la cual condena retrospectivamente las prácticas que lo involucraron en el Instituto Di Tella dirigido por Romero Brest, para pontificar que “romper la dependencia cultural requiere producir una verdadera revolución cultural, una alternativa a las ideas que sobre el arte y la cultura instala la burguesía incluso en cabezas muy claras en el terreno político concreto. Para decirlo con un ejemplo: la ‘nueva novela latinoamericana’ continúa en la tradición burguesa y occidental de la novela” (Los libros, 12, octubre de 1970, p. 24).

¹² Rosa, Nicolás (ed.). (1998). *Políticas de la crítica*. Buenos Aires, Biblos.

dos intervenciones en *Los Libros*: el recorrido que prosigue en “Borges y la crítica” (nº 26, mayo de 1972) y la polémica desatada por los juicios vertidos en esa oportunidad respecto de Blas Matamoro, cuya indignada respuesta es la nota, publicada junto con la del propio Rosa, en el nº 28 de septiembre de 1972¹³- precisamente en la misma entrega que acoge una encuesta sobre la crítica a la que responden Aníbal Ford, Luis Gregorich, Josefina Ludmer, Ángel Núñez y Ricardo Piglia. Rosa le responde de inmediato, expandiéndose en cuatro páginas en que desbarata las pretensiones defensivas de Matamoro, imponiéndole las dogmáticas marxista y freudiana y estableciendo que “el discurso crítico y el discurso refutativo de Matamoro son productos disímiles (uno opera sobre Borges, el otro sobre la crítica) pero coherentes: son discursos monológicos y taxativos que transgreden la ubicuidad inmanente de todo discurso [...] trabajando en la censura y la interdicción”.¹⁴

Si esta polémica sobre la crítica aparece tardíamente en una revista cuya pretensión fundamental es instalar un discurso crítico, igualmente demorado resulta lo que debería haber sido un punto de partida de *Los Libros*: el rol de las revistas literarias y eventualmente la metodología para abordarlas. El tema se dilata hasta el nº 3, cuando el tratamiento queda en manos de Rivera, más empeñado en exhibir un compendio de su saber sobre los *magazines* y en adherir al juicio de Arnold Hauser sobre las publicaciones periódicas que en ajustarse a una formulación mucho más precisa como la que provee Raymond Williams, autor que subrepticamente era introducido (tanto en *Los Libros* como en los estudios universitarios) por Jaime Rest.¹⁵ El abordaje de Williams de las revistas como “formaciones” no se inscribe con tal terminología en la nota de Rivera, aunque la adscripción a los estudios culturales es casi transparente: “vehículos de expresión y difusión de ideas renovadoras”

¹³ En el nº 28 bajo el título “Polémica. Borges y la crítica” se publican “Respuesta” de Blas Matamoro y “Contracrítica” de Nicolás Rosa.

¹⁴ Rosa, Nicolás. “Contracrítica”, *Los Libros* 28, septiembre de 1972.

¹⁵ El primer y más refinado lector de los estudios culturales en la Argentina era un erudito en literatura europea que, junto con su esposa Virginia Erhart, se responsabilizó de los artículos más detallados y académicos de la revista, cuyo barrido cubre desde los textos eróticos de Pietro Aretino o la representación del diablo en la cultura occidental (“Retrato del moralista como cínico”, nº 8, mayo de 1970 y “Satanás, sus obras y sus pompas”, nº 14, diciembre de 1970) hasta el centenario de Charles Dickens (“Dickens, crónica de un centenario”, nº 14).

o “zona de coincidencia en los momentos de transición”. Las publicaciones periódicas permiten diseñar “un nuevo enfoque de la literatura” (p. 26), si bien los textos que aborda en la nota no son ediciones de revistas sino aproximaciones parciales a ellas como las que intentan Lafleur, Provenzano y Alonso sobre su propia colección o la que propone Noemí Ulla para la revista *Nosotros*.

Lo que el recorte analítico que opera Rivera no prevé es indagar la relación de *Los Libros* con otras revistas contemporáneas. Esta función les corresponde a Sarlo Sabajanes y a Schmucler en relación con publicaciones unidas por una comunidad de financiación objetable contra el respaldo económico que recibe *Los Libros* de parte de Galerna. Ella se ocupa de *Nueva Crítica*, cuyo n° 1 de 1970 revela la misma dependencia respecto del ILARI (Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales, rama latinoamericana del Congreso por la Libertad de la Cultura financiada desde 1966 por la CIA) que la revista *Mundo Nuevo* dirigida previamente por Emir Rodríguez Monegal. La diferencia básica es que “al parecer el ILARI ya no puede agrupar amanuenses talentosos” (reseña en n° 10, agosto de 1970: 27); así vuelve sobre la conocida práctica de “financiación imperialista para una expresión del subdesarrollo cultural” exhibiendo una “capacidad reaccionaria” que no trepida en denunciar el pretendido “plan subversivo internacional desatado sobre la literatura de Latinoamérica”. La intervención de Schmucler consiste en una “Carta a *Libre*”, aunque más que a la revista en ciernes está dirigida a Juan Goytisolo, quien lo convidó a integrar la nueva publicación. En cinco puntos Schmucler desgana su rechazo: el núcleo de *Libre* no es literario sino político, la buena voluntad intelectual no es garantía contra una cooptación desfachatada por parte de los financistas, los valores que promueve *Libre* son mistificadores y superestructurales, la revista continúa notoriamente a la fracasada *Mundo Nuevo* y no se trata de un emprendimiento que surja de las necesidades latinoamericanas.¹⁶

Resulta sintomático que el rechazo de Schmucler a integrar las páginas de *Libre* aparezca en el mismo número que *Los Libros* dedica al caso Padilla, donde la colectividad de los “Puntos de partida para una discusión” (4-5) responde a idéntica estructura de punteo temático empleada en la carta y en

¹⁶ *Los Libros* 20, junio de 1971, p. 30.

cuyas páginas se inscriben tanto la misiva de Haydée Santamaría a Mario Vargas Llosa recordándole que el comité de la revista *Casa de las Américas* al cual pretende renunciar aparatosamente ya no existe (12-13), como las declaraciones del propio Vargas Llosa (13), impulsor de *Libre* y director de uno de los escasos números que tendrá la publicación. Asimismo, el caso Padilla exigirá revisar no solamente la relación específica de *Los Libros* con *Casa de las Américas* sino también con la revista montevideana *Marcha*, uno de cuyos Cuadernos (nº 49) fue íntegramente dedicado a ese fenómeno de ruptura de lo que Claudia Gilman llamó “la familia intelectual latinoamericana” (Gilman, 2003).

En razón de que *Los Libros* desempeña la función primordial de difundir las novedades editoriales –para lo cual la financiación de Galerna, mediatazada por Guillermo Schavelzon, es un compromiso y una presión–, en los avisos que inserta la revista y en las nóminas que cierran cada número debe buscarse la articulación con los objetos críticos definidos y el rol de actualización propuesto en un principio, tanto como el paso de las preocupaciones teóricas hacia la latinoamericanización. El año 1969 resulta significativo en el orden local, no sólo por ser el momento de lanzamiento de la revista sino también por la profusión de títulos que registra, en parte como arrastre del *boom* latinoamericano, en parte como resultado de la proliferación de editoriales pequeñas al estilo de Jorge Álvarez y Carlos Pérez. El nº 3 da cuenta de una variedad editorial que transita desde el debut de autores como Antonio Dal Masetto (*La brasa en el bolsillo*, Carlos Pérez), Rubén Tizziani (*Las galerías*, Sudamericana), Tomás Eloy Martínez (*Sagrado*, novela objetivista *à la page* lanzada por Sudamericana), Marcos Aguinis (*Refugiados*, Losada) y Mario Szichman (*Crónica falsa*, Jorge Álvarez) hasta la consagración de quienes publican el cuarto libro (Néstor Sánchez, con *El amhor, los orsinis y la muerte* de Sudamericana) o la octava novela (David Viñas con *Cosas concretas* de Tiempo Contemporáneo), pasando por dos segundas obras ineludibles como *Boquitas pintadas* de Manuel Puig y *Heroína* de Emilio Rodríguez, ambas de Sudamericana.

Este catálogo es contrapartida de la encuesta que ocupa buena parte del nº 7 (enero-febrero de 1970), la primera de varias que incluye la revista en diversos planos (literario, político, psicoanalítico), evaluando la producción novelística local del año finalizado. Los consultados cubren una gama de

actitudes: Beatriz Guido formula el reclamo de una crítica eficaz, Eduardo Gudiño Kieffer advierte sobre la *vedettización* del escritor (y acaso el ejemplo obligado sea Manuel Puig compartiendo su situación de “personaje del año” con Nélica Lobato en la tapa de la revista *Gente* de fines del 69), Tomás Eloy Martínez hace una concesión a *Los Libros* por su deseable ejercicio de crítica estructuralista, Germán García advierte sobre el peligro de la jerga —de la que tanto las páginas de la revista como el mismo García abusan—, Jorge Onetti defenestra la idea de “proyecto creador” impuesta por Pierre Bourdieu (aunque sin especificar su origen) y Néstor Sánchez descalifica a los críticos que integran el contexto al juicio sobre la obra tildándolos de “sociólogos sin empleo”.¹⁷ A escasas páginas de distancia de semejante despliegue se imponen dos novedades: una es la incorporación de un segmento de reseñas; la otra es la aparición de un término que trastornará los ejercicios estructuralistas: “deconstrucción”.¹⁸

Si dichos elementos bastaban para establecer al n° 7 como bisagra, la situación de los avisos aporta un punto adicional: se reducen respecto de las entregas previas, aparentemente sustituidos por las reseñas en que aparecen reproducidas las portadas; no obstante, más que la atenuación de la práctica mercantil instalan el pasaje hacia la inmediata proliferación de las editoriales latinoamericanas, junto con la ampliación supranacional de los intereses de *Los Libros*. Acaso las “Novedades” que informa Siglo XXI en esta edición sean un anticipo de la expansión continental tanto del sello como de las indagaciones sociológicas: *Dependencia y desarrollo en América Latina* de Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto, inaugurando la Teoría de la Dependencia, y dos clásicos del pensamiento de la CEPAL firmados por Celso Furtado: *Teoría y política del desarrollo económico* y *La economía latinoamericana desde la Conquista ibérica hasta la Revolución cubana*.

El n° 8 confirma la latinoamericanización: primero con el paso de editorial Galerna al auspicio de Fondo de Cultura Económica, Monte Ávila, Losada, Siglo XXI y Editorial Universitaria de Chile; luego por la inclusión de

¹⁷ Las respuestas corresponden a “Encuesta a la literatura argentina”, *Los Libros* 7, enero-febrero de 1970.

¹⁸ de Brasi, Juan Carlos. “*Siete de oro* de Antonio dal Masetto”, *Los Libros* 7, enero-febrero de 1970, p. 26.

corresponsales como Enrique Lihn (Chile), Adriano González León (Venezuela) y Jorge Rufinelli (Uruguay) entre otros; finalmente por la proclama explícita que, aunque defiende la rigurosidad del método empleado hasta entonces, admite la necesidad de centrarse en las urgencias continentales en vez de seguir empeñándose en un lenguaje acusado de críptico y extranjerizante. Los libros que integran la nómina final corresponden a semejante amplitud y en breve los números se distinguirán por estar dedicados a país latinoamericano con sus particularidades, habitualmente a partir de un *dossier* que, como en el caso de Chile (nº 15-16, enero de 1971), integra los postulados de la cultura oficial de la Unidad Popular; o, como ocurre con Bolivia, incluye un reportaje de la propia Sarlo Sabajanes al escritor Augusto Céspedes, realizado en medio de la selva conmovida por el foquismo (nº 19, mayo de 1971); o bien –el caso de los Tupamaros– evalúa la transformación de la guerrilla en partido de masas (nº 24, enero de 1972). Todo ello promoviendo la revolución latinoamericana y condenando correlativamente los desmanes imperialistas en la guerra de Vietnam, como en torno a la masacre de Mylai o los efectos de la embestida química contra la población denunciados desde la Facultad de Medicina de Hanoi (nº 18, abril de 1971).

En los números finales, sin embargo, se vuelve menos notoria la inserción de la Argentina en América Latina que la necesidad de emparentarla con el modelo revolucionario propuesto por la China maoísta. Mientras Piglia defiende la revolución cultural y exalta el sistema de las comunidades implantado en las pequeñas poblaciones chinas (“La lucha ideológica en la construcción socialista”, nº 35 mayo-junio de 1974), “El último Althusser” de Altamirano, de esa misma entrega, se enfoca en el althusserianismo como un desvío respecto de la inmediatez revolucionaria. La tercera integrante del comité de dirección, en cambio, mantiene una posición más culturalista y se dedica a analizar la política local a partir de la televisión. La práctica comienza en los primeros momentos del GAN, cuando opera una lectura de los medios notoriamente impregnada por las *Mitológicas* de Roland Barthes –autor que retomará unos años después cuando organice una antología de su pensamiento–¹⁹ evidenciando el modo en que el teleteatro modela a los espec-

¹⁹ Sarlo, Beatriz (1980). *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

tadores televisivos para imponerles el discurso “de la conciliación de clases; el de las posibilidades de ascenso social a través de una vía individualista; el de la ‘locura’ de toda expresión asistemática”, anticipando las reflexiones que dominan *El imperio de los sentimientos* (1984).²⁰ Las huellas de la formación estructuralista impregnan cierto sector del artículo, en el cual aplica el esquema actancial de Greimas para analizar el programa periodístico *Tiempo Nuevo*:

un objeto-sujeto, Perón, y varios pares de ayudantes (Caferio, Albrieu, Jaurerche, Gazzera) y oponentes (Manuel Ordóñez, Martha Mercader, Lidia Valente de Pérez Tort), caracterizados los primeros por su sagacidad y los segundos por su estupidez; Neustadt/Blackie fueron emisores-sujetos. Casi es innecesario subrayar que el modelo señalado admitía un tercer emisor-sujeto válido: Lanusse, y un segundo objeto deseable: el GAN.²¹

En el n° 29 la televisión vuelve a ocupar a Sarlo, quien distingue tres funciones del medio que lo habilitan para el empleo político: “la función ordenadora” que pretende regir la interpretación, la función “objetividad-ingenuidad” que apunta a la identificación entre el medio y la audiencia y “la agresividad”, recortada sobre “unos pocos panelistas políticos”.²² La articulación con el texto inmediatamente posterior de Altamirano²³ es tan precisa que parece allanar el camino para que la pareja se reserve la dirección de la revista. Tal situación queda confirmada en el n° 40 con la renuncia de Piglia, quien no obstante publica un artículo final sobre Bertolt Brecht que conviene contrastar con el que insertó Lafforgue en el n° 2 de agosto de 1969, ya que mientras éste se limita al comentario editorial, el de Piglia se instala como instrumento doctrinario y evalúa la polémica sobre el realismo de Brecht y Lukács sobre la convicción de que “para Brecht el realismo no

²⁰ Sarlo, Beatriz (1984). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires, Catálogos (Hay reedición en Norma, 2000).

²¹ Sarlo, Beatriz. “Diez días de televisión”, *Los Libros* 27, julio de 1972, p. 6.

²² Sarlo, Beatriz. “Elecciones: cuando la televisión es el escenario”, *Los Libros* 29, marzo-abril de 1973, p. 5.

²³ Altamirano, Carlos. “Acuerdos y elecciones: el discurso del GAN”, *Los Libros* 29, marzo-abril de 1973.

es un simple método de composición, ‘no es una cuestión de formas’: es una posición de clase”.²⁴

Aunque la revista prosigue efectivamente hasta el n° 44, el n° 42 parece el más oportuno para efectuar un cierre, al menos a los fines de este recorrido. En el virulento editorial que escriben a dúo, Sarlo y Altamirano denuncian un supuesto complot bolchevique contra el ministro de Bienestar Social. En el frente antilopezrreguista se alinean empresarios y “testaferros, Gelbard, Broner, Besrodnik, Sivak, Duchaski, Madanes, individuos que figuran como prestanombre y cobertura de los negocios prosoviéticos en nuestro país”,²⁵ en un contexto en que la Unión Soviética es denunciada por imperialismo oriental y en que el desborde extremista cae en el primitivismo de homologar “rusos” y “judíos” como durante la Semana Trágica, según se desprende de la nómina. Acaso tal exacerbación exija en las entregas restantes amortiguar los énfasis, por lo que Sarlo vuelve a la literatura, revisando los textos de Saer, Tizón y Conti (“3 novelas argentinas”, n° 44, enero-febrero de 1976), con la paradoja de señalar a un inminente exiliado y un desaparecido de la dictadura militar implantada el 24 de marzo de 1976, no por la acción prosoviética sino como continuación del plan de exterminio que había comenzado, justamente, con los avances ominosos de López Rega en la *lucha antisubversiva*.

Bibliografía

- Burgos, Raúl (2004). *Los gramscianos argentinos: cultura y política en la experiencia de Pasado y Presente*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Croce, Marcela (1996). *CONTORNO. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue.
- Cuadernos de Marcha*, 49, Montevideo, 1971.
- Doll, Ramón (1966). *Lugones el apolítico*. Buenos Aires: Peña Lillo.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Irazusta, Julio y Rodolfo (1934). *La Argentina y el imperialismo británico. Los eslabones de una cadena*, Buenos Aires, Tor.
- Laffleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Fernando Alonso (2006). *Las*

²⁴ Piglia, Ricardo. “Notas sobre Brecht”. *Los Libros* 40, marzo-abril, 1975, p. 9.

²⁵ “Editorial”, *Los Libros* 42, julio-agosto de 1975, p. 3.

- revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: El Octavo Loco.
- Los Libros* (1969-1976) (2011), Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Rivera, Jorge (1972). Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40. En Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Rosa, Nicolás (1998). Manual de uso. En *Signa*. Revista de la Asociación Española de Semiótica, 7.
- Sigal, Silvia y Eliseo Verón (1986). *Perón o Muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Legasa.
- Somoza, Patricia y Elena Vinelli (2011). “Para una historia de *Los Libros*”. *Los Libros* (1969-1976). Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Wolff, Jorge (2009). *Telquelismos latinoamericanos. La teoría crítica francesa en el entre-lugar de los trópicos*. Buenos Aires: Grumo.

Las relaciones entre discurso crítico y política en la revista *Los Libros*

Fabio Espósito

El propósito de este trabajo es compartir algunas reflexiones iniciales sobre la crítica literaria en la revista *Los Libros*. Entre los principales estudios que han prestado especial atención a las prácticas críticas de esta publicación se destacan los trabajos de Jorge Panesi (2000), José Luis de Diego (2003), Miguel Dalmaroni (2006) y Diego Peller (2012). Intentaré dialogar con ellos, con quienes, desde ya, confieso mis deudas.

En primer lugar, haré una breve descripción de la publicación. Eso que en el anticuado lenguaje académico que los jóvenes críticos de *Los Libros* repudiaban, habría sido la “descripción externa”. *Los Libros* comienza a salir en formato tabloide, tapa color y frecuencia mensual en julio de 1969, bajo la dirección de Héctor Schmucler y con el subtítulo “un mes de publicaciones en Argentina y el mundo”. Esa periodicidad se cumple hasta el n° 7 (enero de 1970). El número siguiente aparece cuatro meses después y se mantiene la frecuencia hasta el n° 20 (junio de 1971). A partir del n° 21 la publicación se vuelve bimensual hasta el n° 28 (septiembre de 1972), cuando deja de salir durante cuatro meses. Con formato reducido y abandonando el color de las tapas, el n° 29 es de marzo/abril de 1973. A partir de entonces estará en los kioscos cada dos meses salvo el último número, el 44, que debió salir en noviembre de 1975, y lo hizo recién en enero del año siguiente. En sus inicios cuenta con el apoyo financiero de la Editorial Galerna y se presenta como una revista moderna de reseñas sobre las novedades del mundo editorial, importando la fórmula exitosa de *La Quinzeine littéraire*

de Maurice Nadeau y recurriendo a la provechosa alianza entre la cultura de izquierda y el sector editorial. Esta alianza parece consolidarse cuando en el número 8 la revista adopte el lema “un mes de publicaciones en América Latina”, y emprenda su latinoamericanización, que incluirá un ambicioso proyecto editorial de expansión regional, reflejado en el apoyo financiero de editoriales latinoamericanas. Y se rompe en el n° 21, cuando la editorial Galerna se retire del proyecto y Guillermo Schavelzon deje de ser el editor responsable de la publicación. A partir del n° 22, la consigna pasará a ser “Para una crítica política de la cultura”. El n° 29 marca la desvinculación de Schmucler y el consejo de redacción estará integrado por Ricardo Piglia, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. En los trabajos que se han escrito sobre la revista es frecuente considerar el n° 29 como un punto de inflexión, cuando la publicación abandona el formato tabloide y deja de ser una revista de crítica de libros, para politizarse en una línea de izquierda revolucionaria identificada con el maoísmo. Sin embargo, la salida de Galerna no deja de ser un cambio de rumbo significativo que preanuncia el “golpe de estado” que significa la salida de Schmucler poco después, en el n° 29. En el n° 40 se aleja Ricardo Piglia por desavenencias políticas y a partir del n° 41 el lema será “Una política en la cultura”. El último n° es el 44, de enero-febrero de 1976, cuando el proyecto se interrumpe debido al golpe de estado.

Leída en serie, la sucesión de los lemas puede abonar la hipótesis que concibe la politización de la revista como un desvío del programa original, en donde el proyecto modernizador pierde su especificidad como resultado de la radicalización política del contexto. Lo que habría comenzado como un programa de la “nueva crítica”, basado en la importación de modelos teóricos –como la semiología, el estructuralismo althusseriano, el marxismo, el psicoanálisis-, y en la postulación de un modelo científico y una metodología específica para la crítica literaria que amplíe sus horizontes como crítica ideológica, concluiría en las playas arenosas de la política, que, como dice Oscar Terán, “se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto la teórica” (Terán, 1993: 12).

De Diego señala que buena parte de la importancia de la revista reside en la introducción de una serie de novedades que tendrán una vasta influencia en los años siguientes: es el origen de la nueva crítica, algunos de cuyos

nombres ocuparán un lugar central en los años 80 y 90; es un espacio que promueve la presencia privilegiada de textos literarios de reciente aparición que tienden a incorporar en sus ficciones el problema de la representación literaria; se pone en marcha una actualización teórica abierta a diversos saberes como el marxismo, el psicoanálisis, el estructuralismo y la semiología; y se incentiva la inclusión “de una suerte de *crítica de la crítica* en la que los libros de crítica que publican los colaboradores de *Los Libros* son criticados por sus colegas de modo que los colaboradores son alternativamente *sujeto* y *objeto* del discurso crítico” (de Diego, 2003: 67).

En efecto, desde sus primeras páginas, *Los Libros* va a dedicarle una atención particular a la crítica literaria. En el n° 1 Jorge Rivera arremete contra los ensayos literarios de Ernesto Sabato y Nicolás Rosa se pregunta si en la compilación de Jorge Lafforgue, *La nueva novela latinoamericana*, no están presentes los atisbos de la nueva crítica. Al siguiente número, Rosa aborda un libro de crítica de Severo Sarduy, mientras que Eduardo Romano realiza un severo balance de dos libros sobre la obra de Roberto Arlt de reciente aparición.¹ En el n° 7, Josefina Ludmer reseña *Crítica y Significación* de Rosa y en el n° 12 Rivera se encarga del libro de Felix Weinberg sobre los orígenes del género gauchesco. En el n° 15/16 Rosa descarga toda su artillería sobre la revista *Sur* y dos números después, en el 18, detendrá su mirada inquisidora sobre la revista *Contorno*, cuando le dedique una larga reseña a *De Sarmiento a Cortázar* de David Viñas. Por su parte, Ángel Núñez revisará los *Ensayos y estudios de literatura argentina* de Noé Jitrik. En el número siguiente, Luis Gregorich subraya la importancia de obras como la *Enciclopedia de la literatura argentina* de Pedro Orgambide. En el n° 26 aparece la tan citada reseña de Rosa en donde ataca con dureza las lecturas críticas de la obra de Borges, desde Adolfo Prieto hasta Blas Matamoro. Finalmente, el n° 28 incluye la famosa encuesta sobre la crítica literaria junto con la reseña que hace Jitrik del libro de Ludmer sobre *Cien años de soledad*, el elogio de Romano a *El fuego de la especie* de Jitrik, la polémica de Blas Matamoro con Nicolás Rosa y la dedicada lectura de Héctor Schmucler del segundo volumen de *La nueva novela latinoamericana*, cuya primera parte había sido

¹ Los libros reseñados son *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*, de David Maldavsky y *La obra narrativa de Roberto Arlt*, de Ángel Núñez.

reseñada, como vimos, en la primera entrega de la revista. En total son veinte notas,² seis a cargo de Nicolás Rosa, la firma más prolífica. Después lo siguen Rivera con tres y Romano con dos. El resto de los colaboradores solo firma una nota. En cuanto al contenido, catorce abordan obras críticas sobre la literatura argentina y las cuatro restantes, se ocupan de literatura latinoamericana. En los últimos 15 números, cuando las urgencias de la militancia revolucionaria se adueñen de la revista, el interés por la crítica literaria parece extinguirse casi por completo.

Si nos detenemos en este conjunto de artículos, en “la crítica de la crítica” de la revista *Los Libros*, observamos que esa tensión entre vanguardia modernizadora y radicalización política, entre cientificistas y populistas -que terminaría inclinándose hacia las urgencias militantes de la época, como advierte con perspicacia Panesi-, no es el resultado de un proceso sino que está presente desde los inicios del proyecto, cuando se vislumbra un nuevo tipo de crítica “que respondiera al doble afán de rigor metodológicamente penetrante

² En ese conjunto de notas se cuentan: AAVV. (1969). “Hacia la crítica”, 28, pp. 3-10, septiembre de 1972. [encuesta sobre la crítica literaria argentina]; Ford, Aníbal, (1969). “¿Quién mató a Rosendo? De Rodolfo Walsh”, 1, julio de 1969; Gregorich, Luis. “Una pluralidad de la confusión”, 19, mayo de 1971. [sobre Pedro Orgambide, *Enciclopedia de la literatura argentina*]; Jitrik, Noé, “Una nueva etapa en el trabajo crítico: *Cien años de soledad, una interpretación* de Josefina Ludmer”, 28, septiembre de 1972; Ludmer, Josefina, “La literatura abierta al rigor”, 9, julio de 1970 [sobre Nicolás Rosa, *Crítica y significación*]; Matamoro, Blas, “Borges y la crítica. Respuesta de Blas Matamoro”, 28, septiembre de 1972; Núñez, Ángel, (1971) “Jitrik: para una definición de lo nacional”, n° 18, abril de 1971 [sobre Noé Jitrik, *Ensayos y estudios de literatura argentina*]; Rivera, Jorge B. “Sabato, custodio de las letras”, 1, julio de 1969 [sobre Ernesto Sabato, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*], “Los orígenes de la literatura gauchesca”, 12, octubre de 1970 [sobre Félix Weinberg, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*] y “Literatura y peronismo. Las dificultades de lo explícito en literatura”, 28 [sobre Ernesto Goldar, *El peronismo en la literatura argentina*]; Romano, Eduardo, “Roberto Arlt”, 2, agosto de 1969 [sobre David Maldivsky *La crisis en la narrativa de Roberto Arlt* y Ángel Núñez, *La obra narrativa de Roberto Arlt*] y “*El fuego de la especie* de Noé Jitrik”, 28, septiembre de 1972; Rosa, Nicolás. “Nueva novela latinoamericana ¿nueva crítica?”, 1, julio de 1969 [sobre Jorge Lafforgue (comp). *La narrativa latinoamericana actual*], “La crítica como metáfora”, 2, agosto de 1969 [sobre Severo Sarduy *Escrito sobre un cuerpo*], “*Sur*, el espíritu y la letra”, 15/16, enero-febrero de 1971, “Viñas: la evolución de la crítica”, 18, abril de 1971 [sobre David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar*], “Borges y la crítica”, 26, mayo de 1972, “Contracritica”, 28, septiembre de 1972; Schmucler, Héctor. “*La búsqueda de la significación literaria*”, 28, septiembre de 1972 [sobre Jorge Lafforgue (comp.) *La narrativa latinoamericana actual II*].

y de militancia esclarecedora” y que deja entrever “ese tironeo entre la ideología y la seducción de los modelos” (Panesi, 2000: 27-28).

Un ejemplo relevante lo constituye el escrito del n° 1 de Rosa. Se trata de una reseña sobre la compilación de artículos críticos de Jorge Lafforgue *La nueva novela latinoamericana* bajo el título “Nueva novela latinoamericana ¿nueva crítica?” en donde resume el programa de la “nueva crítica”.³ Es llamativo que para celebrar el advenimiento de la nueva crítica, nacida de las entrañas mismas del estructuralismo, Rosa recurra a una compilación de artículos críticos sobre algunos autores pertenecientes al *boom* de la narrativa latinoamericana, habitualmente vinculados con otros modos de la crítica, exhibiendo un desacople entre producción narrativa y producción crítica, como si la nueva crítica no hubiera encontrado todavía la serie de obras literarias acordes a sus concepciones del signo, del sujeto y de la representación.

En esta reseña, que funciona como un verdadero artículo programático, Nicolás Rosa observa que lo que se presenta como un conjunto de ensayos sobre la nueva narrativa latinoamericana puede pensarse también como la introducción de la llamada “nueva crítica”. Rosa se pregunta si existe esa nueva crítica, quiénes la integran, cuáles son sus presupuestos teóricos, cómo se formó, a qué y a quiénes se opone, cuáles son sus precursores y finalmente si no se estará importando una polémica ajena cuando se habla de nueva crítica.

Para Rosa, los fundamentos de esa nueva crítica “deben buscarse en la preocupación por el contacto directo con la obra —a través del instrumental lingüístico—. Es evidente, agrega Rosa, “que la lingüística es la que ha creado el clima necesario para el acercamiento a lo concreto real de la obra —hecho de palabras— y la posibilidad de la creación de un instrumental científico para abordarla”.⁴ Para alcanzar ese nivel de cientificidad, el discurso crítico debe desembarazarse de los mitos de la crítica: “la unidad de la obra” y “la autonomía de la obra” para, según el firmante de la reseña

poder convertirse en ese mediador necesario de las significaciones que se entrelazan en los numerosos *pasajes* de la obra y el mundo; cuando

³ Rosa, Nicolás. “Nueva novela latinoamericana ¿nueva crítica?”, *Los Libros* 1, julio de 1969.

⁴ *Ibidem*, p. 6.

precisamente debería proponerse que la obra es ese mismo sistema relacionista y en continua transformación con lo que es el sistema homólogo del mundo. Otros mitos conexos a pulverizar: tematización, esencialidad, transparencia del lenguaje. Si pudiésemos coincidir en nuestra voluntad de destrucción habríamos comenzado a fundar esa nueva crítica.⁵

Más allá de la afirmación de un programa crítico basado en los recientes descubrimientos del estructuralismo, me interesa leer esta extensa cita para destacar el vocabulario, el léxico modernizador y el tono beligerante que instala Rosa. Y para contrastarla con lo que ha sido llamado la retórica populista. Cito ahora la reseña de Aníbal Ford sobre *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh, publicada en el mismo número que la nota de Rosa, veinte páginas después:

A pesar del error del título, el libro ya no permite las confusiones con la ficción que articularon algunos ni se reduce al peronismo de denuncia. Va más allá: es el análisis del vandomismo y la crónica del peronismo revolucionario. No es una prueba de buena literatura (*Análisis*) sino una forma de lucha que si no es la única ni la más alta, posee cualidades no comunes en nuestro medio. Por otro lado no es importante que su denuncia adolezca de fallas legales (*Análisis*) pues no es llevar la denuncia ante un juez del sistema lo que se busca. Estas y otras desviaciones obligan a ubicar el libro en el contexto que le da su real significado: la lucha contra los obstáculos que se oponen a la liberación nacional y social en nuestro país por eso, más que un libro inteligente, bien escrito, brillante *¿Quién mató a Rosendo?* debe ser visto como un aporte modesto pero efectivo, trabajado, concreto a la lucha en la cual se inscribe.⁶

Esta disonancia textual, como le hubiera gustado decir a Rosa, tan aficionado a hacer pasar metáforas por conceptos teóricos, es algo más que un “tironeo” como lo ha llamado con diplomacia y no sin ironía Jorge Panesi. En este sentido Diego Peller afirma que

⁵ *Ibidem*, p. 6.

⁶ Ford, Aníbal. “¿Quién mató a Rosendo? De Rodolfo Walsh”, *Los Libros* 1, julio de 1969, p. 28.

Los Libros se constituyó desde el vamos como un espacio heterogéneo, fracturado por una tensión interna entre aquellos que defendían la especificidad y la profesionalización de la crítica y aquellos que se inclinaban por una renuncia de la especificidad (la crítica literaria y el comentario bibliográfico) en pos de una creciente politización (Peller, 2012: 160)

Pero la heterogeneidad de la revista es mucho más profunda que la tensión entre la profesionalización de la crítica y una creciente politización. Seguramente, no solo habrá sido ese paso sin mediaciones entre el arte y la política que da Ford lo que habría encendido las alarmas de Nicolás Rosa, sino también el fuerte arraigo al modelo del comentario -propio del periodismo cultural- de la lectura impresionista sobre el libro de Rodolfo Walsh, que está presente también en otros colaboradores. No se trata, por lo tanto, de una lucha entre críticos profesionalizados y cientificistas versus críticos politizados y populistas. Puede haber en la revista posiciones politizadas que sean a su vez cientificistas y no populistas (Sarlo, Rosa), junto con posiciones llamadas populistas politizadas, pero a su vez profesionalizantes (Romano). A su vez, las perspectivas sociológica y estructuralista pese a compartir el ideal cientificista, aparecen fuertemente enfrentadas en cuanto a sus concepciones de la representación. Es decir, no hay una polarización entre autonomía y política que termina resolviéndose con una forzada politización de todos los discursos, sino que el modelo es más complejo, pues admite matices y, sobre todo, presenta más de dos polos en tensión.

Por cierto, Peller cuestiona esta polaridad entre cientificistas y populistas, alegando que es mucho lo que estas facciones tienen en común. En primer lugar, sostiene Peller, “la sistematización científica de la crítica” (2012: 162) no va más allá de una retórica cientificista debido a la escasa inserción institucional de los cultores de la nueva crítica. En segundo lugar, agrega, la “rigurosidad metodológica” no desentona con el autoexamen permanente que según Silvia Sigal, cumplió un rol clave en el apuntalamiento de la frágil identidad de esa nueva intelectualidad que terminaría conformando el populismo nacionalista de izquierda (2002: 158)

Es llamativo que Peller analice la polaridad cientificistas/populistas en un apartado de su tesis titulado “De la ‘nueva crítica’ a ‘una política en la cultura’: cientificistas y populistas en *Los Libros*”. Formulado de ese modo,

la nueva crítica parecería estar a cargo de los científicistas y la política de la cultura, de los populistas. Sin embargo, el programa crítico que prevalece a partir del n° 29 es el que llevan adelante Sarlo, Piglia y Altamirano, que difícilmente pueda ser calificado de populista. En este sentido, cobra importancia la salida de Galerna. La nueva crítica, que encabezan Schmucler y Rosa se inserta institucionalmente no tanto en la Universidad, sino en el mundo editorial, institución literaria con tanto peso como la Academia. La nueva crítica se convierte en el vocero de las novedades, que son culturales y editoriales al mismo tiempo. Cuando esa alianza se rompe, empieza a prevalecer otro programa crítico, tan riguroso metodológicamente como el anterior. Las colaboraciones de Rosa se hacen más espaciadas, hasta “Borges y la crítica” en el n° 26, verdadero canto del cisne de la “nueva crítica”, en donde el rosarino arremete contra los principales exponentes de una crítica de cuño sociológico. Schmucler, como dijimos, se marcha en el n° 28; Ludmer deja de colaborar en el n° 7; Sarlo comienza a revitalizar una perspectiva sociológica, que había sido cuestionada, por otra parte, con ardor por Nicolás Rosa investido como el vocero de la “nueva crítica” más inquisitivo. Corolario de esta tendencia es el artículo de Altamirano y Sarlo publicado en el n° 33 de enero-febrero de 1974, titulado “Acerca de política y cultura en la Argentina”, en donde ante la nueva etapa democrática, *Los Libros* abre un debate sobre las políticas en el campo cultural que deben impulsar las agrupaciones de la izquierda revolucionaria ; a este escrito debe agregarse el artículo de Sarlo sobre Hernández Arregui, “Hernández Arregui: historia, cultura y política”. Ya desde los títulos, puede percibirse el influjo de otras corrientes teóricas que van dejando atrás la picazón estructuralista. Para concluir, cabe destacar que eclipsada por los artículos más estrictamente doctrinarios de los últimos números de la revista *Los libros*, comienza a perfilarse una tendencia más sociológica que va abandonando la crítica ideológica de corte estructuralista de los primeros momentos y prefigura el programa de crítica cultural de la revista *Punto de Vista*. Años después, será en esa revista (n° 34, de 1989) donde Adolfo Prieto ajustará cuentas con los jóvenes críticos de ayer en el artículo “Estructuralismo y después”. Prieto, no sin malicia, ligará el auge del estructuralismo al patrocinio de la industria cultural que “hacia el año 1966 había rescatado al estructuralismo de la marginalidad de la práctica académica y del ejercicio disperso de los cazadores de novedades” (Prieto, 1989: 22).

Bibliografía

- Dalmaroni, Miguel (2004). La injuria ‘populista’ (episodios literarios de un combate político). En *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile/Mar del Plata: Ril.
- De Diego, José Luis (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones al Margen.
- Panesi, Jorge (2000). “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”. En *Críticas*, Buenos Aires; Norma.
- Peller, Diego (2012). *Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras: Universidad de Buenos Aires.
- Prieto, Adolfo (1989). “Estructuralismo y después”. *Punto de Vista* 34, julio-septiembre.
- Sigal, Silvia (2002). *Intelectuales y poder en Argentina: la década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Terán, Oscar (1993). *Nuestros años sesentas: la formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Reseñas críticas

De las revistas a las publicaciones periódicas

Federico Bibbó
Ana García Orsi
Laura Sesnich

I. Expansión y convergencias

En el marco de un simposio celebrado en La Plata en el año 2010, Patricia Artundo propuso examinar las circunstancias que en el transcurso de las dos décadas anteriores habían llevado en el ámbito latinoamericano –pero más específicamente en la Argentina– al surgimiento de la revista como "un nuevo objeto de estudio". La inmediata evidencia de este fenómeno –afirmado desde el título mismo de la intervención– parecía sin embargo reclamar una serie de precisiones sobre lo que esto significaba en un país con tradiciones reconocibles en la recuperación y el estudio de este tipo de materiales. Lejos de eludir esta cuestión, Artundo repasaba los momentos de esa historia para definir los rasgos distintivos de lo que se percibía como una nueva etapa. ¿Cuáles eran específicamente esos rasgos que la autora identificaba, pese a remontarse a la década del noventa, con un presente más inmediato? Por un lado, decía, "si antes era posible pensar en la existencia de un corpus de revistas (...) lo cierto es que hoy esa noción de corpus dejó de ser instrumental"; en otra palabras, señalaba la ausencia en la actualidad de "límite alguno" con respecto a los títulos que merecían la atención de los investigadores. Por otro lado, como una correspondencia de esa amplitud, observaba la "multiplicidad de abordajes" en la que se desplegaba este tipo de estudios (Artundo, 2010). En suma, lo que en aquel momento llevaba a pensar ya no en la modificación de un objeto previamente existente sino en la presencia de uno nuevo parecía ser la expansión de unas fronteras que

desde el siglo XIX y hasta pocos años atrás habían mantenido cierto grado de estabilidad.

Es esta expansión, precisamente, lo que puso en escena el Primer Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas, realizado tres años después. Al reunir a un grupo de investigadores con distintas trayectorias e intereses, el encuentro actualizó un panorama de diversas convergencias disciplinares. Por otra parte, las ponencias instalaron una serie de interrogantes ya no referidos a la revista entendida en un sentido restringido (esto es, como órgano de intervención específicamente intelectual, artístico o literario), sino a las múltiples manifestaciones de la cultura impresa que se reúnen bajo esta denominación. Las notas que siguen pretenden rastrear algunos elementos que vienen articulando el universo de los estudios sobre publicaciones periódicas en nuestro país. Nuestro objetivo, entonces, no es el de reseñar la gran variedad de problemas expuestos por los autores del Coloquio sino apenas registrar, a partir de los puntos de encuentro que allí se plantearon, las condiciones que en los últimos tiempos hicieron posible la conformación de este espacio de intercambios.

Ahora bien, quisiéramos inscribir este repaso en el marco de un interés particular. Consideramos que explicitar las grandes líneas que de un tiempo a esta parte han incorporado el examen de publicaciones periódicas en la comprensión de procesos y configuraciones culturales más amplias, puede vincularse con la reflexión actual sobre los estudios literarios. En un trabajo reciente, al exponer las dificultades con las que se enfrenta el intento de articular este campo de estudios con las ciencias sociales Annick Louis señaló como aquello que está en juego “nuestra capacidad para colocarnos a la vez en el exterior y en el interior de nuestra disciplina” (2013: 216). Si –tal como creemos– las publicaciones periódicas se presentan hoy como un territorio que promueve esta clase de movimientos, un objetivo a desarrollar en el futuro sería el de pensar el impacto que viene anunciando el proceso antes caracterizado como expansión dentro de un campo en el cual la revista aparecía hasta hace poco como un evidente y legítimo *objeto de estudio*.

No obstante, antes de abordar esta cuestión –que aquí quedará simplemente planteada– es necesario examinar cómo se conforma ese amplio panorama a partir del cual, según creemos, es posible abarcar la diversidad y complejidad del conjunto de las ponencias presentadas. Como ya se sugirió,

la expansión implícitamente planteada en el concepto de “publicaciones periódicas”, lejos de responder al crecimiento de un campo de estudios definido en términos disciplinares, se origina en una variedad de intereses. Aunque se trata de perspectivas que en muchas ocasiones se solapan, podemos reconocer cuatro líneas que en los últimos diez años han tenido un desarrollo relativamente autónomo.

En primer lugar, es imposible no relacionar este fenómeno con el cierto impulso que en este tiempo ha tenido la historia de los intelectuales, un campo que si bien se articula en una dimensión latinoamericana, ha logrado definir un perfil propio en el ámbito nacional. Lo que se registra en la última década a partir de trabajos programáticos como los de Carlos Altamirano (2005, 2006, entre otros) es el consenso con que esta denominación se ha establecido en torno a determinados ejes conceptuales. Por supuesto, la propuesta de realizar una historia de las élites intelectuales ha impulsado la investigación acerca de las revistas entre otras instancias de acción colectiva. Ahora bien, pese a enfocarse en estos grupos, el propósito de indagar en “sus condiciones de existencia” (2008: 22) ha llevado necesariamente a reconstruir las distintas dimensiones que conforman la vida intelectual. Es así que entre sus intereses aparecen en impresos que se ubican tanto fuera del universo del libro como de la revista identificada con un proyecto de largo plazo. Otro tipo de publicaciones, generalmente menos atendidas por su carácter efímero o por su escasa permanencia en la tradición, se convierten en objeto de atención a medida que se consideran redes y modos de agrupamiento, espacios y formas de sociabilidad que en distintos momentos históricos conformaron un marco para la producción de ideas.

En segundo lugar, es importante el desarrollo que han tenido últimamente los trabajos que proponen abordar la presencia de la imagen en la cultura argentina a partir de la circulación de lo impreso, entre los que se destacan los aportes grupales dirigidos por Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (2009; 2013). Si bien estos estudios no se dedican exclusivamente a las publicaciones periódicas, su punto de partida colocado en la importancia que adquieren dentro del proceso social general los ritmos de difusión de la cultura visual, lleva al reconocimiento de la centralidad de este tipo de impreso. El contraste con la primera de las líneas esbozadas demuestra también las intersecciones entre una y otra. A diferencia de la historia de los intelectuales, estas inves-

tigaciones han empezado a estudiar algunas zonas de la cultura argentina que permanecían escasamente iluminadas justamente en consonancia con la hegemonía de la palabra escrita en este ámbito geográfico. Sin embargo, el análisis de la reproducción, circulación y consumo de representaciones icónicas ha empezado por demostrar las múltiples instancias de acercamiento que en distintos periodos se producen entre letra e imagen. En este sentido, uno de los aportes más productivos de estos trabajos consiste en advertir las confluencias entre diversos actores culturales (escritores, ilustradores, impresores, editores) que se articulan alrededor del mercado en el cual se producen las publicaciones periódicas.

La tercera de las líneas tiene en su base una serie de importantes antecedentes, pero el impulso decisivo que ha tomado últimamente le otorga un lugar relevante dentro del panorama considerado. Se trata de los trabajos dedicados a la cultura política de izquierda en nuestro país, entre los cuales se destacan los estudios sobre el anarquismo y sobre la izquierda comunista. La gran cantidad de trabajos alrededor de estos temas producidos en los últimos tiempos han llevado a identificar dos periodos –fines del siglo XIX hasta la segunda década del veinte, el primero; las décadas del cincuenta y sesenta del siglo XX, el segundo– especialmente dinámicos en lo que hace a la circulación de publicaciones periódicas. Desde esta perspectiva se recorta una serie de objetos que, lejos de restringirse a una función doctrinaria, en su momento asumieron diversas formas de intervención cultural.

Por último, es también en la última década que ha empezado a afianzarse una línea de estudios que en nuestro país había tenido un desarrollo más bien débil y esporádico: la historia de la prensa. Si bien todavía no es posible registrar un nivel de cohesión que permita hablar de un campo consolidado, distintas disciplinas entre las que sobresalen la historia política y la historia literaria empezaron en este tiempo a concentrarse en los diarios como un objeto central para comprender los modos de funcionamiento de la escritura pública. Esta descripción representa sólo de manera aproximada los distintos intereses que convergen en el desarrollo histórico del campo periodístico; pero vale como índice de los significativos aportes que estos trabajos vienen produciendo para la comprensión de los espacios y de los ritmos históricos que caracterizan a las publicaciones periódicas en general.

Sobre la base de estas líneas de investigación podemos aproximarnos al

impulso renovado que en la actualidad se registra alrededor de las publicaciones periódicas. Claro que no se trata de marcar cómo se inscribieron dentro de ellas las diferentes intervenciones del Coloquio. De hecho, una de las conclusiones a las que permite arribar esta reunión es que estamos ante un panorama de diversas conexiones dentro del cual se produce toda clase de “préstamos”.

II. Modos de construcción del objeto

La imposibilidad de abordar el estudio de las publicaciones periódicas desde una perspectiva unívoca las convierte en un objeto de análisis heterogéneo y productivo, a la vez que convocante para las diversas disciplinas que componen el campo de las ciencias sociales y humanas. El mentado diálogo interdisciplinar que reclaman las publicaciones periódicas se vio ciertamente reflejado en el I Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas en lo que hace a la procedencia disciplinar tanto de los expositores como de los asistentes.

Asimismo, esta heterogeneidad en la formación disciplinar y los campos profesionales se reflejó sobre todo en los diferentes modos en que varios de los expositores plantearon en sus investigaciones la construcción de las publicaciones periódicas como objeto de estudio: diferentes y muy diversas perspectivas de análisis y criterios metodológicos que merecen ser destacados.

En este sentido, uno de los criterios de construcción de objeto de estudio que puede perfilarse recorriendo las intervenciones es el que propone el acercamiento al estudio de una publicación a partir del análisis de la actuación en ella de un agente cultural. Es el caso de los trabajos de, por ejemplo, Silvia Dolinko (“Desde La Plata al mundo a través de *Diagonal Cero*”) y Sara Bosoer (“Una *vanguardia plebeya* durante los años de 1920: escritores de la vanguardia martinfierrista y del diario *Crítica*. Nicolás Olivari y Enrique González Tuñón”). En el caso de Dolinko, se describieron las vinculaciones de la publicación con la obra de Edgardo-Antonio Vigo y su difusión, mientras que Bosoer señaló la importancia de las revistas estudiadas en relación a cómo a partir de su participación en publicaciones periódicas Olivari y Enrique González Tuñón buscan estrategias para la construcción de una literatura argentina.

Merece ser resaltada, en esta dirección, cierta tendencia a aproximarse

al estudio de una publicación determinada privilegiando el diálogo y la red de relaciones que pudo haber mantenido con otras publicaciones del período: problematización del contexto, reconstrucción del espectro de publicaciones periódicas de una época pretérita, procesos de valoración y exclusión que bien pueden pensarse en el sentido williamsiano de *tradición selectiva*. Es el caso del trabajo de Sylvia Saïtta, “Enfrentamientos periodísticos en los comienzos de *Noticias Gráficas*”, en el cual analiza esta publicación en relación con otras del período (como *Contra*, o *Crítica* y su suplemento *Revista Multicolor de los Sábados*) y con los procesos de modernización de los años ‘30. A partir de este análisis, Saïtta propone la hipótesis de que en los años ‘30 es *Noticias Gráficas* (y no ya *Crítica*) el periódico que representa los cambios introducidos por la masividad de la radio, marcando así los procesos de modernización en la prensa porteña de la época. La construcción de este panorama permite a Saïtta afirmar que en este período las revistas literarias se vieron obligadas a repensar su lugar de especificidad a partir de los procesos de diversificación y especificación del público lector de revistas.

Entre otros modos generales de abordaje, en el Coloquio se presentaron trabajos cuyas hipótesis basaban su propuesta en estudiar una publicación a partir de un problema teórico-crítico, como puede observarse en dos trabajos en los que la cuestión material de las publicaciones periódicas y la relación entre texto e imagen ocupa un lugar central: el de Hernán Pas, “Leer (con) imágenes. Litografías y prensa periódica en los procesos de lectura y escritura a mediados del siglo XIX en el Río de La Plata” y el de Sandra Szir, “*El Sudamericano*. Notas para una historia material y visual de la prensa periódica ilustrada en el siglo XIX”. En este último, *El Sudamericano* se toma como un ejemplo dentro de un planteo más amplio, que es la construcción de un recorrido sobre la tradición local de imágenes en la prensa periódica del siglo XIX, atendiendo especialmente al análisis de las tecnologías de producción y los modos de ingreso de una imagen en un texto.

Por último, el Coloquio también contó con aproximaciones al objeto en las que las publicaciones periódicas son estudiadas en tanto fuente. Este sería el caso de la exposición de Flavia Fiorucci, “Las maestras de *El Monitor de la educación*: representaciones de la tarea docente en la prensa oficial (1920-1930)”, en la que el peso está puesto no tanto en las características de la publicación como formación intelectual sino en las representaciones de las

maestras y la tarea docente que la revista vehiculiza.

El repaso de las formas de construcción de las publicaciones periódicas que hemos reseñado rápidamente aquí no pretende agotar de ningún modo las vías de abordaje de una publicación al momento de su análisis, ni mucho menos circunscribir los trabajos presentados en el Coloquio a una u otra variante, sino delinear una primera aproximación a las maneras en que los representantes de diversas disciplinas han propuesto el acercamiento al estudio de ese objeto multiforme y complejo que resultan ser las llamadas publicaciones periódicas.

Leer la prensa: las publicaciones periódicas en el marco de la historia de la lectura y la escritura

María de los Ángeles Mascioto

Tanto en su propuesta temática como en las exposiciones y en los debates que surgieron durante las cálidas jornadas de los días 5 y 6 de diciembre de 2013, el *Coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas* hizo una propuesta clara con respecto al objeto a debatir: no sólo se propuso analizar publicaciones de circulación restringida (revistas literarias, artísticas y culturales) sino que también se abrió al estudio de diversas publicaciones periódicas de llegada popular y masiva, de diferentes formatos, como folletos, diarios, suplementos literarios y culturales, “ediciones selectas”, e incluso revistas provenientes de organismos estatales, para cuyo acceso los investigadores recurrieron a repositorios como la Biblioteca del Instituto Iberoamericano de Berlín, la del CeDINCI, la [Biblioteca Orbis Tertius](#), el Archivo Vigo, entre otros.

Esta ampliación del objeto de estudio implica la conformación de un nuevo espacio, vinculado en algunos aspectos con una tradición de investigaciones sobre revistas literarias e intelectuales que se ha venido consolidando

en nuestro país desde fines del siglo XX, pero que también se inserta en una línea de estudio más reciente según la cual, más que pensar a las publicaciones desde la historia de la literatura, se opta por analizarlas en el marco mayor de la historia de la cultura impresa y la historia de la lectura y la escritura. En este sentido, quizás podamos encontrar un antecedente inmediato en el *Primer coloquio argentino de estudios del libro y la edición*, llevado a cabo también en la Universidad Nacional de la Plata en 2012, cuya propuesta, si bien estaba orientada hacia el estudio específico de la edición (especialmente de libros), planteó en varias instancias las relaciones entre la materialidad de los textos y las prácticas de lectura, aspecto que se destacó también en el encuentro realizado en diciembre de 2013. En las ponencias y debates del *Coloquio sobre publicaciones periódicas* se perfiló la cuestión de la importancia que adquirieron las distintas publicaciones como espacios de conformación de nuevos modos de lectura y/o escritura, que sobre todo se ha dado entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Si tuviéramos que pensar una historia de la lectura en la Argentina, podría ser productivo considerar no sólo los libros que se leyeron sino, y fundamentalmente, la importancia que adquirió en esa época la lectura de innumerables textos que circularon de manera prolífica en la prensa periódica, tanto en el circuito restringido como en el circuito masivo, a la vez que el diálogo que se estableció dentro de un mismo soporte entre distintas textualidades y géneros, la (muchas veces llamativa para el lector actual) intervención de un mismo escritor en publicaciones de orientaciones estéticas e ideológicas diversas, los modos en que se leyeron los textos publicados por un mismo autor en distintos medios, lo que podría dar lugar, incluso, a estudiar en detalle el proceso de reescritura (y relectura) de los textos publicados en prensa al pasar a formato libro.

Algunas publicaciones, se ha destacado, tuvieron un marcado carácter pedagógico, otras estuvieron orientadas hacia la difusión de debates, otras se inclinaron hacia el entretenimiento. En muchos casos se observó, además de la producción, la reproducción de textos pertenecientes a otras revistas nacionales o extranjeras y la divulgación de traducciones o adaptaciones, que atendían a la orientación de cada publicación. Al mismo tiempo en el *Coloquio* se consideró a la prensa como un espacio que, en ocasiones, se abrió para que el propio público lector pudiera acceder a la escritura, tal como se observa tanto en el circuito masivo como en los textos publicados en periódicos de izquierda.

De esta manera, el encuentro dejó en evidencia que, entre los siglos XIX y XX, el espacio de producción y recepción de los textos se extendió en una gama de formatos editoriales que iban desde la prensa al libro, orientados hacia un público lector heterogéneo. Varias ponencias han analizado la incidencia del soporte en la circulación, la divulgación y el consumo de los textos. Se ha observado que estas formas de la cultura impresa, a diferencia del libro, presentaban un tipo de lectura periódica de un conjunto de textos e imágenes yuxtapuestos. En este sentido, en cuanto a la materialidad, se ha constatado que los cambios en las tecnologías de reproducción (litografía, grabado, xilografía, huecograbado) por un lado, implicaron cambios en la percepción de lo que se leía en soporte prensa en diferentes momentos de la historia; y por otro, implicaron también la importancia que comenzaba a adquirir en ese período, junto con la profesionalización de los escritores, la de los fotógrafos y dibujantes.

Otro aspecto que se destacó fue la apertura a la reflexión y debate sobre los modos en que las publicaciones se autodefinieron. Por un lado, en no pocas publicaciones, los nombres, muchas veces confusos y en algunos casos capciosos, identificarían la intención de insertarse en una categoría o un género dentro de la prensa periódica. Así, por ejemplo, la *Gaceta Literaria* fue en realidad una revista más intelectual que literaria, la *Revista Multicolor de los Sábados* se nombró intencionalmente como “revista”, pese a ser un suplemento del diario *Crítica*, los *Archivos de psiquiatría y criminología* no fueron estrictamente archivos. Además, por otra parte, los nombres o títulos recortarían un espacio de intervención, e instaurarían a las publicaciones como objetos de polémica y discusión. Cómo explicar, sino, que la reconocida revista de Victoria Ocampo recibiera el nombre de *Sur* sugerido por Waldo Frank y no el de *Revista Continental* como querría llamarla Samuel Glusberg, cómo interpretar el intencional contrapunto entre *Sur*, *Centro* y *Contorno*, entre *Punto de Vista* y *El Ojo Mocho* o *La Bizca*. Inevitablemente las publicaciones periódicas se autodefinen como tales y esa carga semántica muchas veces es más contradictoria que aclaratoria.

De este modo, en el *Coloquio* se debatió sobre cuestiones que conciernen específicamente a este ámbito de estudios, tales como aspectos metodológicos vinculados con la accesibilidad a las fuentes, el análisis de las tecnologías de reproducción y su incidencia en las formas de producción y difusión, las

relaciones entre literatura y mercado, la conformación de redes intelectuales, los acercamientos y disidencias entre intelectuales y gestores culturales, los modos de pensar en una publicación como proyecto bien de un grupo o bien de determinadas figuras centrales (como fue el caso de Vigo o del padre Castañeda). Entre las exposiciones y los debates se abrió un espacio de análisis de las relaciones que establecieron las distintas formas materiales de edición con los textos que se publicaron en ellas: los géneros a los que respondieron esos textos, el público al que se dirigieron (y a quienes en ocasiones incorporaron a sus páginas como escritores), las posibles intervenciones de las imágenes y publicidades en la lectura de los textos. Al mismo tiempo, si bien en menor medida, comenzó a desarrollarse una línea de investigación orientada al estudio de la forma en que los aspectos físicos, las ilustraciones y las estrategias editoriales de cada publicación se vincularon con las expectativas y la participación de los sujetos lectores y escritores. En este sentido, el *Coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas* se instauró como un novedoso espacio de discusión en los estudios sobre la cultura impresa, la lectura y la escritura en nuestro país.

En busca del público de masas

Javier Guiamet

El I Coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas, dado su formato, permitió un interesante intercambio entre investigadores e investigadoras con una consolidada trayectoria en el campo de estudios mencionado. El tiempo dado a las exposiciones y preguntas, junto al hecho de que no se realizaran mesas simultáneas, permitió que durante dos días se maduraran, con el tiempo apropiado, las distintas problemáticas que allí se plantearon.

Todo intento de generalizar al respecto del contenido y los objetivos de las exposiciones dejará sin dudas afuera a muchos trabajos de un modo in-

justo. Sin embargo, con la intención de ser breve y poder profundizar en la reseña, elijo centrarme en un conjunto de exposiciones y sus debates. Me refiero a los trabajos que se ubicaron en la transición, a principios del siglo XX, entre las publicaciones mayormente ligadas a un mecenazgo político, circulando dentro de ámbitos de elite, y las publicaciones fruto de la modernización tecnológica y la ampliación del público lector que se pensaron dentro de un mercado al que ayudaron a forjar. La autonomía ganada con respecto al mecenazgo, y la dependencia de las ventas crearon una dinámica nueva para la cultura argentina. En este contexto también se fundaron revistas de izquierda, que con intenciones políticas y pedagógicas previamente determinadas, también se pensaron para los grandes públicos.

Ejemplo claro de esta transición y sus diálogos resultó la mesa compartida por Margarita Merbilhaá y su exposición: “El momento continentalista de Lugones: *La Revue Sud-Americaine* (1914)”); junto con la de Alejandra Torres: “Entre mundos. La prensa y el tango argentino en las revistas ilustradas dirigidas por Rubén Darío”. El diálogo entre ambos trabajos destacó cómo mientras en Lugones la revista era pensada como un instrumento político, como una vía de diplomacia entre Francia y Argentina, con una circulación dentro de ámbitos restringidos, ya en Rubén Darío se da una apertura a pensar estrategias de publicación dirigidas a tener un mayor atractivo dentro del mercado en el que comenzaban a circular las revistas. El diálogo entre ambas exposiciones permitió comparar el carácter más elitista de algunas publicaciones, frente a la apertura que mostraban otras hacia la modernización del campo editorial incorporando imágenes y contenidos más atractivos con la intención de alcanzar públicos más grandes, un proceso de modernización que permitía también la creciente profesionalización de los escritores. En torno a esa transición entre política y mercado rondaron varias de las principales inquietudes metodológicas del coloquio.

Tomando en cuenta para el análisis del coloquio no solo las exposiciones sino también los comentarios, vemos cómo se fueron poniendo de manifiesto algunos ejes compartidos a lo largo de ambos días. Así, cuando las exposiciones se centraron en el contenido de las publicaciones, las preguntas al expositor o expositora se enfocaron en cómo eran los aspectos materiales de la publicación y viceversa. Esta dinámica reveló un interés fuerte de los participantes por la relación entre contenido y aspectos materiales, como una

dialéctica imprescindible para lograr una imagen más acabada de las características y posibilidades de las revistas y periódicos estudiados.

Apareció también de modo relevante en las discusiones la intención de reconocer los cruces que se produjeron en aquella época. Esto supuso tomar en cuenta la influencia de la cultura de masas sobre la literatura, y también ver de qué manera aparecieron en distintas publicaciones masivas estrategias de validación y legitimación de los escritores consagrados. Una inquietud vinculada con esto fue manifestada por Silvia Saïtta cuando preguntó si no habría que pensar a los grupos de pertenencia como más flexibles que lo que hoy suponemos, en referencia a los grupos de intelectuales, periodistas o escritores que formaron parte de distintos proyectos a la vez, y que pudieron escribir para una u otra publicación de muy diversa índole sin que esto fuera sentido como flagrante contradicción. En la exposición de Geraldine Rogers aparecieron también los cruces entre izquierdas y mercado, habilitando la discusión sobre cómo se pueden relacionar y a veces entremezclar cultura de masas y cultura popular. Por otro lado en las exposiciones apareció como común denominador la existencia de intenciones pedagógicas recurrentes en publicaciones muy distintas.

Esta voluntad de reconocer los cruces que se producían en la época, fuera de querer catalogar en compartimentos separados a quienes se aferraban a la alta cultura, a quienes se profesionalizaban en función de las posibilidades que habilitaba el mercado y a quienes editaban para “educar al pueblo”, reveló una clara voluntad de parte de los participantes del coloquio por empezar a construir visiones más dinámicas del mundo cultural en que se desarrollaron las revistas y periódicos. Las posibilidades explicativas sobre la historia cultural del período mencionado pudieron verse también en afirmaciones como la que realizó Geraldine Rogers, quien señaló -como un fenómeno que hay que seguir pensando- la relación entre sufragio universal y democratización de la cultura en las primeras décadas del siglo.

Este conjunto de exposiciones y sus posteriores debates, que he elegido para reseñar, mostraron desde casos particulares distintas puertas de entrada a la historia cultural. Pero el estudio de las publicaciones periódicas podría alumbrar algo más que a las mismas publicaciones, y es en ese plano en el que quisiera plantear una inquietud, a modo de cierre de esta reseña. Me pregunto qué tipo de implicancias para la investigación tiene el hecho de que

el mismo objeto de estudio sea la fuente que se utiliza para estudiarlo; y en esta línea habría que pensar también qué tipo de fuentes (como podrían ser memorias, correspondencias, crónicas de época) pueden servir para complementar el conocimiento sobre los aspectos materiales de las revistas y sobre la sociabilidad generada en torno a sus redacciones o con sus lectores, para poder continuar sumando a una construcción dinámica de la historia cultural de las primeras décadas del siglo XX en el Río de La Plata.

Preguntas en torno a los problemas metodológicos en el estudio de las publicaciones periódicas

Verónica Stedile Luna

Durante la Jornada “Contextos formativos de la literatura argentina: las publicaciones periódicas” que se realizó en abril de 2014 en el Centro de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP, discutimos acerca de las variadas formas de intervención que adoptaron los comentarios y preguntas sobre cada una de las ponencias presentadas en el Coloquio sobre Publicaciones Periódicas Argentinas de diciembre del 2013. El Coloquio planteaba desde el título una apertura y al mismo tiempo la necesidad de pensar cierta especificidad: el objeto resultaba superador de la idea de “revistas”, generalmente asociada a las revistas literarias, revistas de crítica o de vanguardias poéticas, en tanto postulaba en su lugar la noción de “publicación periódica”; sin embargo, el gesto de organizar un encuentro académico alrededor de hipótesis de trabajo y problemas surgidos a partir de investigaciones que involucran el estudio de publicaciones periódicas, da cuenta de la necesidad o la inquietud por pensar a este tipo de soporte más allá de la idea de “fuente” o “documento” y ver allí un objeto problemático que exige determinadas preguntas.

Quisiera retomar entonces una de ellas, formulada por Martín Castilla en la Jornada: “¿Qué unidad de análisis construyeron o tomaron de las publica-

ciones, los investigadores, para sus estudios expuestos en el Coloquio?”. Ese interrogante, que apunta directamente al problema de la revista, suplemento o diario –por nombrar los formatos que aparecen con más frecuencia–, en tanto objetos atravesados por múltiples materialidades y subjetividades, se presenta también a la hora de pensar un recorte posible para hacer la narración de lo que ocurrió en el Coloquio: ¿cómo tomar / construir una unidad de análisis a partir de la cual ir anudando los problemas que aparecieron durante las intervenciones que tenían lugar después de cada ponencia?

A lo largo del encuentro fueron varias las entradas de lectura que se configuraron a partir de las distintas perspectivas teóricas y disciplinares puestas en juego allí. Una de ellas rodeaba la cuestión de la convergencia de tradiciones críticas e historiográficas que se involucran a la hora de estudiar las publicaciones periódicas –historia de las ideas, historia cultural, historia de las imágenes, historia de la prensa, teoría y crítica literaria–; otra, y es aquí donde quisiera detenerme, tenía que ver con la metodología de estudio: ¿cómo abordamos las publicaciones periódicas?, ¿qué lugar ocupan las teorías allí?, ¿es posible pensar *una teoría* para el estudio de este tipo de publicaciones que exceden la lógica del libro y el género textual?

Una observación posible que podríamos plantear es cierta escisión metodológica que se produce según la circulación e impacto que tienen las publicaciones periódicas. Por un lado las revistas de la cultura popular, o de difusión masiva, aparentemente más susceptibles de ser abordadas a partir de perspectivas como la historia de la lectura y la materialidad del soporte; por otro lado, revistas de la vanguardia o crítica literaria como *Diagonal cero* o *Los libros*, que aparecían interrogadas desde los problemas específicos de la teoría de la crítica o los movimientos artísticos. Sin embargo, como lo indica el mismo nombre del Coloquio: “Publicaciones Periódicas Argentinas”, existe una apertura del objeto que trasciende la idea de las “revistas” como objeto privilegiado para pensar las tensiones y conflictos de la institucionalización de la literatura, y amplía la mirada hacia otros procesos de la cultura impresa. Ese desplazamiento o apertura se hizo manifiesto tanto en las ponencias como en los comentarios que les sucedían posteriormente; en esa instancia de diálogo e intercambio se hicieron preguntas por la dimensión de lo visual, o la sintaxis material de las publicaciones (cómo se distribuye el contenido, el nombre de las secciones, la jerarquía de las notas), o los procesos de edición

y producción, pero también preguntas e intervenciones cuyo eje proponía un vínculo conflictivo entre el “contenido” de las publicaciones y la historiografía tradicional, es decir cómo este tipo de soporte gráfico aparece muchas veces corriéndose de lo que la Historia ha dicho sobre un período determinado. Si hubiera que marcar un espectro donde leer esta apertura, podríamos señalar lo que va desde *Las revistas literarias argentinas* (Lafleur, Alonso y Provenzano 1969)¹ a la producción académica de los últimos años (Ver: Actas del CELEHIS 2011, Orbis Tertius 2012)².

Otro aspecto que se podría señalar en torno a los problemas metodológicos que surgieron a lo largo del Coloquio, tiene que ver con ¿para qué se estudian las revistas? Flavia Fiorucci, en su ponencia “Las maestras del *Monitor de la educación*: representaciones de la tarea docente en la prensa oficial (1920-1930)”, proponía a la revista de educación como una *fuentes* a partir de la cual estudiar un recorte específico de su objeto de estudio, explicitando que la revista no constituye su objeto de investigación. Esta posición metodológica encontraba una opción bien diferente en la ponencia de Marcela Croce, “*Los Libros*: del estructuralismo al isabelismo con una escala latinoamericana”, donde el análisis abordaba la revista y su periplo crítico-político; es decir que su hipótesis no se construía por fuera de los avatares de la revista y luego se volvía a la “fuente” para confirmarla, sino que *Los libros* presentaba un problema crítico como tal.

Lo que podríamos preguntarnos es si acaso esta diferencia entre la revista como fuente para estudiar un objeto o corpus que existe o es construido por fuera de ella, y la revista como un objeto en sí mismo, es condicionante de metodologías claramente distintas en uno u otro caso. Sin embargo, las preguntas e inquietudes que suscitaban uno u otro tipo de investigación eran similares; porque lo conflictivo de la materialidad del soporte gráfico de alguna

¹ A su vez, un libro como *Literatura/Sociedad* (Sarlo; Altamirano 1983) parecería darle soporte teórico a ese recorte confirmándolo como corpus privilegiado para el estudio de publicaciones periódicas.

² Actas del Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Literatura española, latinoamericana y argentina. Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre del 2011, disponible en: <http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/index.htm>. Actas del VIII Congreso Internacioanl Orbis Tertius organizadas por el Centro de Teoría Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata en mayo del 2012, disponibles en: <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/actas-2012>.

manera se imponía por sobre las diferencias metodológicas.

Habría entonces que distinguir nuevamente entre lo que las ponencias trajeron como perspectivas de trabajo y lo que surgió en los comentarios de expositores y asistentes; porque de alguna manera en las ponencias había líneas metodológicas diferentes sustentadas en marcos teóricos claros (aunque en la mayoría de los casos combinados), pero los interrogantes que se formularon parecían muchas veces tener como horizonte la “publicación periódica” en tanto objeto con características específicas, y reconocibles más allá de la diversidad de escrituras, movimientos, tradiciones, firmas, circuitos, que alberga una denominación tan amplia como esa. Así, al mismo tiempo que la lectura de cada ponencia en particular daba cuenta de la necesidad de que cada trabajo, en relación a su propio objeto, construya una metodología pertinente, las intervenciones ponían en juego una serie de inquietudes que trascendían las especificidades de los corpus: ¿qué implicancias tiene cruzar la historia cultural con la tradición historiográfica más “facticista”? ¿pueden las publicaciones periódicas iluminar zonas poco legibles de la Historia?, ¿para qué pensar la materialidad?, ¿es la materialidad escindible de las discursividades?, ¿las publicaciones periódicas constituyen una discursividad específica?, ¿qué problemas abre para nuestras hipótesis?; cuando estudiamos revistas literarias, cómo no estabilizar una/s poética/s en la institucionalización de la revista?; ¿qué le hacen las publicaciones periódicas a la literatura que circula por su gráfica?, ¿qué implica pensar a las publicaciones periódicas como objetos privilegiados para estudiar “lo emergente”, “lo nuevo”? ¿sobre qué presupuesto descansa esa idea?

Estas preguntas dan cuenta de un nuevo espacio de debate y discusión, que presenta otras inflexiones en torno a los conceptos hegemónicos de “campo cultural”, “formaciones”, “institución literaria”, y exhibe que hay al mismo tiempo una mirada puesta en nuestros nuevos objetos de estudio y a su vez en el recorrido bibliográfico de los estudios sobre revistas culturales y publicaciones periódicas.

Bibliografía

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette.

Altamirano, Carlos (2005). “De la historia política a la historia intelectual:

- reactivaciones y renovaciones”. *Prismas. Revista de historia intelectual* 9.
- (2006). *Intelectuales. Notas de investigación*. Bogotá: Grupo editorial Norma.
- Altamirano, Carlos (director), Jorge Myers (editor del volumen) (2008). *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz editores.
- Artundo, Patricia M. (2010). “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”. Trabajo presentado en IX Congreso Argentino de Hispanistas, La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf
- Laffeur, Héctor, S. Provenzano. y F. Alonso (1962). *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: CEAL.
- Louis, Annick (2013). “Notas acerca de una posible articulación epistemológica de los estudios literarios con las ciencias humanas y sociales”. *exlibris. Revista del departamento de letras*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras 2.
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (comp.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- (2013). *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Los autores

Talía Bermejo

Doctora en Historia y Teoría de las Artes y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires, Investigadora Adjunta del CONICET con el proyecto *Marchands d'art, editores y librerías: circulación de obras de arte y expansión del consumo artístico en Buenos Aires (1920-1950)*; investigadora del Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffa, Universidad Nacional de Tres de Febrero y miembro de la Comisión Directiva del Centro Argentino de Investigadores de Arte. Profesora en la Maestría en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF) y coordinadora académica en la misma institución. Ha dictado cursos y conferencias sobre los temas de su especialidad, ha recibido becas de investigación del CONICET y del Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín. Es editora de la revista digital *Estudios Curatoriales. Teoría, crítica e historia* (IIAC-UNTREF) y autora del libro *El precio de la belleza. Coleccionismo y consumo de arte en la Argentina* (de próxima publicación). Ha intervenido en proyectos subsidiados por la UBA, la Fundación Antorchas, la UNED (Madrid) y, actualmente, integra equipos auspiciados por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y dirige proyectos sobre estudios curatoriales y consumo cultural radicados en la UNTREF.

Federico Bibbó

Profesor y licenciado en letras por la Universidad Nacional de la Plata. Docente en la cátedra de Literatura argentina I de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Es integrante de los proyectos "Contextos formativos de la literatura argentina: las publicaciones periódicas (1892-1976)" y "Atlas de la prensa política argentina, 1810-1910".

Marcela Croce

Licenciada y Profesora en Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde también obtuvo su título de Doctorado, especializándose en crítica literaria. Se desempeña como jefa de la cátedra de "Problemas de Literatura

Latinoamericana” en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es autora de *Contorno. Izquierda y proyecto cultural* (1996), *David Viñas: crítica de la razón polémica* (2005) y *La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada* (2015). Ha dirigido varios proyectos de investigación en el área de literatura latinoamericana y argentina, de los que resultaron volúmenes conjuntos publicados en la última década, abocándose actualmente a la historia literaria comparada. Asimismo colabora con revistas especializadas tanto nacionales como extranjeras, dicta cursos de posgrado y conferencias en universidades brasileñas y dirige múltiples becas y planes de doctorado en universidades latinoamericanas.

Verónica Delgado

Doctora en Letras por la UNLP, profesora Adjunta de Metodología de la Investigación Literaria, docente en la Maestría en Historia y Memoria de la FAHCE e investigadora del Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Dirigió el proyecto de investigación “Prensa y literatura: estudio de sus vínculos en textos y contextos de la literatura argentina (1880 -1930)”. Es autora de *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913* (EduLP, 2010); como editora ha realizado *Revista La Nota. Antología* (1915-1917). Coordina, desde 2012, el equipo de producción y edición de la revista *Orbis Tertius* y codirige el proyecto de investigación “Contextos formativos de la literatura argentina: las publicaciones periódicas” en la UNLP.

Silvia Dolinko

Licenciada en Artes y Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Conicet. Profesora de Arte argentino y americano del siglo XX en la Maestría en Historia del Arte del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Sus trabajos abordan cuestiones sobre grabado, arte gráfico y revistas culturales. Autora de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973* (2012), *Luis Seoane. Xilografías* (2006) y “*Arte para todos*”. *La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte* (2003), entre otros libros. Editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina* (2011-2012), de *Palabra de artista. Escri-*

tos sobre arte argentino, 1961-1981 (2010) y de la revista *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*. Obtuvo en 2002 el Primer Premio en el “Sexto Premio Fundación Telefónica en Historia de las Artes Plásticas”.

Hanno Ehrlicher

Licenciado en Literatura Comparada por la Universidad Libre de Berlín, obtuvo su *venia legendi* en Literaturas Románicas por la Universidad de Heidelberg y es actualmente catedrático de Literaturas Iberorománicas en la Universidad de Augsburgo, Alemania, donde dirige también el Instituto de Investigaciones sobre España, Portugal y América Latina. Sus áreas de especialización son la literatura áurea española, las vanguardias en Europa y América Latina, y el estudio de revistas culturales. Entre sus publicaciones recientes se cuentan: la revista “Los Raros” de Bartolomé Galíndez (1920) (ed., 2012); *Between folk and highbrow. Popular culture and its functions in avant-garde magazines of the 1920s and 1930s* (ed.; 2013), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica* (ed. con Nanette Rißler Pipka, 2014). Ha obtenido, en 2005, una beca Feodor-Lynen de la Asociación Alexander von Humboldt y, en 2010, una beca Heisenberg de la Sociedad de Investigación Científica de Alemania (DFG).

Fabio Espósito

Profesor, Licenciado y Doctor en Letras (UNLP). Profesor Adjunto de la asignatura Teoría de la Crítica (FaHCE-UNLP) Es autor de *La emergencia de la novela en Argentina. La prensa, los lectores y la ciudad (1880-1890)* (2009) y *El naturalismo en la prensa porteña: reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)*. (2011). Ha colaborado en numerosas publicaciones nacionales y extranjeras.

Cristina Beatriz Fernández

Profesora y Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades (FH) de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP), Experta en Enseñanza del Español como Lengua Extranjera por la Universidad Antonio de Nebrija, Magister en Letras Hispánicas por la FH de la UNMDP, Doctora en Ciencias del Lenguaje, con mención en Culturas y Literaturas Comparadas por la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Se especializa en la literatura latinoamericana, con énfasis en el barroco, el positivismo y las relaciones entre las letras y las ciencias. Profesora Adjunta en la cátedra de *Literatura y Cultura Latinoamericanas I* de la UNMDP, donde también dicta seminarios de grado y posgrado. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Editó *Las crónicas de José Ingenieros en 'La Nación' de Buenos Aires (1905 – 1906)* (2009) y es autora de *José Ingenieros y los saberes modernos* (2012) y *José Ingenieros y las escrituras de la vida. Del caso clínico a la biografía ejemplar* (2014), entre otros. Actualmente es responsable de un proyecto de investigación del CONICET sobre la *Revista de Filosofía*. Obtuvo varios premios por sus calificaciones en la carrera de grado, entre ellos el *Premio de la Academia Argentina de Letras*, y usufructuó becas de investigación de la UNMDP, el CONICET, la Fundación Antorchas, el Fondo Nacional de las Artes y la Fundación OSDIC.

Laura Fernández Cordero

Doctora en Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires. Docente de grado en el seminario de grado optativo de la carrera de Sociología (UBA) *Presencia de Marx en el pensamiento Argentina* (Cátedra Paglione) y docente posgrado del Seminario de doctorado *Izquierdas, género y sexualidad. De los socialismos utópicos a las teorías queer*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Asistente CONICET con sede en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDInCI). Integra el Grupo Responsable del PICT 2011/2424 (2013-2015), *Publicaciones periódicas y proyectos editoriales de las formaciones intelectuales nacional-populares y de izquierda en Argentina (1910-1980)*, CeDInCI. Investigadora responsable: Dra. Alejandra Mailhe (UNLP / CONICET). Entre sus últimos artículos se destacan: “Historiografía del anarquismo en Argentina. Notas para debatir una nueva lectura” (*A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, Vol. 11, n° 3, 2014), “Tras los pasos de Virginia Bolten” -en coautoría con Agustina Prieto y Pascual Muñoz- (*Políticas de la Memoria. Anuario de investigación e información del CeDInCI*, n° 14, 2013); “Un ejercicio de lectura sobre el concierto de la prensa anarquista a partir de M. Bajtín (Argentina 1895-1925)” (*AdVersus. Revista de Semiótica*, n° 24, junio 2013).

Flavia Fiorucci

Licenciada en Ciencia Política Universidad de San Andrés. PhD en Historia Universidad de Londres, Investigadora Adjunta Conicet, Miembro del Centro de Historia Intelectual de la Universidad de Quilmes e integrante de la Secretaría de Redacción- Revista *Prismas de Historia Intelectual*. Profesora invitada en *Introduction to Latin America* de Universidad de Nueva York en Buenos Aires. Ha publicado *Intelectuales, Cultura y Política en Espacios Regionales. Argentina, Siglo XX*, con Paula Laguarda, (Rosario, Prohistoria, 2012); *Intelectuales y Peronismo- 1946-1955*, (Buenos Aires, Biblos, 2011).

Ana García Orsi

Profesora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como becaria de CONICET y está preparando una tesis de doctorado sobre crítica literaria e historia intelectual durante la posdictadura argentina. Es docente de Teoría de la Crítica en esa misma facultad.

Javier Guiamet

Profesor en Historia por la Universidad Nacional de La Plata y realiza el Doctorado en Historia de la misma universidad. Es Ayudante Diplomado en la materia Historia Argentina II. En el 2013 le fue otorgada una beca de iniciación en la investigación de la UNLP con lugar de trabajo en el IDIHCS/FAHCE/UNLP. Ha escrito los trabajos: "Los socialistas argentinos frente a la profesionalización del fútbol" y "Por fuera de la capillita literaria. Teatro popular en el Partido Socialista argentino en la década de 1930". Actualmente estudia las vinculaciones entre el socialismo argentino y la cultura de masas en el período de entreguerras.

Alejandra Mailhe

Profesora y Licenciada en Letras (UNLP). Doctora en Letras (UNLP). Investigadora adjunta en CONICET y Profesora adjunta por concurso a cargo de la cátedra de "Historia de las ideas sociales, políticas y filosóficas de Argentina y América Latina" (Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación, UNLP). Ha sido docente de posgrado en varias universidades naciona-

les (UNLP, UBA, UNER, UNC) y del exterior (UNAM/México; UFF/Río de Janeiro, y UFMG/Minas Gerais). Realizó dos estadias posdoctorales (una en la UFF de Río de Janeiro y otra en la UNAM de México). Ha publicado artículos en varias revistas especializadas del país y de Brasil, México, Canadá y España. Es autora de los libros *Brasil: Márgenes imaginarios. Sectores populares y cultura popular en la novela y el ensayo social brasileños del siglo XIX a la vanguardia* (Buenos Aires, Lumière, 2011) y de las compilaciones *Pensar al otro/pensar la nación* (La Plata, Al Margen, 2011) y *Pensar Portugal* (La Plata, UNLP, 2008). Actualmente dirige un PICT de Agencia sobre revistas y editoriales argentinas del siglo XX, y un proyecto del programa de incentivos sobre un tema afín a ese PICT.

María de los Ángeles Mascioto

Licenciada en Letras (Universidad Nacional de La Plata), se especializa en el estudio de las publicaciones periódicas y de la literatura argentina. Estudia la carrera de Doctorado en Letras en la Universidad Nacional de La Plata y es becaria de investigación del CONICET, donde analiza los nuevos modos de escritura a partir de los vínculos entre vanguardia estética, vanguardia política e industria cultural en la *Revista Multicolor de los Sábados*. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos en revistas argentinas y extranjeras. Integra el proyecto de investigación *Contextos formativos de la literatura argentina: las publicaciones periódicas (1892-1976)*, dirigido por Geraldine Rogers y Verónica Delgado (UNLP), y el grupo de estudio *Revistas culturales y literarias argentinas*, radicado en el Centro de Teoría y Crítica Literaria de la UNLP.

Margarita Merbilháá

Licenciada en Letras, “Mastère” por la EHESS (París) y Doctora en Letras por la UNLP. Docente de la Cátedra de Metodología de la Investigación Literaria (FAHCE, UNLP). Investigadora Adjunto del CONICET con lugar de trabajo en el IdIHCS. Escribió una tesis sobre la *Trayectoria intelectual y literaria de Manuel Ugarte (1895-1926)* (2009). 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 sobre éstas temáticas y es miembro del equipo responsable de un PICT sobre publicaciones y proyectos editoriales de izquierda en Argentina, en el CeDInCI.

Armando V. Minguzzi

Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires, Magister en Filología Hispánica por el Consejo Superior de Investigaciones de Madrid y Doctor en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid. Es profesor de la cátedra de Literatura Española III (moderna y contemporánea) de la UBA y de la Cátedra de Narrativas Audiovisuales de la Universidad Nacional de Moreno. Fue Investigador del Departamento de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas, de la Academia Argentina de Letras y Profesor Invitado en el “Programa de Literatura y Cultura Argentinas” del Daurmouth College, en Buenos Aires y otras universidades nacionales tanto en el grado como en el posgrado. Autor, entre otros trabajos, de *Martín Fierro. Revista Popular Ilustrada de Crítica y Arte (1904-1905)*, estudio preliminar, índice bibliográfico y edición completa digitalizada (Academia Argentina de Letras-CeDInCI), *Del fuego a la rosa. Utopías anarquistas y programas socialistas italianos en la Argentina* (en colaboración) y *La revista Ideas y Figuras de Buenos Aires a Madrid (1909-1919)* ([Biblioteca Orbis Tertius](#)-CeDInCI).

Hernán Pas

Licenciado, profesor y doctor en Letras por la Universidad Nacional La Plata, e Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es docente de Literatura argentina I en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). *Es autor de los libros Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830-1850) y Sarmiento, redactor y publicista. Con textos recordados de El Progreso (1842-1845) y de La Crónica (1849-1850) (2013)*, y del volumen *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*, en la *Biblioteca Virtual Orbis Tertius* (E-book: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/07-pas-1>). Ha participado y participa en varios proyectos de investigación acreditados, vinculados a las culturas argentina y latinoamericana del siglo XIX. Actualmente, desarrolla para CONICET un proyecto de investigación ti-

tulado “*La República flotante. Nacionalización y transnacionalización de la cultura letrada a través de la prensa periódica en Sudamérica, 1828-1862 (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay)*”. Ha dictado cursos y seminarios en universidades de Argentina, Brasil y Noruega. Desde el 2007, pertenece al Consejo de Redacción de *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*.

Adriana Petra

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Cuyo y Doctora en Historia por la Universidad Nacional de La Plata. Se especializa en historia cultural e intelectual de las izquierdas, y en particular, del comunismo argentino y latinoamericano. Es investigadora adjunta de CONICET y ha dictado seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de San Martín. Integra la Comisión Directiva del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI/UNSAM) y co-cordina la Red Iberoamericana de Estudios sobre Comunismo (RIECOM). Ha publicado artículos en revistas especializadas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia y Uruguay. Es autora de *Los socialistas argentinos a través de su correspondencia. Catálogo de Fondos de Archivo de N. Repetto, J. A. Solari y E. Dickmann. 1894-1980* (Buenos Aires, CeDInCI, 2004) y coordinadora junto a Horacio Tarucus de *Fondo de Archivo José Ingenieros. Guía y Catálogo* (Buenos Aires, UNSAM Edita, 2011).

Geraldine Rogers

Doctora en Letras, investigadora del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y profesora de Literatura Argentina II y de Estudios culturales en la Maestría en Historia y Memoria de la Universidad Nacional de La Plata. Desde 2008 integra el consejo editor de *Orbis Tertius*. Revista de teoría y crítica literaria y desde 2009 dirige la colección digital de acceso abierto [Biblioteca Orbis Tertius](#) (UNLP). Es autora del libro *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino* (Eduulp 2008). Dirige con Verónica Delgado el proyecto de investigación “Contextos formativos de la literatura argentina: las publicaciones periódicas” en la UNLP.

Claudia Andrea Roman

Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras, y Doctora de la Universidad de Buenos Aires. Docente de Literatura Argentina I y Literatura Argentina II en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A. Investigadora Adjunta en CONICET. Su tesis doctoral se centra en la prensa satírica ilustrada argentina del siglo XIX. Participa, desde 1995, de proyectos de investigación colectivos UBACyT sobre las relaciones entre prensa y literatura. Resultados de estas investigaciones han sido publicados en la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik. Prepara la edición de parte de su tesis doctoral, que se publicará en *El Mosquito. Política, prensa y cultura visual* (Buenos Aires, Edhasa, en prensa) y otro, para la [Biblioteca Orbis Tertius](#), *Sueños de un reverendo lector: Francisco de Paula Castañeda, prensa y ficción (1821-1832)*. Su investigación actual se centra en las relaciones entre prensa y literatura, y entre palabras e imágenes impresas en América Latina.

Sylvia Saítta

Licenciada y doctora en letras. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Es especialista en literatura, prensa y cultura argentinas del siglo veinte. Profesora titular regular de “Literatura Argentina II” y “Problemas de Literatura Argentina”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora independiente de CONICET. Entre sus publicaciones más relevantes se cuentan: *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920* (1998; reeditado en 2013); *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt* (2000; reeditado en 2008); Compilación y estudio preliminar de *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda* (2007). Actualmente dirige el proyecto UBACyT “Cercanías: literatura argentina y publicaciones periódicas”, Universidad de Buenos Aires, 2014-2017. Premios recibidos: “Primer Premio del Concurso Premio Fundación El Libro para el Mejor Libro sobre Historia Argentina”, por el libro *Regueros de tinta*, 1999; “Diploma al mérito” en Letras, por el libro *El escritor en el bosque de ladrillos*, Fundación Konex, 2004.

Laura Noemí Sesnich

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata y becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

(CONICET). Profesora adscripta a la cátedra de Filología Hispánica de la UNLP. Autora de los artículos “Reflexiones sobre la lengua en la prensa cultural argentina: el caso de la revista *Nosotros* (1907-1920)” (2014), “‘Todo un plan de lectura’: sobre el proyecto editorial del magazine *Leoplán* (1934-1943)” (2012) y co-editora del libro *El naturalismo en la prensa porteña. Reseñas y polémicas sobre la formación de la novela nacional (1880-1892)* (2011). Participa en dos proyectos de investigación de la Universidad Nacional de La Plata sobre políticas editoriales y archivos.

Verónica Stedile Luna

Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cuenta con una Beca Doctoral otorgada por el CONICET, para la realización del Doctorado en Letras sobre revistas y crítica literaria en la década de 1950.

Sandra M. Szir

Licenciada en Artes, Universidad de Buenos Aires, Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, Universidad Nacional de San Martín y Doctora de la Universidad de Buenos Aires, Área Teoría e Historia del Arte. Realiza tareas de investigación ligadas a las áreas de Historiografía del Arte y de la Cultura Gráfica en Buenos Aires en el siglo XIX, en particular publicaciones periódicas ilustradas. Es docente de grado y posgrado en Historiografía, Historia del Libro e Historia de la Comunicación Visual en la UBA, la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Universidad Nacional de San Martín. Dirige y participa de proyectos en esos campos y es autora de textos en la especialidad en libros, publicaciones periódicas académicas, congresos.