

Verónica Delgado y
Geraldine Rogers (comps.)

Exposiciones en el tiempo

Revistas latinoamericanas
del siglo XX

MEMORIAS

•KATATAY•
EDICIONES
DIGITALES

Comité Académico

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

***Exposiciones en el tiempo
Revistas latinoamericanas
del siglo XX***

Verónica Delgado y Geraldine Rogers
(comps.)

Exposiciones en el tiempo: revistas latinoamericanas del siglo XX. / Geraldine Rogers... [et al.]; compilación de Verónica Delgado; Geraldine Rogers; prólogo de Verónica Delgado; Geraldine Rogers - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2021.

Libro Digital, PDF
ISBN: 978-987-48074-1-0

1. Publicaciones Periódicas. I. Rogers, Geraldine, comp.
II. Delgado, Verónica, comp.
CDD 809.04

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de doble ciego

© Verónica Delgado
© Geraldine Rogers
© Ediciones Katatay
© Julio Bariani
© María Eugenia Dalla Lasta
© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY
(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)
Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar
<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani
Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta
Diseño de interior: Graciela Savino
Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

ISBN: 978-987-48074-1-0

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Agosto 2021



Índice

Presentación

Verónica Delgado y Geraldine Rogers 7

Perspectivas

Movimientos del tiempo en revistas: duración e identidad editorial en las *ediciones especiales*
Frederico de Mello Brandão Tavares 15

Entrelazamientos semiótico-materiales en portadas de revistas *magazine: Caras y Caretas* y *Sucesos* a principios del siglo XX
Antonia Viu 35

Publicidad y consumo

La Novela Semanal como repertorio de imágenes: del retrato de autor al aviso publicitario
Margarita Pierini 57

Cine, teatro y radio en las revistas populares: la disputa por comunicar en la Argentina de 1930
Gloria Chicote..... 77

Lujo y consumo, ostentación y publicidad. Las imágenes de textos y de autores en la revista *Saber vivir* (1940-1956)
Federico Gerhardt..... 91

Crítica y literatura

Georges Bataille: la aparición de lo monstruoso en las series críticas de las revistas *Ciclo* y *Letra y Línea*
Verónica Stedile Luna 123

El pasaje de <i>Macedonio a Latinoamericana</i> (1972): reeditarse, cambiar, exhibir <i>Víctor Gonneth</i>	145
David Viñas y la revista <i>Contorno en Punto de Vista</i> : continuidades y desvíos <i>Diego Peller</i>	165
Debates y redes intelectuales	
La revista <i>Hoy</i> , entre la escenificación de la polémica y la configuración del campo cultural mexicano (1937-1943) <i>Irma Elizabeth Gómez Rodríguez</i>	181
Regionalismo e “indoamericanismo” en <i>Dimensión</i> <i>Alejandra Mailbe</i>	205
Redes culturales en el exilio chileno: el caso de la revista <i>América Joven</i> <i>César Zamorano</i>	229
Quiénes escriben	255

Presentación

Este libro forma parte de un proyecto de edición en cuatro volúmenes colectivos que buscan aportar a la difusión y conocimiento de un campo de estudios en expansión. Como los tres que lo precedieron, *Exposiciones en el tiempo* aloja el diálogo de investigaciones actuales, con perspectivas e intereses diversos, en torno a diarios, revistas, folletos y otras formas impresas de circulación periódica en Argentina, pero amplía su interlocución al contexto latinoamericano. La razón es doble: la evidencia de ciertas condiciones objetivas (nuestra diversidad cultural se da en una trama compartida que atraviesa las fronteras nacionales) y el deseo de contribuir a pensar nuestros objetos culturales y problemas comunes.

La heterogeneidad de estos diálogos, transdisciplinarios y plurinacionales, extiende y diversifica el conocimiento sobre un área de por sí abundante –la multitud de publicaciones periódicas estudiadas va revelando dimensiones poco conocidas de nuestra historia cultural–, pero sobre todo acentúa la interrogación acerca de ellas mismas como objetos de estudio. La pregunta está abierta y es parte de la reflexión colectiva en curso.

Dos términos –exposición y temporalidad– parecen atravesar la diversidad de los impresos, anudándose mutuamente en cada una de las publicaciones: los diarios y las revistas construyen su temporalidad en función de lo que exhiben periódicamente. Así, por ejemplo, la revista de un editor puede funcionar como lugar de desarrollo y promoción de ciertos libros y autores, poniendo a la vista en cada entrega y regularmente, diversas facetas, acontecimientos y detalles de una vida cultural o literaria atravesada por lo editorial.¹

Dispositivos que dan a ver y dan a leer de manera periódica,² las revistas, diarios y folletos implican un *tiempo de vida* en pri-

¹ Delgado, Verónica, *La Vida Literaria de Samuel Glusberg. La revista de un editor*, La Plata: Biblioteca Orbis Tertius/CeDinci, 2020.

² Rogers, Geraldine, “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición”, *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2019, 11-27.

mera instancia efímero, y una frecuencia de edición (matutina, vespertina, diaria, semanal, quincenal, mensual, semestral). Su temporalidad abarca no solo a los sujetos históricos y las ideas o estrategias inherentes a los proyectos estéticos, editoriales o políticos de los que forman parte (y que permiten asignarles mayor o menor novedad a partir de su relación de continuidad o interrupción de lo preexistente y de su inscripción renovadora o conservadora en la tradición), sino que atañe también a su materialidad, en la que diversas temporalidades coexisten, en grados variables de sintonía o de tensión. Como afirma Antonia Viu en uno de los capítulos de este libro, “son las mismas prácticas semiótico-materiales las que activan regímenes de percepción, al constituir, en la multiplicidad de los estratos que las componen, campos de fuerzas en los que sería posible advertir el funcionamiento de tensiones y temporalidades disyuntas”. Aunque la *actualidad* de una revista supone la capacidad para dar oído e intervenir en las conversaciones *de su tiempo*, se proyecta muchas veces más allá de la cronología fechada en que sus ejemplares salen a la calle. Aunque su continuidad está dada por la escansión previsible de la aparición semanal o quincenal, la supervivencia de una revista puede ir más allá de su primera circulación y en los diversos futuros dar lugar a conexiones imprevistas. Esto es, por ejemplo, lo que muestra el capítulo de Diego Peller sobre las lecturas y apropiaciones que *Punto de Vista* hizo de su antecesora *Contorno*, constituyéndose en un legado en relación al cual la revista emergente buscó inscribir su propio programa teórico, crítico y político pero del cual a la vez buscaba diferenciarse.

Seguir afirmando el lugar común de que “nada es más viejo que una revista vieja” implica seguir pensando casi únicamente en su circulación fechada y ante todo desde la voluntad de sus productores y de lo que promovieron cuando formaban parte del presente. Supone además creer que es posible estabilizar el pasado en función de un ordenamiento cronológico en virtud del cual esas producciones culturales son relegadas a un momento pretérito y desprovistas de potencialidad. Sin embargo, como propone Frederico Tavares en su colaboración, “es necesario examinar el tiempo de las revistas en un sentido complejo. Problematizar la relación con el pasado, entendiéndolo como

una actualidad que se renueva, puesto que hay en él y en su retorno (como memoria, por ejemplo) una mezcla de temporalidades y juegos de afirmaciones y silencios, complejidades éticas y estéticas moldeadas por una duración y por demandas que traslucen una identidad editorial y sus contextos”.

Como atestiguan los destacados aportes de la historia de los intelectuales, las publicaciones pueden ser analizadas en relación con quienes las llevan adelante. En ese sentido, una noción como *ethos* –entendida como organización particular de valores, hábitos y prácticas compartidos y no necesariamente declarados– constituye una herramienta metodológica eficaz para pensar e interpretar aspectos centrales de la significación de una publicación y de los efectos de su intervención en una cultura, que el mero análisis de las escrituras que la componen no permitiría visualizar o recuperar. Pero lo que en ellas se muestra no es solo lo que ahí se ha *querido mostrar*, dado que lo que dan a ver y a leer excede la voluntad de sus productores a lo largo de su duración como impreso *en curso*. Como *Caborca* de Cesárea Tinajero en la novela de Bolaño, revistas clausuradas reviven míticamente en nuevas búsquedas, ejemplares ocultos u olvidados son redescubiertos por nuevos colectivos artísticos o por reemergencias de la política que crean formas de continuidad en nuevas lecturas y a veces en nuevas revistas. Números sueltos son encuadernados, fascículos concebidos para consumo efímero retornan en cuidadas y prestigiosas colecciones. En papel amarillento o en soportes digitales de acceso abierto, las revistas son intervenidas de múltiples maneras que dan cuenta de su circulación histórica, en diversos espacios donde los sujetos y las instituciones dejan rastro: los trazos de los lectores y lectoras, los sellos de tinta de los coleccionistas, las marcas de agua de las instituciones que, al recuperarlas y disponerlas al acceso abierto, inscriben la marca del trabajo coleccionador que las ha reunido *de nuevo*, dando a ver y a leer *otras cosas*. Afectadas por las dimensiones de una materialidad y una temporalidad complejas, las publicaciones periódicas son exposiciones impresas abiertas al tiempo histórico.

Los capítulos de este libro se ocupan de revistas muy diversas que de uno u otro modo despliegan estas cuestiones. Federico Gerhardt estudia el programa de orientación al consumo y

formación del gusto desarrollado por la revista argentina *Saber Vivir* en un período de auge de la industria cultural, indagando la relación entre lo que la publicación declara y lo que muestra, y atendiendo no solo a su programa sino también a su soporte. Margarita Pierini indaga la dimensión visual de *La Novela Semanal* a partir del análisis de sus portadas al tiempo que se detiene en las diversas y numerosas publicidades que dan cuenta de los nuevos consumos y los hábitos y aspiraciones de sus públicos, en conexión con los cambios sociales. El contexto de expansión del consumo es abordado también por Gloria Chicote en su relevamiento de la presencia fulgurante del cine, el teatro y la radio en las revistas del circuito popular-masivo en la década de 1930.

Víctor Gonnet se ocupa de *Macedonio* y *Latinoamericana*, dos revistas editadas por escritores argentinos. En el pasaje de una a otra observa el deseo de expansión al ámbito latinoamericano de una “nueva” literatura que circule más allá de las fronteras geográficas y del modelo establecido por la literatura del boom.

Elizabeth Gómez examina los recursos visuales y textuales del semanario *Hoy* para mostrar determinados aspectos de la realidad de México –correspondientes a las dos décadas posteriores a la Revolución– y del propio trabajo periodístico; así, se detiene en la “escenificación de la polémica, donde se muestran con nitidez las estrategias y los intereses involucrados en las prácticas expositivas tendientes a legitimar un proyecto periodístico que se reivindica como moderno e “independiente”. También interesada en los procesos de exhibición, Verónica Stedile Luna explora cómo *Ciclo* y *Letra y Línea* exponen y dan a leer una serie de materiales como parte de su política crítica; esta encuentra en ciertas nociones de Georges Bataille la clave que comparten ambas publicaciones en la configuración de “series” críticas cuyo efecto desclasificador permitiría releer el surrealismo argentino en su vínculo con la crítica latinoamericana.

Alejandra Mailhe y César Zamorano consideran las revistas como espacios articuladores y productores de perspectivas culturales y experiencias literarias que no serían legibles fuera de ellas. Mailhe estudia las modulaciones específicas del regionalismo de la revista santiagueña *Dimensión* a partir de la articu-

lación de un conjunto de tópicos: la legitimación del noroeste argentino atendiendo al americanismo –redefinido como “indoamericanismo”–, la importancia del folclore regional, la tensión entre interior y Buenos Aires, y la centralidad histórica de Santiago del Estero en el área noroeste. Zamorano se concentra en una de las publicaciones del exilio chileno, *América Joven*. Publicada en Holanda, constituyó un espacio que, desde una posición política no partidaria y a diferencia de otras revistas, se propuso antes que “continuar la tradición cultural interrumpida por el golpe [...] reconocer y vitalizar la cultura de la resistencia”. De este modo se refieren las estrategias del hacer visible y desocultar las escrituras del insilio, principalmente aquellas que resaltan la función articuladora de la revista.

El proyecto de edición que vinimos sosteniendo en los últimos años fue paralelo a la creación de un espacio de investigación centrado en las publicaciones periódicas como contextos formativos de la literatura, con foco en el siglo XX argentino, aunque no de manera excluyente. Su perspectiva es latinoamericana y situada, atenta al contexto histórico y social no solo en lo que se refiere a los productos culturales que son sus objetos de estudio sino también a nuestras propias condiciones de producción del conocimiento. Esta labor continuada acaba de dar lugar en 2020 a la creación en el ámbito del IdIHCS (UNLP/ CONICET) del Programa “Publicaciones periódicas y literatura”, (PPLit, <http://idihcs.fahce.unlp.edu.ar/pplit>) que a partir de ahora alojará las investigaciones en curso, dando mayor alcance y difusión a las actividades.

Verónica Delgado y Geraldine Rogers
La Plata, marzo de 2021

Perspectivas

Movimientos del tiempo en revistas: duración e identidad editorial en las *ediciones especiales*

Frederico de Mello Brandão Tavares

Acerca del infinito conjunto formado por revistas impresas alrededor del mundo –históricas, actuales, periodísticas, artísticas, literarias, culturales, etc.– es posible hacer algunas distinciones editoriales. Las *ediciones especiales*, publicadas a lo largo de su existencia, se destacan en medio de una homogénea periodicidad. En general, tales ediciones “excepcionales” surgen como cobertura de acontecimientos de gran relevancia –sean ellos programados o no–, como abordaje de temáticas puntuales o sobre las llamadas efemérides. Son también especiales las ediciones que marcan el comienzo o el cierre de una publicación. Desde un punto de vista editorial, la primera o última aparición de una revista posee en su propia naturaleza (contextos de producción y circulación) una singularidad constituida por la idea de tratarse de un ejemplar único y que marca, por sus fechas, un punto de inauguración o de conclusión de una trayectoria.

Tales ediciones son potenciadas por una doble condición: por un lado, son el registro actualizado de algo que ocurrió, evocando una memoria o una lectura desde el presente; y por otro, al contar la historia de la sociedad también integran (o narran) sus propias historias como publicaciones y revelan rasgos de sus proyectos editoriales. Se tiene, así, en tales ediciones, la explicitación de una complejidad del tiempo: tanto por movilizarlo a partir de coberturas que traen consigo lecturas acerca de experiencias y expectativas colectivas e institucionales –sobre temas o hechos–, como por promover actualizaciones y olvidos. Todo ello, organizado por estrategias y características que atraviesan la construcción, afirmación y conservación de la identidad de estos periódicos en sus distintas dimensiones exhibitivas y materiales (Rogers 2019).

Se trata de productos impresos que nacen ligados a un imperativo de posesión (tenerlos es poseer una historia en las manos) y completud (tenerlos es sumar partes a un todo narrativo

–histórico y editorial– que debe ser siempre completado y contemplado). No en vano, algunas ediciones especiales también reciben el nombre de “ediciones de coleccionista”. Ellas son artefactos que integran el compendio mayor junto a las otras ediciones, pero entre ellas a la vez se destacan como singularidad.

En su conocido ensayo “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, Beatriz Sarlo (1992) afirma que las revistas sirven a la actualidad inmediata, y que están dotadas, por eso, de una breve vitalidad. Desde este enfoque, como explica Caldeira, en comparación con los libros “las revistas comparten una lógica diferente: se fijan en el presente, debaten los problemas de su época, y pierden su ‘aura’ cuando el presente se convierte en pasado” (2018: 301). Citando a Sarlo, recuerda Caldeira: “¡no hay nada más viejo que una revista vieja!” (*ibidem*). Maíz también retoma el mismo texto de Sarlo para reflexionar críticamente sobre la idea de limitación temporal a la que se amarra el “presente” de una revista: “Presente, puro presente, que a la larga se torna irremediablemente en un pasado perfecto. Es el primer corolario sobre la relación con el tiempo que podemos extraer de las publicaciones periódicas” (2016: 17).

Sin embargo, es necesario examinar el tiempo de las revistas en un sentido complejo. Problematizar la relación con el pasado, entendiéndolo como una actualidad que se renueva, puesto que hay en él y en su retorno (como memoria, por ejemplo) una mezcla de temporalidades y juegos de afirmaciones y silencios, complejidades éticas y estéticas moldeadas por una duración y por demandas que translucen una identidad editorial y sus contextos.

Así, atenerse únicamente a los contenidos de las revistas y a sus formas de actuación en un cierto presente reduce una posible reflexión sobre cómo estos periódicos atraviesan los (sus) propios años. En este sentido, se puede preguntar: ¿cómo pensar una unidad editorial más allá de una relación con el aquí y ahora? ¿Cómo comprender una duración que reúne distintos presentes y, por eso, distintas temporalidades? Los caminos para tal inversión son muchos, desde problemas y metodologías múltiples. Todavía, para todos ellos, es fundamental tener en cuenta que hay una intersección singular entre publicaciones, tiempo y una realidad *revistativa* (Tavares 2011; 2013), o sea, algo edito-

rial específico, relacionado a la naturaleza de las revistas y sus condiciones materiales, simbólicas y sociales de existencia.

Si la categoría de presente define la novedad o el envejecimiento de un periódico, también da existencia a una paradójica perennidad de cualquier vehículo impreso: “viva” o no, una revista continúa existiendo siempre. Es decir, las revistas son registros, son archivos de una época, y en su existencia contienen tanto a los diversos pasados como a los diversos futuros que la abarcan. Ya extinto, un periódico se convierte también en un pasado de sí, con una temporalidad “interna” que, una vez analizados todos sus ejemplares, puede ser alcanzada y revelar algo no “obsoleto” para la época actual. Esto vale para un periódico aún en curso, en plena circulación, cuya relación con el presente evoca temporalidades intercaladas de memorias y expectativas, no solamente sociales, sino también editoriales. Reconocer estas dinámicas puede revelar un afán de coherencia y organización de un periódico, así como también señalar las contradicciones que forman parte de un proyecto editorial a lo largo del tiempo, indicando facetas de su materialidad, sociabilidad y perspectivas ideológicas.

Al preguntar sobre las trayectorias de las revistas preguntamos sobre los rastros editoriales que las habitan y permiten, a lo largo de una duración temporal, mantener una identidad y, en consecuencia, una presunta unidad que guía su producción, recepción y circulación. Tales rastros ofrecen posibilidades de reconocimiento de un determinado periódico y de su singularidad durante un largo intervalo temporal.

Nuestra propuesta en este capítulo consiste en reflexionar sobre las ediciones especiales de revistas como vectores cuyas propias características y perspectivas editoriales resultan afectadas por la mezcla de los tiempos, en discursividades y materialidades comprendidas en un mismo espacio gráfico y bajo una (plural) actualidad. A partir de ahí preguntamos, respecto de las ediciones especiales: ¿de qué manera la identidad editorial de las revistas acciona temporalidades y, con ello, promueve refuerzos y supresiones de sí mismas y de una historia? ¿Cómo la excepcionalidad de estas ediciones ayuda a pensar conexiones de un proyecto editorial en su duración? ¿Cómo la especialidad de una edición desnuda cuestiones intrínsecas a los objetos editoriales?

Las revistas impresas, vistas como artefactos editoriales dotados de especificidad, componen distintas colecciones estructuradas por una duración y por un conjunto de ejemplares que reflejan relatos de momentos históricos y con la participación de muchos actores sociales e institucionales. En las múltiples colecciones físicas de revistas, hay un acervo de contenidos y una suerte de inconsciente editorial del que cada ejemplar forma parte y que es creado también por sí mismo, continuamente. Analizar las ediciones especiales contribuye a la comprensión de un todo mayor a partir de aquello que sobresale como diferenciación y singularidad. No realizaremos aquí análisis de ediciones específicas, pero proponemos preguntas sobre la potencia de los ejemplares especiales para el entendimiento acerca de proyectos editoriales, sus duraciones y sus respectivas configuraciones.

La duración de las revistas y los proyectos editoriales

En el mundo editorial o, más específicamente, en el mercado de revistas, la longevidad de las publicaciones es heterogénea. Hay títulos que cumplieron un centenar de años y otros que tuvieron corta vida, dependiendo de sus contextos institucionales y de los grupos sociales involucrados. Cada publicación es el resultado de dinámicas envueltas y estructuradas por redes de sociabilidad y consumo, por contornos externos y específicos de circulación, que inciden directamente sobre la duración de dichos periódicos, sobre su existencia. En ese flujo, hay un repertorio materializado directamente en cada ejemplar, revelador de un proyecto editorial y de su constante actualización en el tiempo.¹

Cada revista (cualquiera sea su naturaleza) funciona en diálogo con la sociedad (contexto) a la que se dirige (y de la cual “se origina”), pero también en interlocución con sus directrices y expectativas como vehículo de comunicación. Así, su secuen-

¹ Como afirma Geraldine Rogers, constituir una revista “es organizar un sistema productor de discontinuidades y diferencias, ‘sentidos’ (u orientaciones) y ‘comunicaciones’ entre los subespacios incluidos en ella” (2019: 21).

ciación periódica es inherente a una producción orientada al mantenimiento de una identidad editorial y, consecuentemente, a su reafirmación en una periodicidad. Se estructura, por consiguiente, una duración editorial que es tanto una realización a lo largo del tiempo como una manera de existir.

La duración trae un pasado, que corresponde a ediciones anteriores de la misma publicación; lidia con un presente en el que la revista se enmarca y al que acompaña simultáneamente; y *prospecta* un futuro, en el que el *próximo* ejemplar, la edición *siguiente*, revela un compromiso de abordar asuntos que competen a aquella publicación. Así, cada edición se ofrece como un “todo” que agota lo que debe ser dicho para el momento y sobre el momento, aunque se concentre en temas y no solamente en hechos, puesto que son el tiempo de la narrativa y los modos de narrar los que componen sus lógicas de relatar el mundo.

De Paula, desde la perspectiva de Jürgen Habermas y su clásico concepto de esfera pública, afirma que diarios y revistas, como espacios públicos y privados, “abarcan la circulación de ideas, manifestaciones artístico-culturales, de símbolos, valores, opiniones, perspectivas, sensibilidades, conceptos, marcando los contextos en los que surgen y se desarrollan” (2012: 15, mi trad.). En el caso de las revistas, sea cual fuere la publicación, dice el autor, se trata de medios que realizan, en relación con la sociedad, “síntesis, aglutinaciones de tendencias, de demandas, de desafíos, de problemas” (*ibídem*). Las revistas políticas y culturales, por ejemplo, son “el repositorio de lo que cada época vive, de aquello que ella deja como testimonio, como específico de su experiencia estética, política, social y moral” (2012: 15-16, mi trad.). Garategaray propone una lógica de pensamiento similar:

Definidas como laboratorio de ideas, ámbitos de sociabilidad, soporte de itinerarios personales, lugares relevantes de legitimación política y cultural, las revistas son un espacio privilegiado tanto para los estudios centrados en la intelectualidad como para dar cuenta de los debates de una época (2013: 54).

No son pocos los estudios que se dedican a acompañar recorridos editoriales, “trayectorias de vida” de los periódicos y,

dentro de este ámbito, preguntan sobre aspectos representacionales y sociales presentes en una colección de ediciones.² Lecturas sobre el significado de alguna cuestión (en general política, como análisis sobre la democracia, o de posiciones ideológicas de izquierda o de derecha; interpretaciones sobre partidos políticos o sobre coberturas de algún acontecimiento o tema); o en cuanto a la actuación de ciertos periódicos y sus productores en la vida pública. En torno a esto, por ejemplo, Garategaray trabaja su hipótesis de estudio sobre las revistas *Punto de Vista*, *Unidos* y *La Ciudad Futura*:

Es nuestra hipótesis que estas revistas tuvieron un papel importante en la construcción de un lenguaje común en torno a la democracia, la política y los intelectuales y que en sus páginas quedaron las marcas de la transición política e ideológica de una franja importante de intelectuales de izquierda en la construcción de nuevos frentes políticos (2009: 54).

A lo largo de su duración, se encuentran pasados que se entrecruzan de distintas maneras: lo que sucedió en la sociedad y lo que habita la publicación como archivo (en su quehacer y en su “stock” de contenidos). Pretéritos que se actualizan en cada edición y que corporifican la densidad de sus páginas: una revista no es sólo una compilación de hojas, sino un conjunto de conexiones y pasajes invisibles, sentidos y temporalidades en movimiento. Es por eso que estudiar su extensión temporal no requiere únicamente una comprensión cuantitativa o lineal (una especie de tiempo acumulado en la suma de cada número publicado), sino el reconocimiento de afectaciones cualitativas que proyectan sobre lo efímero o la longevidad de un periódico una posible e idéntica escala interpretativa. Como considera De Paula, “aunque efímeras, a menudo las revistas son manifestaciones ejemplares de cuanto de nuevo, significativo y efectivamente notable cada generación, grupo e institución deja como legado, como contribución” (2012: 16, mi trad.). Esto también ocurre en el caso de publicaciones longevas, pero de manera extendida y en constante contacto con los acontecimientos

² Artundo (2010) y Dalmolin (2013) detallan algunos de estos trabajos.

que rodean sus “biografías”. Y es dentro de esa duración variable que las marcas identitarias de cada publicación también se constituyen, en ritmos, repeticiones y rupturas, como nudos que enlazan un todo editorial.

Según Delgado (2014), la cultura impresa posee una materialidad que supera aspectos de aquello que se suele considerar esencialmente “material”. Se trata así, complementa Viu, “de una materialidad que supone ver lo impreso como un lenguaje en el que se ensamblan una serie de elementos con una temporalidad e intensidad propias, dadas por sus posibilidades técnicas y las prácticas de las que han formado parte” (2019: 10). Tales particularidades, en el caso de las revistas, ponen en escena proyectos editoriales, sus contornos y sus duraciones. Se refieren, pues, a las maneras en que estos periódicos viven, “sobreviven” o permanecen existiendo, aún cuando hayan dejado de existir.

Para Maíz, quien reflexiona sobre el papel histórico de los intelectuales/letrados como actores importantes en la esfera pública, directamente vinculados a la historia de las publicaciones impresas,

[L]as revistas no nacen con fines “pacíficos”, sino polémicos, son provocadoras de debates. Intervenir en la esfera pública es también partir aguas, pero esas divisiones, aunque relevantes, son esporádicas e integran el espesor de un presente. Las revistas no mantienen una tensión permanente en el tiempo. Lo que ayer estaba dividido y convertido en un “partido estético”, en otro presente puede estar integrado o, lo que es peor, olvidado (2016: 14).

Esto implica no sólo tomarlas como registros de un tiempo, como documentos, sino también verificar en sus colecciones y archivos aquello que fue el motor de su existencia, que las hacía –o aún las hace– operar. Perry Anderson sostiene que la influencia de las revistas poco se relaciona con su duración:³

El tiempo de vida de las revistas no dice nada sobre su repercusión. Un puñado de números y una extinción abrupta pueden contar más para la historia de una cultura que un siglo de una publicación continua. En sus tres años de vida, la *Athenaeum* puso el romanticismo alemán en

³ La referencia a Perry Anderson (2000) está en De Paula (2012).

órbita. Los fuegos artificiales de la *Revue Blanche*, la primera revista de una vanguardia moderna, encendieron París sólo durante una década. La revista *Lef* cerró en Moscú después de siete números. Y, no obstante, a pesar de efímeras esas fueron publicaciones que estuvieron en el centro de renovaciones estéticas, filosóficas y políticas (2000: 7).

Por eso debemos preguntarnos cómo la duración revela algo de un proyecto editorial y de sus actualizaciones, ya sea en una única edición o de una selección de ellas. Un proyecto, como indica su nombre, es algo proyectual, una idea a ser realizada. Sin embargo, ¿cómo tomar esta realización “en curso”, a lo largo de su desarrollo en sus sucesivas ediciones? ¿Cómo captar aquello que ella trae consigo desde su “origen” y que la transforma, la actualiza, sin perder lo que se considera su identidad y su “esencia”? Esto no sería algo inmutable sino algo que la atraviesa y es atravesado por una matriz de sentido y por su materialización en perspectiva, a partir de una cierta duración. Algo que circunscribe al proyecto y sus cambios, aunque tal circunscripción no implique una cadena completa de comienzo, medio y fin.

Identidad editorial entre continuidades y rupturas

Expresiones como *línea editorial*, *misión editorial*, *concepto* o *perfil editorial* son términos que cimentan la concepción de un “proyecto editorial” en su origen, pero que no deben ser tomados con rigidez ni como síntesis acabada de un periódico. Son, en cierta medida, referencias para lidiar con la extensión de un determinado título a lo largo del tiempo. Como afirmamos en otra ocasión, tales conceptos ven su curso modificado por las más diversas incidencias, y las construcciones procedentes de dichos encuentros influyen directamente sobre la perennidad cambiante –y posible– que revela e indica, en una revista, su identidad (Tavares 2013: 77).

En esa línea de pensamiento, como proponen Leal, Manna y Jácome (2017), es necesario problematizar los discursos que se construyen para la afirmación y reafirmación constantes de la identidad de un periódico, realizados comúnmente por diarios y otras publicaciones en sus manuales de redacción, piezas publi-

citarias o incluso en textos de opinión y documentos editoriales. Hay, afirman los autores, en general, un intento de suprimir la diversidad operada por los periódicos, una especie de defensa de valores relativos, principalmente, a una determinada época. Pero es como si, en el fondo, lo que valiera fuese siempre el presente y la idea de que, por el presente y sus significados, un periódico nunca se modificara. Un *presentismo* como valor editorial, que no pretende llevar a cabo propuestas de ruptura, sino de continuidad. Los periódicos se afirman, por consiguiente, como algo estable y sin cambios sustanciales, aunque se confronte con la propia diversidad del fenómeno periodístico y de los fenómenos editoriales en general. “Después de todo, cada diario, cada noticia, cada producto periodístico, en su tiempo y en su historia, es atravesado por una mezcla de relaciones y dimensiones que los hacen únicos y peculiares” (Leal, Manna y Jácome 2017: 159). Reunir un conjunto de singularidades, podemos decir, es el desafío complejo de comprender la duración de cualquier periódico. Entonces, ¿de qué manera la actualización de singularidades, expresadas en épocas y ediciones, compone un todo que alude a un perfil editorial?

Es poco frecuente hoy, al estudiar una publicación y su “biografía”, atenerse sólo a sus aspectos estéticos o de contenido. La base económica, según Williams (1961), explica, por ejemplo, una serie de pormenores que pueden ayudar en la comprensión de su amplia o restringida circulación, su continuidad en el tiempo o interrupción, entre otros aspectos que hacen a las condiciones de supervivencia de un proyecto editorial. Sea tal proyecto algo culminado o en curso –dado que se observa su duración y aquello que la constituye, no como un límite de tiempo o una linealidad temporal, sino como un eje de temporalidades–, se torna posible preguntar sobre tramas que se mueven en el tiempo y con el tiempo de tales periódicos.

En el caso de las revistas, un proyecto editorial debe ser visto como un proceso cuya diversidad se explica no solamente por sus elementos constituyentes (actores, materialidades, contextos, lenguajes, ideologías, etc.), sino por su dimensión “en acto”, un acontecer que coloca en escena y compone, al mismo tiempo, un “ecosistema mediático” especial. Cada publicación supone un modo de ser y, con ello, una especificidad que ex-

plica sus disposiciones y coyunturas no sólo en lo que ella dice acerca del mundo, sino en sus maneras de decirlo y en sus actualizaciones. La singularidad de un proyecto y su duración, considerando la identidad editorial en su complejidad, puede considerarse una *autenticidad constituyente* (Tavares 2013). Esto implica tener en cuenta tanto sus modos de producción, recepción y circulación, como sus puntos de vista y sus contextos. Así, a partir de la heterogeneidad de una existencia paradójica relacionada con el “cambio que no cambia”, analizar y comprender los proyectos editoriales significa lanzarse al desafío de captar su totalidad como algo inestable, donde los objetos impresos además de archivos (en un sentido de registro) son también un modo de intranquila constancia.

Dicho esto, al observar las ediciones especiales de revistas y el papel que estos números ejercen en el flujo de un grupo mayor de ejemplares, tomamos estas ediciones como irrupciones que contribuyen al entendimiento de una historicidad que atraviesa una duración editorial y que, de ese modo, ayuda a pensar identidades impresas. Tales números manejan el tiempo como referente de una cobertura y simultáneamente como pauta estética, a los efectos de estructurar modos de narrar y organizar sentidos.

Delgado afirma: “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” (2014: 18-19). En ese marco, reconocer al tiempo como constituyente de procesos sociales y mediáticos, más que contextualizar únicamente esos procesos, puede conducirnos a preguntas sobre el protagonismo que el tiempo asume en nuestro cotidiano. Podemos discutir por ejemplo qué disputas y negociaciones se plantean en las distintas apropiaciones del tiempo, dejando ver en las representaciones (culturales, materiales, históricas, etc.) rasgos de experiencias subjetivas. Analizar la duración de las revistas a partir de los ejemplares que atestiguan esa temporalidad permite pensarlos mejor como archivos y como dispositivos de exhibición y constitución de las propias publicaciones.

En ediciones especiales, generalmente presentadas como “ediciones históricas”, “de aniversario” o “de coleccionista”, las

características discursivas (gráficas, temáticas, textuales) permiten reflexionar no solo acerca de sus contenidos (de carácter “histórico”) sino también acerca de los procesos de constitución del proyecto editorial: por medio de la narración de una memoria (acerca de ellas mismas) que se actualiza constantemente, exponiendo lógicas de edición y sus contextos. Son ediciones elaboradas por una diferencia a partir del reconocimiento de una irrupción en un doble flujo: 1) el del pasaje temporal en sí, para el cual se orienta una cobertura (sea ella de eventos o de temas); y 2) el del historial de los propios impresos periódicos con su secuencia regular de publicación, en cuya duración las ediciones extraordinarias irrumpen como un evento –un acontecimiento– a través del cual y por eso mismo, de alguna manera, las publicaciones hablan de sí mismas.

Las ediciones especiales parecen encarnar una vocación archivística de forma aún más intensa, ya que por los objetivos que conllevan su excepcionalidad explicitan una organización sobre una memoria y un saber relativo al propio periódico y a los tiempos que lo implican, convocando también la duda sobre una totalidad editorial, sus lagunas y su incompletud. Estos ejemplares incorporan, además de los sentidos y significados que contienen –sus relatos, formas y contenidos–, una dimensión objetual. Son esos objetos que, con cada nueva publicación, reajustan el conjunto mayor formado por la colección de ejemplares que limita materialmente la duración de un periódico.

Ediciones especiales de revistas como acontecimientos

Ante el desafío de pensar la duración de un periódico, las ediciones especiales se convierten en una doble manera de historizar las propias revistas. Son producidas como elemento reflexivo en relación a una historicidad editorial, pues disponen contenidos que dialogan con temporalidades del propio medio; y también funcionan, en el ámbito de una colección completa o incompleta de ejemplares, como nudos que atan y ligan hilos presentes en la multiplicidad numérica y simbólica que compone el conjunto de sus números.

Sofía Mercader (2018), al analizar la trayectoria de *Punto de Vista* (1978-2008) y caracterizar sus tres fases principales –dadas de 1978 a 1983, de 1984 a 2003 y de 2004 a 2008–, se detiene en las afirmaciones de Beatriz Sarlo, presentes en la última edición de la revista publicada en abril de 2008. Sarlo, en su consideración final, reflexiona: “podríamos seguir produciendo buenos índices y recibiendo buenos artículos, pero algo ha comenzado a fallar y es mejor reconocerlo ahora, cuando no se ven consecuencias, que en un capítulo decadente” (cit. por Mercader 2018: 8). Según explica Mercader, los propios editores vislumbraban desde 2004 que aquellos eran los últimos años de la publicación. Para Sarlo, en su columna de despedida, *Punto de Vista* no podría reinventarse a sí misma y por eso lo más conveniente era darle un final: “Una revista que ha estado viva treinta años no merece sobrevivirse como condescendiente homenaje a su propia inercia. Por eso el número 90 es el último” (*ibidem*).

A pesar de esta trayectoria y de su compleja duración, si nos atenemos al significado de las palabras de Beatriz Sarlo y a la excepcionalidad que ellas confieren al último número de *Punto de Vista*, se puede afirmar que este adquiere un valor objetual y de acontecimiento. Al final de tres décadas de publicación, este número le confiere a la colección así concluida un sentido de completitud y, asimismo, nuevas maneras de comprender su identidad editorial. Las marcas de una historicidad, manifestadas de forma autorreferente en el caso de *Punto de Vista*, se hacen visibles y ayudan a reflexionar sobre la trayectoria de la revista.

La linealidad temporal del flujo de ediciones de una revista, su secuencialidad orquestada por una cierta periodicidad, puede funcionar como una especie de museo imaginario, en el que el número de un ejemplar cumple una continua función complementaria y cada edición tiene un significado. En esta periodicidad “natural”, la aparición de una edición especial posee dos significados: aparece ya sea 1) como pieza-síntesis, que corrobora una expectativa acerca de una fecha o acontecimiento –un aniversario, una efeméride o un hecho histórico–; o 2) como elemento sorpresa, una edición sobre la que no se tenía expectativa de su existencia –una edición de cierre, por ejemplo–. Tales ediciones son, de alguna manera, “acontecimientos editoriales”, puesto que rompen con la normalidad de una circulación periódica y pro-

mueven una novedad que necesita ser entendida en relación al contexto editorial que ella parece desestabilizar.



Tapa de la última edición, n. 90, abril de 2008, de *Punto de Vista*

Las ediciones especiales, por eso, ante la colección serial de la que forman parte, parecen arrancar las propias publicaciones de sus contextos funcionales y prosaicos, devolviéndoles, por medio de estos ejemplares excepcionales, “su fuerza expresiva y representativa, una fuerza que crece aún más en la *constelación* con otros objetos” (Otte 2011: 306, énfasis del autor, mi trad.). La idea de *constelación*, recuperada de Walter Benjamin por Georg Otte para hablar del escritor brasileño Carlos Drummond de Andrade como poeta-coleccionista, evoca también la figura del *traperero* frente a aquella del ángel de la historia, ambas diseñadas por Benjamin para pensar los “restos del mundo”. Mientras que el ángel de la historia es “impedido por el progreso de terminar su trabajo, el traperero restituye la destrucción que el progreso dejó atrás, catalogando, coleccionando y archivando, es decir, construyendo la memoria de la sociedad” (*ibidem*).

Al restituir –o constituirse como– un objeto aparentemente aleatorio, las ediciones especiales pueden arrojar luz y abrir nuevas posibilidades interpretativas para la comprensión de una identidad editorial. Tomadas como irrupciones en medio de un intervalo temporal, pueden contribuir a explicar un todo editorial, actuando pragmáticamente como acontecimiento en medio de una colección. Ante esto, por un lado, ayudan a movilizar la propia noción de archivo que ellas tienen como lema (consciente o no) y, por otro, posibilitan la identificación de estructuras (visibles e invisibles, anteriores y actuales) editoriales (columnas, autores, secciones, diseño) que se repiten en aquella excepcionalidad, pero que en ella se actualizan. En palabras de Louis Quéré, desde una visión conceptualmente pragmática, “en vez de ser el contexto en el que el acontecimiento se produjo el que esclarece, pasa a ser el acontecimiento el que esclarece su contexto, modificando la inteligencia de acontecimientos o de experiencias anteriores y revelando una situación con sus horizontes” (2005: 67, mi trad.).

La relación documental de un ejemplar especial con una seriedad fomenta, por una parte, dinámicas de organización del mundo por medio de lenguajes y gramáticas específicas, y por otra, lógicas de disposición de lecturas e identidades que exceden la racionalidad del documento y del archivo. En ese contexto, se encuentran implicadas las relaciones con el pasado, el presente y el futuro, revelando temporalidades heterogéneas que hacen cruzar y actualizar las múltiples historicidades y afectos de un periódico. Las ediciones excepcionales, “sueltas”, provocan la ruptura y desorganización en medio de una linealidad y, con ello, introducen una diferencia. En este enfoque, invocando las palabras de Vera França, vistas como acontecimiento, tales ediciones “hacen pensar, suscitan sentidos, y hacen actuar (tienen una dimensión pragmática)”, accionando una dinámica editorial; y, como imprevistos, “corto-circuitan el tiempo lineal; ocurriendo en nuestro presente, [...] convocan un pasado y repositionan el futuro” (2012: 14, mi trad.).

En relación con la longevidad o el carácter efímero de la vida de un periódico, una edición especial, incluso la que lo inaugura o lo finaliza (la primera o última edición de una revista), siendo ambos hitos convergentes de una trayectoria, como

apertura o cierre, subvierte una mirada habitual sobre un grupo de ejemplares, yendo más allá de su cronología.

Esa dimensión “subversiva” se aproxima a una idea más compleja de la propia noción de archivo, aquella que excede un primer acercamiento entre archivo y documento, y que, en la perspectiva de Mbembé (2020), propone que el archivo “no es un dato, sino un status”. Lidiar con archivos es lidiar directamente con el tiempo y, desde nuestro punto de vista, manejar y actualizar duraciones:

Seguir huellas, volver a armar fragmentos y reconstruir restos es estar implicado en un ritual que culmina en la resucitación de la vida, en el devolverles la vida a los muertos reintegrándolos en el ciclo del tiempo, de un modo que encuentren en un texto, en un artefacto o en un monumento, un lugar que habitar, desde el que continúen expresándose (Mbembé 2020).

Una edición especial “suelta”, incluso una edición inaugural o una edición final, por las cuestiones que supone, “funciona” como edición que se cierra en sí misma, alrededor de un asunto o motivación. En general, intenta, directa o indirectamente, agotar una cierta temática o hablar de una trayectoria y se vale de un repertorio editorial adquirido por las ediciones que le preceden o correspondiente a las expectativas sobre las ediciones que le sucederán, en caso de que la publicación se mantenga. Por eso, tales ediciones pueden ser caracterizadas como archivo-residuo en una lógica parecida a la esbozada por Walter Benjamin, como explica Otte:

La diferencia entre un inventario y un archivo puede no ser obvia y el propio uso de los verbos “inventariar” y “archivar” es ambiguo, pues muchas veces significan algo como “entregar al olvido”. No querer inventariar los residuos significa no querer archivarlos; el archivo benjaminiano no es un “archivo muerto”, pues cada documento y cada objeto antiguo que se descubre es nuevo para ese archivo y lo revitaliza, *cambiando* el pasado de una persona o de una sociedad. El objeto antiguo, en lugar de ser desechado, puede ser el hecho nuevo que cambia el cuadro clínico cultural, “utilizar” los harapos y residuos significa transvalorizarlos en piezas preciosas (2011: 306-307, énfasis del autor, mi trad.).

Un compendio ordenado de ejemplares es sin duda una forma de reconocimiento y una interpretación sobre los tiempos y la trayectoria de una publicación. Es necesario desestabilizar, en esta colección regular, el orden deliberado de los contenidos y de las sociabilidades implicadas. Las ediciones especiales, en ese aspecto, por la excepcionalidad que suponen y explícitamente designan, son una rugosidad que invita a tantear más allá de la lisura editorial. Las llamadas fases editoriales, por ejemplo, muy comunes en la identificación de los significados y en la historia de un periódico como actor social, no pueden ser vistas como períodos estancos: están atravesadas por continuidades y rupturas que no son solamente materiales, sino que ponen a la vista juegos de luces y sombras. Hay que tomarlas siempre en perspectiva. ¿Qué es lo que una fase tensiona sobre la otra, que ayuda a percibir singularidades, cambios y permanencias?

Lo que puede ser visto en una determinada “fase”, se mantenga o no en otra, ayuda a comprender aspectos de la publicación, de sus intereses y públicos, que podrían estar en otra fase velados o muy evidenciados. Esto vale también para pensar la manera en que aspectos del pasado y del presente se combinan y se “renuevan” haciendo que una publicación se “actualice” o “conserva” su actualidad a lo largo del tiempo. Las ediciones especiales, tomadas como recorte heurístico para examinar dichos movimientos, son propicias para la construcción de estas problematizaciones, en la medida en que lanzan interrogaciones que son tensionamientos posibles sobre una trayectoria.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Anderson, Perry (2000). “Renovação”, *Praga: Estudos Marxistas*, São Paulo: Hucitec, 9: 7-25.
- Artundo, Patricia (2010). “Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas”, *Actas del IX Congreso Argentino de Hispanistas*, La Plata, 1-15.
- Benjamin, Walter (2002). *Reflexões sobre a criança, o brinquedo*

- e o brincar, a educação*, São Paulo: Duas Cidades, 34.
- ___ (2007). *Passagens*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Caldeira, Ana Paula Sampaio (2018). “Os tempos das revistas” (Editorial), *Varia Historia*, Belo Horizonte, 34, n. 65, mai/ago.: 301-304. Disponible en: <https://www.scielo.br/pdf/vh/v34n65/0104-8775-vh-34-65-0301.pdf>
- Dalmolin, Aline (2013). “Pesquisa sobre revista: um olhar acerca da produção acadêmica” en: Frederico de Mello Brandão Tavares y Reges Schwaab (eds.), *A revista e seu jornalismo*, Porto Alegre: Penso, 288-299.
- De Paula, João Antônio (2012). “A Revista da Universidade Federal de Minas Gerais”, *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, 19: 14-41.
- Delgado, Verónica (2014). “Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas” en: Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coords.), *Tramas impresas: Publicaciones periódicas argentinas [XIX-XX]*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 11-25. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.376/pm.376.pdf>
- França, Vera Veiga (2012). “O acontecimento e a mídia”, *Galáxia*, 12: 1-12. Disponible en: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/12939>
- Garategaray, Martina (2009). “Unidos en la identidad peronista: La revista *Unidos* entre el legado nacional y popular y la democracia liberal (1983-1991)”, Tesis de Maestría en Historia de la UDTT.
- ___ (2013). “Democracia, intelectuales y política: *Punto de Vista*, *Unidos* y *La Ciudad Futura* en la transición política e ideológica de la década del '80”, *Estudios*, 29, Enero-Junio: 53-72. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/view/5339>
- Habermas, Jürgen (1988). *Historia crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- ___ (2003). *Mudança Estrutural da Esfera Pública*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

- Leal, Bruno, Nuno Manna y Phellipy Jácome (2017). “Mudar para permanecer o mesmo: marcas de um discurso de autolegitimação jornalística na história”, *Galáxia*, 34: 149-162. Disponible en: <https://www.scielo.br/pdf/gal/n34/1519-311X-gal-34-0149.pdf>
- Maíz, Claudio (2016). “Entre lo descriptivo y lo denso: publicaciones periódicas e historia literaria” en: Ana María Agudelo Ochoa y Gustavo Adolfo Bedoya Sanchez (eds.), *Prensa, literatura y cultura. Aproximaciones desde Argentina, Colombia, Chile y México*, Lima/Medellín: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar/Universidad de Antioquia, 9-33.
- Mbembé, Achille (2020). “El poder del archivo y sus límites” (trad. de Carla Fumagalli), *Orbis Tertius*, 25(31), e154. Disponible en: <https://doi.org/10.24215/18517811e154>
- Mercader, Sofía (2018). “Notas sobre la historia de la revista *Punto de Vista* (1978-2008) y su colocación en el campo intelectual argentino de fin de siglo”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*: 1-17. Disponible en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/72032>
- Otte, Georg (2011). “A preciosidade dos farrapos. A transvaloração dos valores em Walter Benjamin” en: Eneida Maria de Souza y Wander Melo Miranda (eds.), *Crítica e Coleção*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 298-307.
- Quéré, Louis (2005). “Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento”, *Trajectos. Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, Lisboa, 6: 59-75.
- Rogers, Geraldine (2018). “Publicaciones periódicas del siglo XX: aspectos emergentes, miradas latinoamericanas”, *Catedral tomada*, 6 (11):1-12 (Editorial). Disponible en: <http://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/375/326>
- (2019). “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición” en: Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coords), *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 11-27. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.880/pm.880.pdf>

- Sarlo, Beatriz (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *América: Cahiers du CRICCAL*, n. 9-10: 9-16.
- (2008). “Final”, *Punto de Vista*, n. 90, abril 2008: 2.
- Tavares, Frederico de Mello B. (2011). “A revista por ela mesma: visadas e propostas teóricas sobre um modo de ser jornalismo” en: Beatriz Dornelles y Carlos Gerbase (eds.), *Papel e película queimam depressa: como o cinema e o jornalismo impresso tentam escapar da fogueira midiática do novo século*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 220-241.
- (2013). “Revista e identidade editorial: mutações e construções de si e de um mesmo” en: Frederico de Mello Brandão Tavares y Reges Toni Schwaab (eds.), *A revista e seu jornalismo*, Porto Alegre: Penso, 76-92.
- Viu, Antonia (2019). *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*, Santiago: Metales Pesados.
- Williams, Raymond (1961). *The Long Revolution*, London: The Hogarth Press.

Entrelazamientos semiótico-materiales en portadas de revistas *magazine*: *Caras y Caretas* y *Sucesos* a principios del siglo XX

Antonia Viu

Al proponer un estudio¹ sobre las revistas *magazine*,² me interesa pensarlas como parte de la cultura impresa (Eisenstein 2010; Szir 2017), la que puede definirse como un conjunto de objetos –libros, publicaciones periódicas, folletos, entre otros– a la vez que como procesos de producción, circuitos y modos de circulación de dichos objetos, junto con los usos de lo impreso y las prácticas de lectura. Al hablar de “un conjunto de objetos” (21), Szir apunta a un tema central para el presente escrito, ya que subraya la materialidad de la cultura impresa y la necesidad de desarrollar trabajos que aborden las distintas aristas en las que dicha materialidad se hace patente. Cuando se estudian las revistas *magazine*, un tipo de impreso que pertenece al ámbito de las revistas ilustradas, es fácil olvidar la necesidad de considerar su materialidad porque la gran profusión de imágenes que se entretajan con lo textual en este tipo de revistas suele considerarse aisladamente, sin atender a los modos de producción ni al sentido de esas imágenes en el contexto material de la revista. La tendencia a los estudios analíticos que identifican partes de una publicación de acuerdo con diversos focos de interés –como la vida social, los procesos modernizadores o las formas de consumo–, por otro lado, tampoco contribuye a abordarlas como materialidades, siendo posible reparar en las imágenes desde su valor puramente referencial respecto de los ámbitos que interesa rastrear. No obstante, los recientes estudios sobre las revistas como dispositivos de exposición (Rogers 2019) rescatan la visión de conjunto, permitiendo centrarse en ellas como un “entorno semiótico articulado y jerarquizado” (21) en el que la relación texto-imagen resulta fundamental. El

¹ Este capítulo forma parte del Proyecto Fondecyt Regular 1190182 (ANID).

² Ver nota 7.

énfasis en las operaciones de montaje que un enfoque como este realza, apunta a atender a aquello que se muestra y a cómo se lo expone, a los recorridos previstos, poniendo particular atención en las formas de organización mediante las cuales la revista se constituye como un sistema productor de “orientaciones” y “desvíos” (Rogers 2019: 21).

Sin embargo, en lo que sigue me gustaría estudiar las revistas *magazine* desde el supuesto de que, junto con los ordenamientos de los que habla Rogers, y las trayectorias de sentido que recorren los lectores, son las mismas prácticas semiótico-materiales³ las que activan regímenes de percepción, al constituir, en la multiplicidad de los estratos que las componen, campos de fuerzas en los que sería posible advertir el funcionamiento de tensiones y temporalidades disyuntas. Siguiendo el pensamiento de la filósofa feminista Karen Barad (2007) y su teoría del realismo agencial, la definición de materialidad a la que se apela a lo largo de este texto dialoga con los principios que propone al concebir la relación entre materialidad y discursividad. Barad afirma que ni las prácticas discursivas ni los fenómenos materiales pueden concebirse como categorías ontológicamente separadas, ya que ninguna preexiste o tiene preeminencia sobre la otra; también plantea que las unidades ontológicas primarias serían fenómenos creados por una dinámica de intra-acción, es decir, que los objetos no preexisten a sus relaciones, sino que surgen a partir de ellas. De este modo, la agencialidad no puede pensarse desde el dualismo sujeto-objeto, sino como el producto de las *intra-acciones* materiales-discursivas.

Esta caracterización y sus implicancias, para lo que aquí se entiende por prácticas semiótico-materiales, permiten tomar distancia de un análisis en clave exclusivamente humanista, atribuyendo el lugar de la agencialidad a los entrelazamientos mismos; además, permite discutir una visión de la causalidad lineal, desplazando la atención hacia lo que aquí llamaremos temporalida-

³ Al hablar de prácticas semiótico-materiales, me refiero a las prácticas semióticas por medio de las cuales las revistas incorporan y superponen otras materialidades en la superficie impresa del papel, atrayendo a su vez los regímenes perceptivos, las temporalidades y las prácticas de lectura asociadas a dichas materialidades.

des disyuntas,⁴ es decir, hacia la posibilidad de que los entrelazamientos no produzcan una mezcla ni una síntesis igualadora de los elementos que ellos conectan, sino que funcionen como dispositivos capaces de sostener las tensiones y diferencias que emergen en la intra-acción de estos elementos. Por ejemplo, la letra manuscrita junto a la letra impresa, el dibujo de un aviso publicitario frente a la foto de un reportaje, la letra de un pie de foto, la plenitud del color de una caricatura junto a la leyenda que funciona como título. Todos estos elementos articulan relaciones que adquieren sentido desde trayectorias previstas, pero que también tienen la capacidad de activar efectos imprevistos, propios de los encuentros que acontecen en estas relaciones.

En esta definición de la materialidad resuenan algunos debates en relación con el lugar y la naturaleza del medio artístico, es decir, la discusión en torno a si es posible definir el arte a partir de la especificidad de su medio, del modo en que lo sostenían críticos como Clement Greenberg a mediados del siglo XX; o bien, si es la obra la que produce su propio medio artístico, como sugerirían las teorías postmediales contemporáneas (Krauss 2000). Si los objetos no preexisten a sus relaciones, como señala Barad, las prácticas artísticas tampoco preexistirían a las relaciones que les dan forma. Aunque desde las definiciones de arte vigentes en la primera mitad del siglo XX⁵ las revistas *magazine* no hubieran podido ser clasificadas como objetos de esta categoría, el tipo de fragmentariedad y dispersión que las compone puede asimilarse a la lógica del montaje con el que estaban experimentando el cine, las artes visuales y la literatura. En su análisis de *La Opera*

⁴ Pensar desde la ontología del realismo agencial implica también desafiar las nociones convencionales de la temporalidad como algo que preexiste a los fenómenos (Barad 2007: ix).

⁵ Desde las teorías modernistas del arte vigentes aún a mediados del siglo XX, por ejemplo, el carácter plenamente artístico de una obra estaba dado por la pureza del medio con el que trabajaba. Rosalind Krauss se ha referido a los esfuerzos del arte abstracto por concebir el medio artístico como una suerte de esencia en términos de una quimera, porque su afán de escapar a las lógicas del mercado lo termino haciendo un arte más mercantil aún. A partir de estos debates, en su libro *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, la autora ha propuesto una definición de lo postmedial en un contexto contemporáneo, sugiriendo que el medio artístico no preexiste a la obra, sino que es la obra la que reinventa su propio medio (Krauss 2000: 56).

de los cuatro cuartos de Bertolt Brecht, Ernst Bloch, hablando de la revista como subgénero dramático, señala algo que es posible de extrapolar a la revista *magazine*:

... se presenta como una improvisación pensada, un escombros de la coherencia agrietada, una sucesión de sueños, de aforismos, de consignas entre las que, en el mejor de los casos, una afinidad electiva espera instaurarse transversalmente [. . .] la revista, por el método que permite, es un viaje a través de una época que se vacía. (cit. en: Didi-Huberman 2013: 99-100).

La *afinidad electiva* que espera instaurarse transversalmente en la definición de Bloch no borra la presencia del *escombros que agrieta la coherencia*, provocando una tensión entre los regímenes de sentido y una materialidad que puja abriendo nuevas posibilidades expresivas. La visión de la revista como dispositivo de entrelazamiento permitiría pensarla como un espacio de encuentros y tensiones, en el que el medio impreso deja de ser un *a priori* para convertirse en aquello que se reinventa en la misma práctica de su producción. El énfasis que propongo, en cambio, busca entender las revistas *magazine* de este período como objetos en los que emergen y se entrelazan una variedad de prácticas artísticas –como la ilustración, el diseño, la fotografía, la caricatura, entre otros– y otras prácticas semiótico-materiales con intensidades expresivas que surgen en y de las tensiones activadas por los encuentros y las temporalidades asociadas. Se trata de una perspectiva que podría explicarse mejor al profundizar en algunos de los sentidos que habilita el montaje como operación. En un primer sentido, podría pensarse el montaje en el contexto de una exposición, en el que remite a criterios curatoriales definidos *a priori*, que intentan fijar recorridos y producir sentidos predefinidos; en un segundo sentido, el montaje en cuanto práctica artística toma elementos heterogéneos, pero no para recomponerlos como unidades cerradas en una trayectoria determinada, sino más bien para convertirlos “en partículas de distintas lenguas, en información diferente, en otras formas pasajeras de una realidad resquebrajada” (Bloch 2019: 214). Desde esta perspectiva, el montaje defendería un tipo de relativismo que “anuncia la explosión de la superficie limitada y que se siente a gusto con el carácter misterioso y el perfil expe-

rimental de estas ruinas” (Bloch 2019: 215). Por último, un tercer sentido del montaje que quiero activar aquí es el que surge en álbumes de recortes de principios de siglo como tecnologías de información;⁶ en ellos, los fragmentos se ensamblan bajo un eje común sin que exista un orden predeterminado: todo lo aparecido en los diarios sobre una figura pública, por ejemplo. Este tipo de montaje no busca alcanzar efectos artísticos ni predefinir un recorrido único, pero sí va dando forma a un objeto en el acoplamiento de los recortes extraídos de la prensa, coleccionados por el solo hecho de hacer mención de un mismo nombre.

Si las revistas *magazine* se han definido por su carácter misceláneo, por la heterogeneidad de sus contenidos y secciones, pudiendo en esa medida ser pensadas como montaje, cabría hacerlo sosteniendo la ambivalencia de los sentidos señalados: aquellos que intencionan un recorrido previsto de antemano; los que lo interrumpen, manteniendo la heterogeneidad y la extrañeza; y aquellos que actúan por el acoplamiento incesante de fragmentos. Las caricaturas en las portadas de las revistas *magazine* *Caras y Caretas* (1898-1939) y *Sucesos* (1902-1932), aparecidas en la primera década del siglo XX, parecen preservar una autonomía respecto de la revista como un todo semióticamente jerarquizado y establecer relaciones que emergen del montaje definido en la ambivalencia de los sentidos ya señalada. En lo que sigue, las portadas de estas publicaciones se analizan para dar cuenta del tipo de estratos y tensiones semiótico-materiales que se identifican al pensar en las revistas como dispositivos de entrelazamiento.

La materialidad de los impresos en las portadas de revistas *magazine*

Como se ha señalado, *Caras y Caretas* y *Sucesos* son publicaciones que han sido definidas como revistas *magazine*, es

⁶ Para la historiadora del arte alemana Anke Te Heesen, el énfasis en lo inesperado que se celebraba en manifiestos artísticos dadaístas en relación con el montaje, suele ser más concreto en los archivos de recortes, ya que en ellos la yuxtaposición de elementos está dada solo por un tema común, no por la intención de provocar un efecto artístico (2008: 317).

decir, como un tipo de revistas ilustradas que proliferan en las grandes ciudades latinoamericanas a comienzos del siglo XX y que se caracterizan por la gran variedad de los contenidos que reúnen;⁷ a su vez, dichos contenidos se presentan desde un criterio igualador que no los jerarquiza según su importancia, ya que su fin principal es la divulgación y la posibilidad de atraer a todo tipo de públicos. Las revistas *magazine* destacaron además por un lenguaje en el que la imagen y el color tenían gran protagonismo, subrayando su tono festivo y recreativo. Mientras la revista argentina *Caras y Caretas* ha sido objeto de variados estudios durante la última década (Rogers 2008; Malosetti 2001; Cuarterolo 2017; Moraña 2016), *Sucesos* solo ha sido analizada de manera general por Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz en su libro *El estallido de las formas* (2005), dentro de un elenco de otras revistas *magazine* chilenas como *Zig-Zag* y *Pacífico Magazine*. Ambos semanarios fueron iniciativas con un fuerte componente comercial y llegaron a ser muy rentables. *Sucesos* fue fundada por los hermanos Gustavo y Alberto Helfmann,⁸ conocida familia de la industria editorial en Valparaíso. Por su parte, *Caras y Caretas* en su primera época en Buenos Aires fue fundada por Eustaquio Pellicer y dirigida por José Sixto Álvarez (Fray Mocho); ambas publicaciones renovaron sus respectivos medios periodísticos, contribuyendo a la profesionalización de diversos agentes de sus campos culturales –escritores, críticos, ilustradores, fotógrafos– y publicándose por más de tres décadas: *Caras y Caretas* en Buenos Aires y *Sucesos* en Valparaíso.

En este trabajo entiendo las revistas *magazine* de principios del siglo XX como parte de un ámbito más amplio de objetos de

⁷ Carlos Ossandón define el *magazine* como un periódico ilustrado “estructurado sobre la base de numerosas secciones y generalmente de muchas páginas y de aparición semanal o mensual. Se trata de un género que es capaz de albergar en su interior en forma entremezclada crónicas, entrevistas, reportajes de actualidad, ilustraciones, avisos publicitarios, cuentos y novelas por entrega, notas de vida social, caricaturas, poemas, etc. En este sentido, se trata de un género extremadamente maleable en cuanto a sus formatos y contenidos” (2005: 33).

⁸ Gustavo Helfmann fue el fundador de Revista *Sucesos* y dueño de Imprenta y Litografía Universo. La revista comienza a publicarse tres años antes de la conocida revista *Zig-Zag* en Santiago, dirigida por Agustín Edwards Mac Clure. De la fusión de ambas empresas surge la editorial Zig-Zag en 1919 (López 1954: 65-70).

la cultura impresa, que incluye diarios, cajetillas de cigarrillos, estampillas y una infinidad de otros elementos que promovieron prácticas lectoras que vinculaban textos, imágenes y otras grafías. En las caricaturas de portada de las revistas *magazine* de la primera década del siglo pasado, es frecuente encontrar una reflexión gráfica acerca de la materialidad de otras formas de lo impreso que aparecen como residuales en el contexto moderno (Viu 2019). Es decir, portadas en las que se exhibe el color, por ejemplo, como condición de posibilidad técnica del carácter moderno de la revista, poniendo en escena al mismo tiempo formas de lo impreso más rudimentarias que fisuran la temporalidad de lo moderno, actuando como aquellos *escombros de la coherencia agrietada* de los que habla Bloch. Dichos elementos funcionan como un refuerzo de la relación texto/imagen en la ilustración, ampliando su llegada a distintos públicos lectores e intensificando las posibilidades expresivas de la revista. Los lectores que contaban con cierto grado de alfabetización gracias a su interacción con impresos cotidianos⁹ como los naipes o los billetes, o con impresos efímeros¹⁰ tales como carteles o volantes, podían reconocerlos en las ilustraciones de portadas de estas revistas y activar prácticas lectoras desde las que se irían familiarizando con este tipo de publicaciones modernas. Al exhibir distintas formas de lo impreso, y las temporalidades a ellos asociadas –impresos efímeros, cotidianos o periódicos–, las revistas instalaron la pregunta acerca de cómo dichas temporalidades conviven dentro de una publicación periódica como parte de nuevos acoplamientos, en los

⁹ Como “impresos cotidianos” define William Acree las formas de la cultura impresa con las que las personas interactuaban diariamente, que se distribuyeron en cantidades masivas y circularon a gran escala entre 1880 y 1910 en el Río de la Plata. Se trata de billetes, postales, estampillas, cajetillas de cigarrillos, cajas de fósforos, figuritas coleccionables y revistas ilustradas populares como *Caras y Caretas*: “Hacia 1910 estaba establecida la singularidad de la cultura impresa de la región y las formas en que las personas interactuaron con ellas. Lo impreso se había vuelto común” (2013: 197).

¹⁰ Siguiendo la definición de la Ephemera Society, Michael Twyman define los impresos efímeros como “the minor transient documents of everyday life” (2008: 19), es decir, no solo aquellos con los que se interactúa a diario, sino aquellos que además se caracterizan por su fugacidad. Es a este tipo de temporalidad a la que me refiero al hablar de los impresos efímeros como volantes o carteles.

que pueden advertirse las tensiones dadas por la fricción entre temporalidades disyuntas.

A través de la presencia de lo impreso como tema en las portadas, las publicaciones dan cuenta tanto de la proliferación y abundancia de impresos en la vida diaria, producto de los procesos modernizadores en la región, como de una materialidad que los emparenta más allá de sus distintas formas desde un modo de producción compartido, en tanto las mismas imprentas y litografías hacían circular simultáneamente papeletas de sufragio, libros, etiquetas, decretos, periódicos, calendarios, tarjetas de saludos, entre otros. Esto es particularmente evidente en la portada de *Caras y Caretas* del 26 de marzo de 1904, en la que se presenta una caricatura de Manuel Mayol (figura 1).



Figura 1. “Contrapunto de Carteles. ¿Quién tapa a quién?”

Desde un punto de vista político, texto e imagen aluden a lo que Silvana Gómez (2013) ha estudiado como la maquinaria electoral en las caricaturas de esta época en la revista, es decir,

las distintas formas de fraude constitutivas de las elecciones de las cuales los sufragistas se hacen cómplices al votar. De hecho, el dibujo muestra la actitud desleal que anima las campañas electorales en las que los carteles no buscan entregar información relevante y fidedigna de un candidato, sino más bien impedir que sus competidores puedan ganar adherentes. En la portada, la superficie impresa funciona como un muro sobre el que se van pegando los carteles incesantemente, uno sobre otro, desplazando la pregunta de quién es el mejor candidato por la cuestión de quién consigue tapan a su adversario antes. A pesar de los esfuerzos del elegante caballero que trata de pegar el último cartel –presumiblemente el mismo candidato presidencial Manuel Quintana–, este no consigue adherirse al muro. El diálogo que sostienen dos transeúntes que ven la escena y que se registra bajo la imagen es elocuente en este sentido, dejando entrever las malas artes con las que un candidato logra imponerse sobre otro, en este caso a Marco Aurelio Avellaneda: “–Parece que no pega ¿eh?/ –No será por falta *de cola*”. Más allá del contenido anecdótico que transforma la imagen y ese diálogo en una forma de humor político, es interesante atender a otro estrato en el que los elementos de la portada configuran una reflexión de la propia revista acerca de su condición material como impreso moderno: una revista ilustrada a todo color que, sin embargo, incorpora los sentidos del cartel como un impreso efímero, visibilizando su función en el espacio público. La portada de este ejemplar aparece literalmente como un muro sobre el que se pegan anuncios con cola para atraer la atención de los votantes, sugiriendo que la portada de una revista ilustrada, al igual que un cartel callejero, puede concebirse como un muro en el que compiten diversos elementos por ganar la atención del transeúnte. La tensión entre ambas temporalidades, producida por la hipóstasis entre la publicación periódica y el impreso efímero, se patentiza desde la misma práctica semiótico-material de la revista, que señala así su condición de impreso moderno que apela a un público lector cada vez más amplio, y –al mismo tiempo– las tensiones que la atraviesan como medio artístico.

Un segundo aspecto relevante en el análisis que aquí propongo es el hecho de que los impresos aparecen en las porta-

das como cuerpos en contacto con otros cuerpos. Además de los carteles que se pegan con cola a la revista como si fuera un muro, otras portadas exhiben parches adheridos a la piel de un enfermo que buscan aliviar el dolor de su cuerpo, o rollos de diario que sangran al ser atravesados por una espada. Así, la materialidad de los impresos se refuerza en la imagen por su potencia de afectar y ser afectados por otros cuerpos, desdibujando los límites entre las agencias humanas y no humanas, redefiniendo lo que cabría pensar como vulnerable o como amenazante no solo desde la ambivalencia del sentido contingente, sino desde las formas en que se constituyen y en que circulan los flujos afectivos a través de los cuerpos. En la portada del ejemplar del 2 de junio de 1905 (figura 2), una caricatura muestra al atribulado presidente chileno Germán Riesco en su escritorio mientras redacta un discurso. La leyenda “Preparando el mensaje” ayuda a identificar dicho discurso como el mensaje presidencial pronunciado ante el Congreso Nacional un día antes. Por un lado, el hilo enrollado alrededor de una lámpara con la leyenda “Mensaje” alude directamente a los “hilos” que Riesco debe unir en la elaboración de su discurso y sobre los que habla el texto al pie de la caricatura. El hilo también alude –quizás de manera irónica– a la longitud de las vías telegráficas que dicho discurso consignó, las que experimentaron ese año un aumento de 394 kilómetros (utilizando 780 kilómetros de hilos) (Riesco 1905: 8). El embrollo de hilos, por otro lado, parece consignar la inestabilidad política que vive Chile durante su gobierno –se suceden 17 ministerios– y la difícil situación económica derivada de las emisiones monetarias que habrían llevado en octubre de ese año a un estallido social conocido como el “mitín de la carne”. Más allá de la referencia a Riesco en relación con su “mensaje”, al tendido telegráfico o al “mitín de la carne”, lo importante para este análisis reside en el hecho de que la portada dibujada por el ilustrador catalán Juan Martín (“Martín”) explicita la corporalidad del papel como soporte sobre el que se imprimen imágenes y textos, una materia susceptible de rasgarse con el calor del humo del cigarrillo que el hombre sostiene en la mano y que parece estar partiendo en dos la página. A diferencia de la portada anterior, el título de revista *Sucesos* queda encerrado dentro del recuadro de la caricatura, lo que suprime

la ilusión de distancia, mostrando –en cambio– una deliberada confusión de los estratos, en virtud de la cual el humo del cigarro rasga tanto la portada como la misma revista en cuanto cuerpos de papel.



Figura 2. “Preparando el mensaje”

De este modo, las caricaturas no solo representan una escena en términos convencionales, sino que dan forma a un espacio en el que seres humanos y no humanos comparten la materialidad del papel, pudiendo afectar y ser afectados por igual. En otra portada de *Caras y Caretas* (figura 3), con la leyenda “¡Ya escampa!...”, el ilustrador Manuel Mayol¹¹ dibuja decenas de papeles con peticiones que se precipitan como una tormen-

¹¹ “Manuel Mayol nació en Andalucía en 1865 y estudió dibujo en la Academia de Bellas Artes de Cádiz. En 1888 llegó a Buenos Aires, donde ilustró *El Guerrillero*, y *Rigoletto*, de Eduardo Sojo. En la década del noventa fundó el semanario ilustrado *La Caricatura* junto al español Eduardo López Bago, con quien también compartió *Don Quijote*, donde Mayol firmaba como «Heráclito». En esos años realizó caricaturas de las obras que exponían los pintores más eminentes del prestigioso Ateneo” (Rogers 2008: 117).

ta sobre el paraguas de un político. La tormenta de papeles, que en otro contexto sería inofensiva, muestra su capacidad de permear el paraguas del aristócrata que camina con sombrero de copa bajo la lluvia al punto de dejarlo indefenso: “—¡Qué de recomendaciones! / ¡Qué de pedir, Dios me asista! / No hay paraguas que resista tal lluvia de peticiones”.



Figura 3. “¡Ya escampa!...”

En este sentido, la temporalidad de los impresos efímeros se vuelve gráfica en las revistas. Las papeletas y los volantes vuelan o se precipitan violentamente, adquiriendo un sentido amenazante como el de las hojas sueltas en la prensa anarquista, o, al contrario, un sentido homeopaticante cuando aparecen detenidas y fijadas a otro cuerpo, como en el caso de los carteles que se pegan unos sobre otros en el muro, silenciando un mensaje anterior. Los periódicos, en tanto, asociados ya no con lo efímero sino con la temporalidad propia de lo que se publica a diario, generalmente aparecen como rollos difíciles de llevar y susceptibles de ser derribados, y su abultamiento funciona como un comentario gráfico sobre la rigidez del formato del periódico comparado con el de las revistas modernas, más pequeñas y portátiles. En la portada de *Caras y Caretas* del 27

de junio de 1908 (figura 4), una caricatura de José María Cao¹² muestra varios rollos de renuncias arrojados en el suelo como periódicos lanzados por un suplementero; cuerpos que yacen *heridos* en el suelo tras ser acribillados por “Barba Azul”. Se trata aparentemente del presidente José Figueroa Alcorta, quien acecha espada en mano por si alguien más quisiera enfrentarlo. Los cuerpos de estos un rollos de papel, que sangran esparcidos por el suelo, tienen un protagonismo mucho mayor al de los cuerpos humanos, los que son retenidos tras la puerta por Falcón, el capitán de policía famoso por la violenta represión de los movimientos obreros de principios del siglo XX.



Figura 4. “Barba Azul”

Otro elemento que vale la pena considerar en este análisis es que, como señalé más arriba, se trata de ilustraciones

¹² José María Cao Luaces (1862-1918) fue un dibujante español que llegó a Buenos Aires en 1886 y participó activamente en *Caras y Caretas*. Según Julio Neveleff (2007), “[D]esde el primer número, Cao se incorpora a la revista, en cuyas páginas se halla dispersa buena parte de su producción. Su creación máxima fueron las célebres ‘Caricaturas contemporáneas’, comenzadas en 1900, las que se conocerían por toda Europa y América” (s/n). Sobre la relación entre la revista y el desarrollo del humor político en Argentina, Neveleff agrega: “*Caras y Caretas* representó la madurez del humorismo político argentino, logrando impresionantes tiradas a lo largo de su historia, con 100.000 ejemplares ya en 1906” (s/n).

que pueden definirse como caricatura política. Si bien este tipo de publicaciones se caracterizan por hacer un uso profuso de imágenes, estas adquieren mayor protagonismo en las portadas que en otras secciones en relación con el texto. Además, en este período las caricaturas de portada son creaciones de autor que suelen llevar firma, siendo posible atribuir las a uno de los dibujantes más emblemáticos de la revista, a diferencia de otra variedad de imágenes en el interior que cumplen una función exclusivamente referencial o publicitaria y que no llevan firma. En dichas caricaturas, el carácter metonímico del impreso en relación con ciertas esferas del acontecer público –los votos y las contiendas electorales, los parches y el presupuesto de la nación– se torna fundamental para lograr situar la escena representada, ya que su uso permite incorporar determinaciones textuales que no están en la leyenda que funciona como título, ni tampoco en los comentarios que suelen acompañar la caricatura como pie de imagen. En *Caras y Caretas*, las ilustraciones de José María Cao y Manuel Mayol, ambos dibujantes españoles ligados a la revista desde sus inicios en Buenos Aires, llevan sus firmas dentro de la imagen. En *Sucesos*, en cambio, las ilustraciones de portadas firmadas alternan con otras anónimas.

A pesar del estatuto que les da la firma de autor y su ubicación en la portada, las caricaturas participaron de procesos de reproducción, serialización y circulación en virtud de los cuales la autoría progresivamente se diluye. Es frecuente que aparezcan transformadas de maneras muy significativas en trayectorias que no son fáciles de rastrear, ya que, aunque las fechas de publicación de las revistas implicadas permitían establecer una distinción entre un “original” y una “copia”, ambas caricaturas parecen estar trabajando en base a una misma fotografía preexistente, produciendo al contrastarlas la impresión de conectarse mediante una especie de contagio material. Como ha estudiado Andrea Cuarterolo, era común que los caricaturistas desarrollaran sus dibujos a partir de fotos: “si la introducción del fotograbado en la prensa ilustrada había eliminado la necesidad de utilizar dibujantes que convirtieran las fotografías documentales en grabados o litografías, fueron los caricaturistas los que extendieron este uso auxiliar de la imagen fotográfica hasta los comienzos del nuevo siglo” (2017: 161). Refiriéndose al mismo

José María Cao, Cuarterolo puntualiza: “Al examinar las caricaturas que realizó para *Caras y Caretas* entre 1898 y 1912, es posible constatar que Cao utilizaba sistemáticamente retratos fotográficos como base de sus composiciones” (*ibídem*). Por otra parte, Malosetti ha señalado que los caricaturistas de *Caras y Caretas* Mayol y Cao ya habían participado en 1896 de una exposición de caricaturas burlescas hechas a partir de cuadros de las exposiciones pictóricas organizadas por el Ateneo en los años previos. Por lo tanto, aun cuando la caricatura fuera portadora de la firma de un autor, y considerando que las imágenes de una figura pública en esa época eran escasas y de difícil acceso, los caricaturistas trabajaban a partir de un número reducido de referentes, necesariamente compartidos.

La serialización de las imágenes, es decir, la repetición de rasgos, gestualidades o incluso la reproducción idéntica de algunas de ellas en distintos contextos, emerge como una práctica habitual del período, dando cuenta de la movilidad y de las trayectorias de los dibujantes europeos que llegaron a trabajar en distintas revistas, la mayoría de los cuales lo hicieron a través de Buenos Aires, desplazándose desde allí hacia otras ciudades latinoamericanas. Un ejemplo en este sentido es la trayectoria de uno de los caricaturistas más importantes de revista *Sucesos*, autor de algunas de las portadas más emblemáticas de dicha publicación: el litógrafo e ilustrador alemán Carlos Wiedner, quien trabaja en Buenos Aires. Su debut como ilustrador en Chile es relatado por él mismo, años después, a Jorge Délano, dando cuenta de itinerarios desde los que se hace posible explicar estos “contagios” entre las revistas y la poca autoridad que tenía la firma como marca de propiedad intelectual en el período: “Tenía vivos deseos de venir a Chile y envié como muestra a *Sucesos* nada menos que un dibujo original de Alonso (uno de los dibujantes más notables sudamericanos). Con toda ‘tupé’ le borré la firma y le coloqué la mía” (Délano 1954: 234).

Un caso llamativo de contagio material permite establecer un último vínculo entre *Caras y Caretas* y *Sucesos*, a partir de la portada interior del 17 de diciembre de 1904 y la del 29 de septiembre de 1905 respectivamente. En la publicación argentina (figura 5), la caricatura aparece firmada por Cao, mientras que en la chilena (figura 6) se logra identificar la inicial “Sch.”, muy

frecuente en las portadas de 1905, y que en otras aparece como “Schreder”. Durante ese año sus caricaturas alternan en las portadas de la revista con las de Juan Martín (“Martín”) –las más numerosas–, y también con portadas anónimas o con firmas ocasionales como “Laroche” y “Pet Pet”. Llama la atención que el enfermo, personaje central de las caricaturas que en ambos casos remite al presupuesto de la nación, muestra idéntico torso y rasgos faciales en ambas portadas, mientras que la figura del médico difiere visiblemente para asimilarse a las autoridades de cada país. La caricatura de Cao va en una portada interior y lleva la leyenda “Ahí le duele”, mientras que en *Sucesos* la leyenda indica “Donde le duele” [sic]. El diálogo entre los personajes que interactúan en la caricatura de *Caras y Caretas* señala: “-¿Se encuentra más aliviado?/ -No, doctor; donde siento ahora gran opresión es en la tarifa de avalúos”. El diálogo que aparece en *Sucesos* dice: “Ministro de hacienda: -¿Y qué tal el enfermo?/ Don Presupuesto: -Mal, señor, ahora tengo corrimiento en todas partes, pero opresión en el Ministerio de Instrucción”.



Figura 5. José María Cao, “Ahí le duele”. *Caras y Caretas*. Buenos Aires, 17 de diciembre de 1904



Figura 6. Anónimo, “Donde le duele” [sic]. *Sucesos*. Valparaíso, 29 de septiembre de 1905

Fuera de las posibles lecturas de estas portadas en la clave del humor gráfico y de la sátira política, me interesa nuevamente concentrarme en la materialidad de los impresos que aparecen en la composición. La activación del contagio material surge al comparar las portadas e identificar la figura central –la del enfermo– como un sustrato fotográfico común. A partir de este sustrato proliferan elementos que se van agrupando de acuerdo con las distintas relaciones de sentido que articulan la caricatura en cada caso. En el hiato entre este elemento fotográfico compartido y los demás elementos en cada portada irrumpe una tensión entre las temporalidades de la fotografía, con la duración característica de la pose, y la de la caricatura, cuya temporalidad remite a la de los elementos del dibujo esquemático que apunta a la fácil identificación de los elementos. Es llamativo que, en *Sucesos*, la escena ocurra al interior de un espacio privado con una serie de detalles que hablan de la intimidad del paciente y de la calma en la que transcurre su convalecencia –la tasa de té humeante, la cama y su respaldo, la manta, el macetero con una flor en el marco de una ventana, la alfombra a los pies de la cama–; mientras que en la imagen de Cao, la mano del médico –junto con auscultarlo– parece obligarlo a mantenerse en pie dentro de un recinto con pilares de mármol, que remitirían a un espacio institucional y a la urgencia con la que el paciente debe sobreponerse a los dolores para atender a algo inminente.

La presencia de los parches en el cuerpo del enfermo, aparentemente como tratamiento analgésico para sus dolores, conservan su potencia semiótico-material como impresos efímeros, ya que cada uno despliega un texto, como los volantes que en el espacio público podían aparecer como forma de denuncia anónima. Esto activa un sentido de alerta en la caricatura de Cao, que parece referir al potencial daño asociado a los tratados comerciales que estos anuncian. La función de los volantes en este sentido se intensifica cuando consideramos la presencia de unas alas similares a las de Hermes, mensajero de los dioses griegos y protector de los comerciantes y ladrones, sobre la cabeza del paciente, elemento que no aparece en la imagen de *Sucesos*. A pesar de la función homeopatizante que los parches activan en la escena, fijados a un cuerpo como los carteles a un muro,

lo cierto es que su presencia en ambas portadas no diluye los sentidos referenciales sino que permite delimitar mejor el ámbito de la sátira mediante el contenido textual que aportan. En el caso de revista *Sucesos*, los parches de hecho complementan el contenido de la leyenda y del diálogo. En el nivel semiótico-material, entonces, la ambivalencia de los parches –adormecer los dolores y alertar al lector al mismo tiempo– refuerzan el hiato, la fisura que separa los elementos en la escena y que permite advertir la tensión entre dos temporalidades, desanudando los elementos para hacer emerger otros posibles entrelazamientos y borrando así las suturas para marcar el *escombros de la coherencia agrietada*, la dispersión y el montaje.

Las portadas estudiadas subrayan la condición material de las revistas *magazine* como impresos modernos durante la primera década del siglo XX, haciendo de la masificación de los impresos un tema central en las caricaturas. Al exhibirlos en toda su materialidad, las revistas activan referentes, prácticas de lectura y flujos afectivos que van más allá de los órdenes y trayectorias de sentido previstos por editores o caricaturistas, permitiendo nuevos entrelazamientos que las revistas potencian desde su valor de objetos que forman parte de la experiencia cotidiana de los lectores. De este modo, las portadas no solo se leen como una unidad semiótica ordenada y jerarquizada, ni inauguran necesariamente una ruta de sentido desde la cual transitar la revista, sino que registran las tensiones dadas por los hiatos y fisuras que señalan temporalidades disyuntas en las superficies superpuestas del montaje. El trabajo con las portadas esbozado hasta aquí es solo una forma de mostrar un análisis que podría hacerse a partir de otras relaciones pensadas en términos de micro montajes, o al considerar un ejemplar en su conjunto como el resultado de un montaje de más amplio alcance, lo que permitiría centrarse en el carácter relacional de los sentidos que estas publicaciones producen, contribuyendo a profundizar el estudio de su funcionamiento como prácticas semiótico-materiales y artísticas. Visibilizar estas relaciones ayuda a comprender la función de las revistas no tan solo como de-

positarias de la cultura latinoamericana de principios del siglo XX, sino además como parte del entramado material que le da forma y vida a esa cultura.

Bibliografía

- Acree, William Garrett (2013). *La lectura cotidiana. Cultura impresa e identidad colectiva en el Río de la Plata, 1780-1910*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham y Londres: Duke U.P.
- Bloch, Ernst (2019). *Herencia de esta época*, trad. de Miguel Salmerón, Madrid: Tecnos.
- Cuarterolo, Andrea (2017). “Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina”, *Significação*, 44/ 47: 155-177.
- Délan, Jorge (1954). “El dibujo a través de medio siglo”, *Número Especial: Medio siglo de Zig-Zag, 1905-1955*, Santiago: Zig-Zag.
- Didi-Huberman, Georges (2013). *Cuando las imágenes toman posición*, trad. de Inés Bertolo, Madrid: Antonio Machado Libros.
- Eisenstein, Elizabeth L. (2010). *La imprenta como agente de cambio. Comunicación y transformaciones culturales en la Europa moderna temprana*, trad. de Kenya Bello, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, Silvana Anahí (2013). “La conformación de un imaginario social en torno a la política argentina a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX”, *Actas de las XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Mendoza: Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Krauss, Rosalind (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Walter Neurath Memorial Lecture), Nueva York: Thames & Hudson.
- López, Félix (1954). “Nuestra propia historia”, *Número Especial: Medio siglo de Zig-Zag, 1905-1955*, Santiago: Zig-Zag.

- Malosetti Costa, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moraña, Ana (2016). *La fiesta de la modernidad: La revista argentina Caras y Caretas entre 1898 y 1910*, Buenos Aires: Corregidor.
- Neveleff, Julio y Graciela Di Lorio (2007). *La Argentina sin Careta. José María Cao. Ilustraciones 1893-1918*, Buenos Aires: Fundación Osde.
- Ossandón, Carlos B. y Eduardo Santa Cruz (2005). *El estallido de las formas: Chile en los albores de la "cultura de masas"*, Santiago: LOM.
- Riesco, Germán (1905). *Mensaje leído por S.E. el presidente de la República en la apertura de las sesiones ordinarias del Congreso Nacional*, Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernación Barcelona.
- Rogers, Geraldine (2008). *Caras y Caretas: Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata: EDULP. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.413/pm.413.pdf>
- (2019). "Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición" en: Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coords.), *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Szir, Sandra M. (2017). "Impresos que interpelan la mirada. Acerca de la cultura gráfica", *Inmediaciones de la comunicación*, 12/ 2: 21-27.
- Te Heesen, Anke (2008). "News, papers, scissors. Clippings in the Sciences and the Arts around 1920" en: Lorraine Daston (ed.), *Things that talk. Objects Lessons from the Arts and Sciences*, Nueva York: Zone Books.
- Twyman, Michael (2008). "The Long-Term Significance of Printed Ephimera", *RBM. A Journal of Rare Books, Manuscripts and Cultural Heritage*, 9/1: 19-57.
- Viu, Antonia (2019). *Materialidades de lo impreso. Revistas latinoamericanas 1910-1950*, Santiago: Metales Pesados.

Publicidad y consumo

***La Novela Semanal* como repertorio de imágenes: del retrato de autor al aviso publicitario**

Margarita Pierini

La Novela Semanal, la primera de las novelas semanales creada en Buenos Aires (1917) siguiendo el modelo de las colecciones españolas, ofrece un renovado campo de análisis para la investigación, desde sus contenidos literarios, estrategias editoriales, renovación de formatos, selección de autores y géneros, hasta la siempre compleja reconstrucción de su público y de los efectos de lectura sobre esos destinatarios masivos.

En este capítulo nos interesa abordar dos aspectos de la publicación que se refieren al mundo de las imágenes: en primer lugar, las portadas, que buscan inicialmente asentar el prestigio de la revista a través de los retratos de los autores reconocidos que colaboran con ella (Ricardo Rojas, Horacio Quiroga, Enrique Larreta, entre los primeros), para ofrecer más adelante escenas costumbristas de la vida urbana. Y, en segundo lugar, las publicidades que dan cuenta de los hábitos y las aspiraciones de un público lector abierto al consumo que ofrecen los nuevos tiempos.

“Las imágenes en los libros y revistas son una puerta de entrada al sentido de los textos que las acompañan”, afirman Gené y Malossetti (2013: 11). Las nuevas tecnologías de impresión, desarrolladas en forma sostenida desde mediados del siglo XIX en Europa, aportaron a la industria editorial, y en particular a las publicaciones periódicas, un nuevo campo para acompañar y multiplicar el sentido de la lectura. El despliegue de imágenes en esas publicaciones se exhibió en primer lugar en las revistas destinadas al consumo de los sectores “altos” –*L’Illustration*, fundada en 1843; *Le Monde Illustré*, desde 1857; *La Ilustración Española y Americana*, a partir de 1869– que circulaban fuera de sus países de origen y se difundían ampliamente en Latinoamérica.

El sostenido desarrollo de las nuevas tecnologías, que hacían posible abaratar los costos de impresión y perfeccionar sus recursos gráficos, unido al crecimiento de un público lector conformado por sectores medios, permitió desde finales del XIX, en nuestro país, el surgimiento de revistas donde la imagen tenía un papel destacado, cada vez más demandado por sus lectores. El caso de *Caras y Caretas* (1898) y sus continuadoras/competidoras –*PBT* (1904), *Fray Mocho* (1912)– dan cuenta del rápido incremento de la *masificación de la imagen* que ya pasa a ser un hábito y una demanda del público medio. Ilustradores, caricaturistas, fotógrafos, diseñadores, adquieren así un papel de creciente relevancia en el mundo de la prensa escrita, a la par de los nuevos escritores y periodistas convocados por los medios masivos.¹

Las *novelas semanales*, siguiendo el modelo creado por Eduardo Zamacois en España (1907), surgen con el propósito de propalar “por medios fáciles” la producción literaria nacional. Teniendo entre sus objetivos ofrecer “una producción interesante [...] a un precio ínfimo y único”, en sus inicios aparecen como modestos folletos de 24 páginas, sin ilustraciones, con excepción de la portada. En el caso de *La Novela Semanal*,² que es el objeto de nuestro análisis (en el período 1917-1927), la atención del editor a las demandas del público, así como los recursos económicos que aporta el rápido éxito de ventas, le permiten en poco tiempo incorporar diversos elementos visuales con los que el lector ya estaba familiarizado a través de otras publicaciones: retratos de autor, gráfica publicitaria, crónicas fotográficas.

En los primeros años, las portadas se presentan como una marca de prestigio para la revista, que se exhibe como un emprendimiento cultural que convoca a los escritores más afamados del canon argentino. Los retratos de escritores –una tradición renovada y ampliada en el siglo XIX gracias a la fotografía– ofrecen en *LNS* la posibilidad de analizar diversas estrategias que van desde la elección de la imagen de autorrepresentación –en especial en el caso de las escritoras– hasta las

¹ En un texto liminar Jorge Rivera (1980-86) analiza este período de transformaciones de la figura del escritor profesional.

² Abreviamos en adelante *LNS*.

máscaras con que se presentan quienes se ocultan detrás de un seudónimo.

Pocos años más tarde, la decisión de abandonar el retrato de autor por dibujos que representan escenas costumbristas de la vida urbana, o coloridas imágenes de jóvenes bonitas, está relacionada con el paulatino abandono del perfil centralmente literario de la revista y, a la vez, con el objetivo de *aggiornarse* siguiendo los modelos de publicaciones como *Para Ti* (1922), con quien se comparten estéticas y colaboradores.

El segundo repertorio de imágenes que nos interesa analizar son las publicidades que se van multiplicando en la revista –ya con mayor número de páginas, hasta llegar a 72– y que abren un campo de análisis sobre el imaginario aspiracional, las necesidades y los hábitos del mundo cotidiano de los lectores.

Las portadas de *La Novela Semanal*

El modelo a partir del cual se diseñan estas portadas sigue inicialmente, decíamos, a las novelas semanales españolas, que eligen destacar con la fotografía del autor el texto que publican. En su estudio sobre esas colecciones, el investigador y bibliófilo Sánchez Álvarez Insúa (1996) incluye un colorido repertorio de imágenes donde el rostro de grandes escritores (Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, León Tolstoi) ilustra las portadas de los pequeños volúmenes.

Las colecciones argentinas eligen distintas estrategias: la foto del autor puede ir acompañada por un dibujo más o menos alusivo al relato que ofrecen; otras prescinden del clásico retrato para presentar solamente una ilustración. En el caso de *LNS* el diseño de las portadas se renueva a lo largo de los años. En los primeros tiempos –desde 1917 hasta 1923– aparece solamente la imagen del autor, ya sea en fotografía, ya en dibujo.

En sus memorias, algunos autores de la época –Manuel Gálvez, Bernardo González Arrili– han recordado la emoción de ver la portada de su primer libro en las vidrieras de las grandes librerías: era el signo *de haber llegado*, de consagrarse como escritor. Las novelas semanales no comparten este circuito, como ha señalado Beatriz Sarlo en un estudio pionero sobre el género

en la Argentina (1985). Pero los retratos de estos autores se exhiben en los puestos callejeros, y esa *literatura de kiosco*,³ con sus *policromas carátulas* –como las recuerda Arlt en *El juguete rabioso*– es la que en muchos casos constituye el primer repertorio de lecturas de un vasto público, dentro del cual, por cierto, se incluye el propio escritor.

Una imagen de la misma *LNS* ilustra la atracción que las portadas debían ejercer sobre los posibles compradores, si bien el título, “Lectores de ojito” (figura 1), habla también del conocimiento de las prácticas de muchos de esos usuarios, los *gorrones de libros*, que dijera Quevedo, dando cuenta de una tradición que sigue despertando la inquietud de editores y autores.



Figura 1. “Lectores de ojito”

³ Bajo el nombre *literaturas de kiosco* estudia el género F. Alemán Sainz (1975).

La estrategia de insertar el retrato del autor en la portada, que se sostiene durante los primeros 284 números de *LNS*, puede analizarse desde dos perspectivas. Por un lado, la importancia que tiene para el lector establecer un vínculo con el autor: una tradición que se remonta al cambio cultural que ofrece la modernidad. Robert Darnton analiza, a través de la correspondencia de Ranson –un comerciante admirador de Rousseau–, esta nueva modalidad del pacto de lectura. Se espera conocer los hábitos del escritor, su pensamiento en temas muy diversos, se le piden consejos para la vida. La figura del autor cobra una particular relevancia: se lo admira, se busca conocerlo, ya sea personalmente, ya a través de escritos sobre su persona (cartas, biografías).

Ranson confirmó una nueva relación entre el lector y el mundo de las letras impresas. El escritor y el lector realizaron una transformación en un modo de comunicación que superó la literatura y que dejaría su marca en varias generaciones de revolucionarios y románticos (Darnton 1987: 254-5).

En el campo de la novela popular, la figura del autor es especialmente requerida por su público, y así lo revela la práctica de las entrevistas que se multiplican en la prensa y la reproducción de su imagen, que dará lugar a una próspera industria gráfica: las fotografías de Victor Hugo, Alejandro Dumas y, en nuestras letras, de un Guido Spano convertido en abuelo de la patria,⁴ a menudo forman parte del altar doméstico, junto con las imágenes de héroes y de santos. No importa que, como llega a descubrirse en algún caso, la saga de sus novelas ya no sea producto de su pluma sino de un equipo que sigue sus bien probadas fórmulas: Sandokán no podría tener otro autor que Salgari, aún muchos años después de la muerte del escritor.

Por otro lado, volviendo a los editores de *LNS*, les interesa destacar las grandes figuras que colaboran con la colección; y así eligen para las primeras entregas a Enrique García Velloso,

⁴ En los homenajes que año tras año recoge la prensa, al cumplirse un nuevo aniversario de su vida ciertamente longeva, se reitera la foto del anciano de barba blanca, difícilmente asociable con el joven que había peleado en París en las barricadas del 48.

Hugo Wast, Enrique Larreta, Ricardo Rojas, Horacio Quiroga...⁵ El retrato ratifica la promesa de los editores de publicar “semanalmente una producción interesante, de alguno de nuestros más prestigiosos literatos” (*LNS*, n. 1). También confirma el pacto con el lector, a quien se le garantiza que se le ofrece un producto original salido de la pluma de esos grandes autores. La foto, junto con la firma del escritor cerrando el relato, son los elementos que se ofrecen en prenda de honestidad intelectual. Un recurso que se sostiene a pesar de las sospechas de que la firma es un aporte imaginativo del editor. Si es verosímil que puedan estar a su alcance las de los autores contemporáneos y cercanos, la firma de E. A. Poe, en gruesos trazos (*LNS*, n. 466, “La tragedia de la calle Morgue”) debería resultar poco creíble para el curioso lector.

Tampoco funciona el pacto de veracidad en el caso de los autores que escriben bajo seudónimo, que en algún caso, como el de Elsa Norton, encubre a dos escritores: García Velloso y Josué Quesada. Los editores refuerzan la presunta identidad de la dama refiriéndose a ella como una valiosa colaboradora, cuyo retrato a lápiz ilustra las cuatro novelas que se le atribuyen⁶ (figura 2). El mismo procedimiento se emplea con A. López Andrade (Marcelo Peyret) y con los diversos seudónimos que usa el prolífico Josué Quesada (Mamá Justa, Rolando Durandal).

¿Qué imágenes aportan los autores o eligen por su cuenta los editores en el repertorio de retratos a su alcance? Las fotografías, en blanco y negro, del escritor (y unas pocas escritoras) suelen ofrecer las imágenes más conocidas de los autores: es el caso de Hugo Wast (n. 2), Enrique Larreta (n. 3), Horacio Quiroga (n. 9), Juan José Soiza Reilly (n. 23), entre muchos otros.

Por lo general, se presentan en postura formal, a veces solemne (Gálvez, Angelici, Giusti, Blomberg, Saldías, un jovenísimo Arturo Cancela [figura 3]). Resulta discordante, en este universo de *personas serias*, un desmelenado Gómez Carrillo, cuyo retrato como bohemio y aventurero hace honor al halo de

⁵ Cf. listado de autores y obras de *LNS* en Pierini (2004: 195-213).

⁶ “Un casamiento en el gran mundo” (n. 15); “El escándalo de la Avenida Alvear” (n. 178); “La casa de la soltera” (n. 222); “El amigo de mi marido” (n. 249).

La Novela Semanal como repertorio de imágenes:
del retrato de autor al aviso publicitario

leyenda de que gustaba rodearse.⁷ Por su parte, Josué Quesada prefiere una imagen más bien bonachona, no muy acorde con sus posturas políticas, que sirven de sustento a alguno de sus relatos.⁸



Figura 2. Elsa Norton

⁷ Corría el rumor de que una de sus múltiples amantes había sido la espía Mata Hari, y que el escritor, en un acto de amor por Francia, la había delatado ante las autoridades. Gómez Carrillo dedica un libro (*El misterio de la vida y la muerte de Mata Hari*) a desmentir la leyenda. Siguiendo su costumbre de reciclar sus textos y adaptarlos a usos múltiples, de allí se desprende una breve nota (“¿Delató Gómez Carrillo a la Mata Hari?”) publicada en julio de 1923 en *LNS*.

⁸ “La mujer que se acordó de su sexo”, publicada en *La Novela Porteña* en abril de 1922, narra la “barbarie” de los obreros patagónicos (1921) siguiendo al pie de la letra el libreto de la Liga Patriótica, que lo contaba entre sus fundadores.



Figura 3. Arturo Canela

Son pocas las escritoras convocadas en esta colección.⁹ Entre ellas se destaca la bonita Sara Montes, que usa su *nom de plume* para varios relatos, donde recorta su apellido ilustre (Montes de Oca) que sí va a usar para su producción *seria*, por ejemplo como autora del Himno del Congreso Eucarístico de 1934. Por su parte, la imagen de César Duayen es el famoso retrato que, una vez revelado el misterio de su seudónimo, acompañó las entrevistas a la autora de *Stella*, en 1906.

Cumplido el propósito de instalarse como los editores de una colección donde colaboran los autores más reconocidos

⁹ Las escritoras: Estela Acosta, Laura Canton, César Duayen (seud. de Emma de la Barra), Sofía Espindola, Pilar de Lusarreta, Sara Montes, Elisa Moyoben, Leonor de Orlandiz, Ada Pettini.

del momento y amoldándose a las nuevas tendencias de la ilustración de las publicaciones de kiosco, las portadas a partir de 1923 ofrecen imágenes de la vida cotidiana en la ciudad, donde alternan escenas humorísticas con escenas patéticas (figura 4).

En algunos casos se tratan temas autorreferenciales (*Lectores de ojito*, *La costurerita que dio aquel mal paso*), aunque estas portadas no tienen relación con la historia narrada en sus páginas. Y por último, en una tercera etapa, se presentan figuras de mujeres con una gráfica estilizada, que va marcando la nueva orientación de la revista hacia un público exclusivamente femenino, que comparte con las contemporáneas *Para Ti* y *El Hogar*. En este sentido, hay que recordar que el auge editorial de la prensa periódica, además de incorporar un nutrido grupo de periodistas/escritores, fomentó una importante producción de artistas gráficos. Entre los colaboradores de *LNS* –que no siempre firman sus trabajos– se destacan los nombres de Arístides Rechain,¹⁰ Rodolfo Claro, Monticelli.



Figura 4. “Miseria”

¹⁰ Rechain (1889-1962) publicó sus primeros trabajos en la revista *Fray Mocho* y fue luego el creador de “La página del Dólar” (una marca de cigarrillos), a la que seguiría hacia 1925 la tira cómica “La familia de Don Sofanor” –ambas en *La Novela Semanal*–. Colaboró también en *Billiken*, *Caras* y *Caretas*, *Plus Ultra*, *Atlántida*, *Para Ti*, *La Prensa*, *Abora*, *Crítica* y *Libre Palabra*.

Los avisos publicitarios

A comienzos del siglo XX, afirma un historiador, “la ciudad estaba experimentando una transformación que terminó convirtiéndose en uno de los pilares de su vida moderna: la formación de una sociedad de consumo masivo” (Rocchi 1998: 534). En los tiempos del Centenario de la Revolución de Mayo, en Buenos Aires abren sus puertas algunas de las *grandes tiendas* que de inmediato se constituyen en focos, no sólo de consumo, sino también de sociabilidad distinguida.¹¹ Probablemente la de mayor impacto “por ser la versión argentina del modelo inglés, por sus dimensiones espaciales, por lo selecto de sus productos y por la perduración en el tiempo de todo un estilo” fue Harrods, fundada en 1913 en la calle Florida, la calle del ocio elegante, como la denominará el incansable viajero Enrique Gómez Carrillo en su libro *El encanto de Buenos Aires* (1914).¹² Harrods poseía “además de una serie de secciones donde podían comprarse todos los productos importados que el bolsillo pudiera permitirse” salones de peluquería, biblioteca y un restaurant donde la juventud dorada concurría para ver y ser vista por sus pares. No es ese, sin embargo, el lugar adonde van a proveerse habitualmente los lectores y lectoras de *LNS*, y no se lo promociona en la publicación, como sí ocurre con otras grandes tiendas, como Casa Zabala y Casa Cabezas. Pero sí es el espacio de más de un relato de la colección, entre los que destaca la famosa *Vendedora de Harrods*, que además de alcanzar numerosas reediciones llega hasta la consagración del teatro y del incipiente cine nacional.¹³

¹¹ Entre ellas, Gath & Chaves, A la Ciudad de México, La Imperial, La Piedad, la Casa Zabala.

¹² El libro será objeto de diversas versiones abreviadas para novelas semanales de Argentina y España. En *LNS* aparece como “El alma de Buenos Aires” (n. 39); es el único relato de viajes que se incluye en la colección.

¹³ “En 1921, en ocasión del lanzamiento del film *La vendedora de Harrods*, Josué Quesada reescribe y publica nuevamente su texto, fusionando y ampliando la versión original de *La vendedora de Harrods* y *Cuando el amor triunfa*. En esta nueva versión incorpora una significativa dedicatoria: ‘Para el Dr. Manuel Carlés, a cuya sombra propicia he aprendido mucho’. La película fue producida por Quesada Film y se estrenó el 20 de mayo de 1921 en el cine “The American Palace”, bajo la dirección de Francisco Defilippis Novoa” (Campodónico, en Pierini *et al.* 2004: 139).

En la primera época de *LNS*, el folleto de 24 páginas lleva solo una publicidad en la contratapa, donde también se hace referencia al lugar donde se imprime (primero en Otero y Cía., poco después en la gran imprenta de Lorenzo Rosso), y algunos pocos avisos en páginas interiores, a veces anunciando su futura producción. El número de avisos va aumentando con el tiempo, al ritmo del éxito comercial de *LNS*. Constituyen en sí mismos otro campo de lectura, que ofrece interés en varios sentidos: por un lado, aportan algunas pistas sobre el tipo de público al que se dirige la revista (¡el misterio del público!); permiten asomarse a la vida cotidiana del espacio urbano de la época, y nos acercan a los deseos y fantasías de este nuevo público consumidor. Asimismo, en otro campo de investigación, aporta valiosos datos sobre las redes económicas que integran a estos productos culturales, financiándolos parcialmente.¹⁴

Como señala la investigadora Mogin-Martin en su estudio sobre *La Novela Corta* (Madrid, 1916-1925), contemporánea de *LNS*: si el manifiesto de la colección (*Nuestro propósito*) “describe a un público soñado, se puede pensar que los anunciantes son menos soñadores y quieren rentabilizar su inversión dirigiéndose a un público susceptible de consumir sus productos” (2000: 32). En *LNS* se multiplican los anunciantes, atentos al creciente número de lectores que la publicación anuncia en la portada de cada número, en permanente aumento: sus lectores llegan a ser más de 200.000. Aun teniendo en cuenta la esperable exageración de los editores, se trata de una revista que incide en el medio periodístico de la época. Como signos externos a la misma publicación, es posible confirmar ese lugar destacado en el hecho de que la revista bibliográfica *La Literatura Argentina* (1928-1937) la incluye habitualmente en sus reportes mensuales sobre la producción nacional.¹⁵

Las numerosas colecciones semanales que se multiplican a partir del éxito de la pionera *LNS*,¹⁶ y que se esfuerzan por

¹⁴ Como ejemplo, en otra colección, *La Novela Universitaria* (n. 212, 1924) aparece en la contraportada una publicidad del Banco de Chile y Argentina, fundado en 1900.

¹⁵ Cabe también destacar que es una de las colecciones que atesoraron sus lectores, como puede observarse en bibliotecas privadas y públicas, así como en librerías de viejo.

¹⁶ En nuestra investigación relevamos más de 30 colecciones argentinas; el mo-

presentar los elementos que la diferencian de la fundadora (*La Novela Universitaria*, *La Novela Femenina*, *La Novela Realista*, entre otras), comparten por lo general los mismos anunciantes, que también aportan sus avisos a publicaciones de diferentes signos ideológicos. Es el caso de *La Vanguardia*, cuyas imágenes publicitarias estudian Gené y Buonome (2013), señalando la contradicción entre los mensajes dirigidos a los *consumidores virtuosos* alertando sobre los peligros del alcohol, y los avisos de la gran Cervecería Quilmes que contribuían a financiar la publicación.

En esta circulación de las publicidades, valga recordar aquí el caso del famoso Puloil con su célebre mujercita sobre el envase de cartón amarillo “y en escenas más pequeñas, el trasfondo de los sectores subalternos, un mundo poblado por trabajadores y trabajadoras”. El aviso aparece en *La Novela Universitaria* (28/9/1921) que desde su título buscaba diferenciar a su público de los lectores ¿menos letrados? de las otras colecciones. Cabe recordar que Puloil (la marca de Devoto y Cauchaner, fundada en 1898) también fue el anunciante de los dos primeros números de la vanguardista *Martín Fierro* (1924).

En *LNS* la inclusión de los avisos abarca un amplio campo de ofertas que atienden tanto a las necesidades como a las aspiraciones de sus lectores. Como ha señalado Mogin-Martin para el caso de la publicación española, “frente a la pregunta, tradicional en la prensa y la literatura de gran difusión, sobre si el público es femenino o masculino, el estudio de la publicidad nos lleva a contestar que ambas cosas” (2000: 34). Hay tiendas de ropa para hombres y mujeres; equipamientos para el hogar y también herramientas; hay cursos destinados a formar secretarías y taquígrafos, aparatos de fotografía, victrolas. Y en el rubro alimentación, están los insumos cotidianos –lácteos, galletas– junto con las más sofisticadas bebidas alcohólicas. Infaltables en estas publicaciones, las distintas marcas de cigarrillos, que a veces se promocionan organizando concursos. La gráfica de las publicidades ofrece también un espacio para el diseño, como puede observarse en el anuncio del tónico Dinamoferrin (figura 5).

delo editorial se replicó también en otros países de América Latina, como México y Colombia.

La Novela Semanal como repertorio de imágenes:
del retrato de autor al aviso publicitario



Figura 5. Aviso de tónico capilar

En los avisos de *LNS* es visible la coexistencia de los modelos más tradicionales –que ya incorporan los periódicos y las revistas de nuestro país desde finales del siglo XIX– y las nuevas formas de la publicidad. En el primer caso, ante la todavía restringida tecnología para reproducir imágenes, el aviso se basa en un texto que desarrolla las características y los beneficios del producto, apuntando a la persuasión del consumidor a partir de las palabras. La publicidad más moderna, en cambio, privilegia el impacto de la imagen, acompañada por un breve texto.

A fin de organizar los numerosos productos que se anuncian en *LNS*, distinguimos seis sectores: el campo de la moda; el campo de la salud; el rubro alimentos; el mundo del trabajo; el mundo del entretenimiento; el rubro de lo (más o menos) prescindible/ suntuario. El tema puede dar lugar a un extenso desarrollo, que sería idealmente interdisciplinario. A efectos de este capítulo, nos limitamos a presentar un breve panorama de estos grupos.¹⁷

¹⁷ Para los investigadores del campo de la comunicación, y en especial, de la publicidad en las publicaciones semanales, sugerimos acceder a la colección completa de *LNS* que ofrece el Instituto Iberoamericano de Berlín en su página web: <https://www.iai.spk-berlin.de/kataloge.html>

El campo de la moda. En este espacio se hacen visibles dos tendencias: los avisos de las grandes tiendas, que, como ya señalamos, constituyen una novedad en Buenos Aires para la época de *LNS* –Harrods acababa de crearse en 1913– y que ofrecen ropa de confección de alto nivel para tratar de atraer a un cliente que hasta entonces acudía solamente a los sastres y modistas de fama. Entre otras firmas, A la Ciudad de México, A. Cabezas y los Grandes Almacenes Zabala ofrecen sus productos “de la más rigurosa moda”. Este mundo de la moda no está ajeno al devenir histórico; en algún anuncio se ofrece para los caballeros el “Traje Victoire” como homenaje a la victoria de los aliados al concluir la Primera Guerra.

Al mismo tiempo, se reitera con insistencia un anuncio dirigido a un sector importante del público lector: las tinturas caseras para telas. Con el sencillo procedimiento de teñir los vestidos del año anterior, las lectoras podrán tener un equivalente de los trajes nuevos que otras mujeres, más afortunadas, comprarán en las grandes tiendas (figura 6).

Un Vestido
a la última
moda por
80
CENTAVOS

puede Vd.
obtenerlo
cuando desee

Colorante Floriol
MODERNA AMERICANA

?...
Tiñendo su traje antiguo, del color más
en boga, con el famoso colorante

Floriol

VENTA EN TODAS LAS FARMACIAS

Figura 6. Aviso de tintura para telas

El campo de la salud. Constituye otro eje de la vida cotidiana muy destacado en las publicidades, que hacen referencia a las dolencias más comunes de la época: anemia, enfermedades bronquiales (la temida tuberculosis), estreñimiento, indigestiones, enfermedades nerviosas –atribuidas sobre todo, como indicaba la ciencia, a la naturaleza femenina–. Ya sea para prevenir o para curar, estos avisos cubren un amplio espectro que abarca toda la gama de los males físicos a la vez que permiten asomarse tanto a las prácticas como al imaginario de la época sobre los vaivenes de la salud y la enfermedad.

El mensaje publicitario utiliza en estos casos dos sistemas de persuasión: por un lado, busca convencer del uso de determinados productos a través de voces autorizadas: un médico extranjero, una enfermera con su prestigio bien ganado en la Gran Guerra. Por otro, apela al temor para impulsar al hipotético consumidor a la necesaria y urgente adquisición del fármaco recomendado. Algunos casos, a modo de ejemplo:

a) Se ofrecen productos nutricionales que apuntan a fortalecer la salud desde el embarazo y la lactancia (las célebres *maltas*).

b) Se proponen como modelo personas bien alimentadas pero que cuidan su aparato digestivo (los famosos purgantes Tuil, Rapidol).

c) Se ofrecen ungüentos y pomadas varias para cuidar los músculos doloridos.

d) Se proponen tónicos para contrarrestar el desgaste de la vida moderna, con mensajes que apelan al sentido patriótico (*La Nación necesita todo su poder mental*), a la promesa de bienestar –la medicina es “el faro que guiará a la fuente de la salud”– o a la amenaza de quedar prisioneros de la “neurastenia, anemia, histerismo” y otras desgracias, en un escenario visual que mucho le debe al ya popular mundo del cinematógrafo (algún anuncio presenta la enfermedad como un monstruoso King Kong). Se especifican, en esta publicación que no tiene como destinatario a un profesional de la salud sino al público masivo, las drogas que se combinan para estos tónicos energizantes: “hierro, fósforo, arsénico y estricnina”.

e) Se anuncian productos que detienen cualquier infección, con medicinas publicitadas por las figuras de médicos y enfermeras.

f) Aunque menos frecuentes, alguna vez aparecen anuncios de píldoras contra enfermedades venéreas, lo cual permite inferir la diversidad de lectores de estas publicaciones semanales (Píldoras Dasac).

El rubro alimentos. En general, lo que se publicita son los alimentos para un consumo festivo: bebidas alcohólicas (las estilizadas publicidades de Cinzano –lamentablemente sin firma–, de Bieckert, de Coñac Domecq); dulces de “tipo inglés”; los afortunadamente sobrevivientes “Bay Biscuits”; los productos de Los Dos Chinos. En todos estos casos, la publicidad alude a un mundo de confort y de cercanía con los modelos europeos. Pero también está la muy criolla Vascongada, que no sólo ofrece sabores deliciosos sino salud garantizada.

El mundo del trabajo. Por un lado, se publicitan los productos que requieren una tecnología más o menos desarrollada y que –se subraya– son obra de industriales nacionales; así, los anuncios que hablan de la incipiente industria metalúrgica (herramientas, muebles de metal). Por otra parte, y como novedad, empiezan a aparecer las clases por correspondencia: la Universidad Americana, entre otras, ofrece toda clase de cursos para estos lectores y lectoras de la naciente clase media que buscan nuevas formas de desarrollo personal: secretarías, taquígrafas, electricistas, mecánicos; hasta se puede estudiar por correspondencia para ser *chauffeur*. Estos cursos garantizan dinero seguro y ascenso social, con lo cual, más allá de las legítimas aspiraciones personales, se supone que se cumplirá con “el sueño de toda prometida”.

El hombre trabajador y precavido, además, sabrá valorar los beneficios del ahorro, obteniendo los bonos que ofrece la Compañía de Fósforos a sus clientes. Como contrapartida, los que no hagan nada por su propio futuro están amenazados con un tenebroso porvenir: *empleo perdido, sueldo reducido, desgracia, miseria*.

El mundo del entretenimiento. La modernidad pone al alcance de quienes puedan adquirirlos, en cómodas cuotas, los instrumentos para disfrutar de la música sin tener que depender

de las habilidades más o menos logradas de la tía que estudió piano. Ahora se anuncian los modernos *fonógrafos y victrolas ortofónicas* (por supuesto, de RCA Victor) junto con las listas de discos con el repertorio de moda. Para los que disfrutan (o aspiran a lograr) un nivel más alto, están las primeras cámaras de fotos, destinadas al turista, viajero o *sportman* que quiera tener un equipo bien provisto.

No son frecuentes en *LNS* los avisos de automóviles: el precio está muy distante de las posibilidades de la mayoría de sus lectores. Sin embargo, alguna vez aparece la imagen de un coche *Rugby* importado.

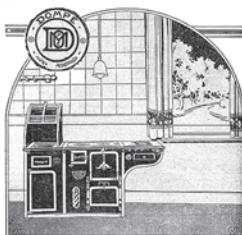
Objetos (más o menos) prescindibles. La vida moderna también se introduce en la casa y renueva hábitos domésticos: *la cocina económica* es garantía de limpieza, comodidad, eficacia (figura 7); los primeros termos hacen su entrada en las costumbres familiares. Todavía no se han incorporado los modelos de hogar que el cine norteamericano despliega para sus espectadoras, que en la realidad cotidiana pueden reconocerse mejor en la imagen de la Mujercita Puloil. Más adelante, en la década del 30, se iniciará la etapa de los electrodomésticos: secadores de pelo, aspiradoras, tostadoras de pan, serán publicitados en textos narrativos sin firma, pero que, en algunos casos, representan las primeras incursiones de la futura Niní Marshall en la prensa escrita.¹⁸ Pero esta es otra historia.

Los productos de belleza no pueden dejar de ocupar un lugar destacado en estas publicaciones. Los distintos avisos ofrecen, por lo general, una gráfica estilizada, apegada a una estética *art nouveau* exotista y decadente, que evoca las imágenes de artistas del cine todavía mudo de la época¹⁹ (figura 8). El *Jabón Tikal* muestra en cambio otra faceta: la apelación a motivos tradicionales tanto en la imagen –una marquesa estilo Pompadour– como en la estrofa publicitaria con versos *ad hoc*: *Cual la*

¹⁸ Debemos esta información a la hija de Niní, la Sra. Angelita Abrego, quien nos proporcionó los artículos redactados por su madre hacia 1934.

¹⁹ Los dibujos realizados por R. Mánica para la *Perfumería Mendel* sirvieron de base a nuestra diseñadora, Mariana Nemitz, para ilustrar las portadas de la colección *La Novela Semanal (1917-1926)* publicada por la UNQ y *Página 12* (1999).

aurora esplendorosa/ de un día primaveral/ será su tez primorosa/ si se lava con Tikal.



El cocinar resulta un placer
cuando se usa una
Cocina Económica "DOMPÉ"

Perfecta en todos los detalles: se calienta rápida y uniformemente, lo que implica una economía en el combustible. Es la más limpia y fácil de manejar.

Nota
Importante
Puede usarse con carbón de piedra, coque o leña.
Tengan un modelo para cada gusto.
Solicite GRATIS nuestro catálogo ilustrado.
Distribuidores:
Dompé y Cia. - Sucursal, 1127, Buenos Aires

— 2 —

Figura 7. Aviso de cocina económica



Figura 8. Aviso de estética *art nouveau*

Y por último, para la belleza masculina –que también se resiste al paso de los años– un producto que perduró en el tiempo y quedó incorporado al lenguaje común, más allá de los Hennas, Oreales y similares que intentaron reemplazarlo: la tintura La Carmela, que resiste a todas las pruebas y a todas las suspicacias.

A modo de cierre

La Novela Semanal, decíamos, es una de las publicaciones argentinas que marca un hito editorial y cultural. En ella conviven las tradiciones del periodismo con las transformaciones en la industria gráfica, en la profesionalización de escritores y dibujantes, en el auge del mundo de la publicidad y sus estrategias.

Los años 20 se nos ofrecen, en muchos aspectos, como un espacio bisagra entre el siglo XIX y el *corto siglo XX* que definía Eric Hobsbawm. *La Novela Semanal* resulta un cabal ejemplo de esa etapa de transición.

Bibliografía

Corpus: *La Novela Semanal*, Buenos Aires, 1917-1927.

Alemán Sainz, Francisco (1975). *Las literaturas de kiosko*, Madrid: Planeta.

Campodónico, Horacio (2004). “Los rastros previos: a propósito de las narraciones policiales en *La Novela Semanal*”, en: Pierini et al., *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*, Madrid: CSIC, 125-145.

Darnton, Robert (1987). “Los lectores le responden a Rousseau: la creación de la sensibilidad romántica”, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la cultura francesa*, México: FCE, 200-247.

Gené, Marcela y Juan Buonome (2013). “Consumidores virtuosos. Las imágenes publicitarias en el diseño gráfico de *La Vanguardia*” en: Laura Malosetti Costa y Marcela Gené,

- Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires: Edhasa, 137-164.
- Gramsci, Antonio (1961), "Literatura popular", *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires: Lautaro.
- Malosetti Costa, Laura y Marcela Gené (2013). "Introducción", *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires: Edhasa, 11-18.
- Mogin-Martin, Roselyne (2000). *La Novela Corta*, Madrid: CSIC, Colección Literatura Breve-4.
- Pierini, Margarita *et al.* (2004). *La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna*, Madrid: CSIC, Colección Literatura Breve-13.
- Rivera, Jorge (1980-86). "La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos" en: *Historia de la Literatura Argentina*, t. 3, Buenos Aires: CEAL.
- Rocchi, Fernando (1998). "Consumir es un placer: la industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado", *Desarrollo Económico*, 37/148, enero-marzo: 533-558.
<http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/consumorocchi.pdf>
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (1996). *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid: Asociación de Libreros de Viejo.
- Sarlo, Beatriz (1985). *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires: Catálogos.

Cine, teatro y radio en las revistas populares: la disputa por comunicar en la Argentina de 1930

Gloria Chicote

Diferentes proyectos de índole individual o institucional permitieron que actualmente contemos con un número muy importante de materiales que testimonian la circulación de la literatura popular masiva en la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Entre las múltiples documentaciones esparcidas por el mundo, se destacan las reunidas en el Instituto Iberoamericano de Berlín (IAI), las cuales constituyen el corpus de análisis de las siguientes observaciones: la *Biblioteca Criolla*, la *Colección de Revistas Teatrales y Novelas Cortas Argentinas* y la *Colección Eguidazu*.¹

Los folletos y folletines de la *Biblioteca Criolla*, reunida por Robert Lehmann-Nitsche entre 1880 y 1925, que invaden masivamente el mercado editorial como cabal exponente de la gran inmigración que se produjo en las modernas ciudades rioplatenses de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, pueden ser confrontados con las hojas sueltas, folletos y estampas que por la misma época se publicaban en México, o con el fenómeno de la literatura de cordel brasileña (quizás el mejor ejemplo extendido en el tiempo de re-funcionalización cultural de los pliegos sueltos renacentistas hasta los *blogs* de internet). Estos profusos materiales ofrecen un universo de especial interés para observar cómo se va delineando el mercado de la lectura popular en el ámbito íbero-hablante, marcado por la masividad y también la diversidad de temas y géneros que responden a las demandas de un público heterogéneo en su

¹ El IAI manifiesta una línea de continuidad con el interés sostenido por la génesis y el desarrollo de la cultura popular iberoamericana, en la adquisición, catalogación y digitalización no solo de colecciones tales como la *Biblioteca Criolla*, la *Colección de Revistas Teatrales y Novelas Cortas Argentinas*, sino también la *Colección de Literatura de Cordel Brasileña*, la *Colección de Estampas Mexicanas*, la *Colección de Tango*, o la *Colección Eguidazu*, más de 50.000 títulos de revistas publicadas en castellano en los siglos XIX y XX, de reciente adquisición en 2018. Las páginas siguientes son una reelaboración de Chicote (2020).

gestación, plagado a su vez de conflictos étnicos y clasistas. Esta multiplicidad de publicaciones evidencia un fenómeno en emergencia de características muy complejas, desde las tensiones entre políticas de estado y políticas de mercado, hasta la mezcla de procedencia de los autores en la conformación de un colectivo en el que conviven creadores de origen letrado con otros de procedencia popular recientemente alfabetizados. Este primer magma informe que se manifiesta en la aparición “aprogramática” de folletines y hojas sueltas se va delimitando en las décadas del 30 y 40 cuando los medios audiovisuales de difusión masiva cada vez adquieren más presencia en los circuitos de literatura popular, interactuando e intercambiando temas y personajes, hasta detentar la madurez de un mercado que ofrece sus productos en forma periódica y en el que es posible diferenciar emisores, receptores, circuitos editoriales y comerciales. Los títulos reunidos en la *Colección de Revistas Teatrales y Novelas Cortas Argentinas* permiten observar este proceso de consolidación del mercado de las revistas y folletos populares traducido fundamentalmente en la explicitación de los programas editoriales, en la continuidad de los proyectos y en la periodicidad y regularidad de las publicaciones.

Si continuamos la línea temporal hasta mediados del siglo XX, nos enfrentamos con un mercado de literatura popular consolidado que ha desarrollado reglas cada vez más claras. Se ha consumado la creación de un espacio editorial y de un público popular con gustos y necesidades delineadas que espera semana a semana el nuevo fascículo de la colección que está leyendo. En este espacio editorial conviven propuestas de lectura y entretenimientos, como crucigramas, concursos de filatelia y anuncios de la continuación de las aventuras que van modelando la sensibilidad del público, junto con la emergencia de otro lenguaje totalmente innovador que rápidamente domina el consumo: la publicidad de productos y servicios destinados a satisfacer, aunque también a crear, las necesidades de los nuevos lectores y lectoras.

La tercera fuente documental que consideramos, la *Colección Eguidazu*,² nos ofrece datos contundentes sobre este pe-

² El coleccionista Fernando Eguidazu como autor divulgador de la cultura popular ha publicado dos libros en 2008 y 2015.

río, ya que permite internarnos en las redes intelectuales y comerciales de un mercado en su proceso de constitución y expansión: la literatura popular en lengua castellana. Las revistas incluidas permiten establecer comparaciones con las colecciones ya mencionadas, semejantes en su objeto aunque con delimitaciones temporales y espaciales ligeramente diferentes (Chicote 2011; Altekruenger y Carrillo Zeiter 2014, Fakin, Musser y Steinke 2019), pero a su vez aportan una imagen de conjunto de la producción y el consumo en castellano, con los desplazamientos producidos en el siglo XX en relación con los avatares políticos y económicos acaecidos en España y América, de este y del otro lado del Atlántico.

Las diferentes colecciones centradas en períodos temporales, que van desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, expresan el proceso de constitución de la literatura de “kiosco”, en referencia a los nuevos espacios de comercialización de estos productos, que se reprodujo exponencialmente en la segunda mitad del siglo XX. En ese arco cronológico se van definiendo los alcances de esta Literatura B o sub-literatura requerida por un público que acude periódicamente en busca de un desbordante material de lectura, con sus géneros más representativos, como la novela policial, la novela rosa, la novela erótica, o la ciencia ficción (como evolución de la literatura de terror en relación con la utopía, la ciencia y el mito, en estrecha conexión con la novela de aventuras). ¿Cómo está constituido ese público? Por los nuevos lectores, los hombres y mujeres procedentes de las clases obreras y medias que no están familiarizados con “la gran tradición cultural de occidente”, tal como la denomina Peter Burke (1991), pero que están ávidos por conocerla. Estas personas no serán solo los protagonistas de la historia fáctica del siglo XX, serán asimismo los destinatarios del mercado de consumo que se está configurando en América del Norte, en América del Sur y también en la vieja y empobrecida Europa de posguerra. Un recorrido por las páginas de las publicaciones, sus publicidades, las cartas de lectores y sus respuestas ofrece un panorama fascinante de la conformación del nuevo público, que está compuesto por hombres adultos al igual que por mujeres, jóvenes, niños, estudiantes, las nuevas generaciones que se están formando en estos modelos del pro-

greso y la modernidad. Cada una de las colecciones consultadas constituye un eslabón decisivo en la historización del mercado editorial popular en lengua castellana en la medida en que nos ofrece la posibilidad de observar el comportamiento de géneros y mercados consolidados, proyectos editoriales concretos, y la presencia determinante de redes comerciales que trascienden las fronteras lingüísticas a través de exitosos programas de traducción del inglés y del francés.

Asimismo la consulta de las diferentes revistas populares publicadas en la primera mitad del siglo XX permite constatar el cambio paulatino de preferencias que se produjo en los temas y personajes, en relación con el desarrollo de las artes del espectáculo y los medios de comunicación masivos. Mientras que los primeros títulos estaban conectados con la popularización del teatro, la música en vivo y luego incipientemente la radio, en las revistas de los años 40 y 50 el cine aporta nuevos horizontes, la radiofonía y después la televisión tienen un lugar protagónico, y serán justamente esos medios los que ofrecerán nuevos recursos de “traducción” de lenguajes en productos episódicos de distintos formatos. En las revistas populares el lenguaje escrito, la comunicación lingüística que la cultura del libro había canonizado como la verdadera, debía competir por entonces con otros formatos que tenían gran éxito tales como la fotografía, el cine y la radiofonía.

Un rasgo típico de esta clase de publicaciones es su aparición semanal en forma de fascículo de unas 30 páginas, que brindaban textos literarios, tales como una pieza de teatro, una novela breve completa o un cancionero, por un precio bajo con tirajes enormes. Las publicaciones semanales generaron una notable demanda de textos nuevos y contemporáneos de escritores locales, impulsando así de manera extraordinaria la profesionalización de los autores y la consolidación de un mercado literario propio, el que finalmente estuvo en condiciones, gracias al carácter masivo de la producción, de ofrecer cada vez más libros a precios accesibles, en un diálogo muy productivo entre circuitos populares y circuitos letrados.

La diversidad es, sin lugar a dudas, la marca constitutiva del fenómeno de la literatura popular masiva. En los estantes de los kioscos convivía una oferta desordenada de revistas y coleccio-

nes que ofrecían una selección del canon literario e intelectual sin limitarse a determinados géneros, con otras especializadas en un género o dirigidas a un grupo puntual de receptores. Las hubo dedicadas a obras teatrales, textos de tangos, literatura erótica, guiones de radionovelas, historietas o textos para niños. Estas publicaciones, despreciadas por su carácter de literatura popular, solo esporádicamente fueron objeto de colección en bibliotecas, por esa razón todavía hoy requieren estudios críticos particulares.

El boom de las colecciones de formato pequeño fue tal, que suscitó comentarios críticos entre algunos contemporáneos. Así, el periódico conservador *La Razón* se refirió a una “orgía de revistas semanales” y también a un fenómeno adictivo, comparable al consumo de drogas.³

Si *La razón* ha iniciado una campaña contra los alcaloides y la sigue con brillantes resultados, justo es, para que esa campaña se integre, que ahora vayamos contra la literatura perversa e inartística, contra el libro deformante de alma y pantano de la inteligencia. Repetimos: se trata de un alcaloide más, un alcaloide terriblemente devastador (*La Razón*, 26.04.1923)

El común denominador de estas variopintas publicaciones consiste sin lugar a dudas en el modo en que este medio de producción editorial compite, dialoga, interfiere con los medios de comunicación masiva en la ciudad moderna y cosmopolita que era la Buenos Aires de los años 30, con una dinámica y heterogénea oferta de espectáculos teatrales, salas de cine y teatros de revistas, así como una cuantiosa prensa periódica.

Teatro, cine y radio en letras de molde

Sin lugar a dudas, las revistas populares tuvieron su éxito más rotundo en las colecciones de novelas cortas argentinas que vivieron su gran época hasta la década de 1930. Siguiendo

³ Cabe recordar que el consumo y la venta de drogas no estuvieron penalizados durante mucho tiempo y recién en 1919 en Argentina pasaron a ser regulados por la ley.

la aparición de *La novela semanal* (1917-1954), surgieron docenas de proyectos de colecciones de éxito dispar. Los contenidos se diversificaron y también los autores variaron: las distintas colecciones publicaron desde clásicos de literatura universal y escritores conocidos del mundo hispanohablante contemporáneo, hasta escritores estrictamente locales y desconocidos (Pierini 2017).⁴ Diversas series dedicadas a la narrativa tuvieron su continuación en el desembarco masivo de textos nacionales y extranjeros que se produjo en los kioscos a través de los géneros novedosos que a partir de los años 40 pasaban a denominarse ciencia ficción, aventuras, policiales, romances, etc.

Pero el análisis de este largo y complejo proceso excede el propósito de estas páginas, que en cambio se limitan a realizar una cala en los títulos de las revistas, sus objetivos y contenidos para analizar el rol que tuvieron los textos, los paratextos y las imágenes publicadas en la visibilización de prácticas culturales procedentes de otros ámbitos de esparcimiento tales como las funciones teatrales y los nuevos ámbitos de comunicación ofrecidos por la cinematografía y la radiodifusión. En esta arena se dirimió la lucha por comunicar: entre el tradicional texto lingüístico por un lado y los nuevos y diversos lenguajes por otro.

Desde el cambio del siglo XIX al XX la cultura teatral en Argentina y Uruguay atravesó un período de esplendor. Autores con distinta formación y de variada procedencia tematizaron en sus piezas teatrales, generalmente con buenas dosis de humor, los avatares de la vida cotidiana en las grandes ciudades rioplatenses transformadas por la inmigración. En Buenos Aires, Rosario, La Plata y Montevideo proliferaron las salas teatrales, no solo en el centro de las ciudades sino también en los barrios gracias a la constitución y el desarrollo de clubes, mutuales,

⁴ *La novela semanal* fue seguida por otras como *La novela del día* (1918-1924), *La novela de la juventud* (1920-1922), *La novela universitaria* (1921-1922), *La novela argentina* (1921-1922), *La novela nacional* (1920-1922), *La novela para todos* (1918-1919) o *La novela universal* (1920-1921). También en Rosario, Córdoba, Tucumán, Mendoza, Bahía Blanca y La Plata aparecieron estas colecciones, como *La novela del interior* (1920), que se editaba en Córdoba, o *El cuento ilustrado* (1918), dirigida en un comienzo por Horacio Quiroga. Pueden mencionarse, asimismo, revistas programáticas como *Ediciones mínimas* (1915-1922) o *Ediciones selectas América* (1919-1920), editada por Samuel Glusberg (Altekrueger y Carrillo Zeiter 2014).

centros y asociaciones vecinales (Adamovsky 2019: 95-119). Los precios de las entradas a su vez eran accesibles y las personas de distintas clases sociales y dispar poder adquisitivo concurrían asiduamente al teatro, en un fenómeno de extrema popularidad comparable a lo acontecido en la España del Siglo de Oro o en la Inglaterra isabelina.

Este éxito del espectáculo teatral dirigido a un público ampliado, que estaba constituido por nativos y extranjeros en una sociedad efervescente que se modificaba día a día, conllevó otros cambios colaterales en la circulación cultural, tales como la creación de múltiples revistas populares dedicadas a su propagación. Los noveles espectadores revivían la visita al teatro en la lectura de las obras, volvían a sentir la emoción que había desencadenado la puesta en escena, y de este modo la experiencia teatral se difundía también entre aquellos que no habían tenido la oportunidad de ir al teatro. Esta situación, que ocurría sobre todo en el caso de los autores locales, entonces urgidos a entregar constantemente nuevas obras teatrales que eran estrenadas tras pocas semanas de ensayos, dio lugar a la proliferación de comedias breves, al desarrollo de géneros nuevos como el sainete porteño o el grotesco criollo que se reproducían semanalmente en las publicaciones periódicas.

Las revistas teatrales de mayor difusión y fama en esos años fueron *La Escena*, de la que se cuenta con 795 números en el IAI, y *Bambalinas*, con 762 números. *La Escena* se publicó entre 1918-1933, apareció desde el comienzo con una frecuencia semanal y a lo largo de los años fue desarrollando estrategias de publicidad tales como la inclusión, en su portada, de la fotografía de una puesta en escena.

En la misma época aparecía *Bambalinas* (1918-1934), en un principio en forma quincenal, para salir más tarde semanalmente. *Bambalinas*, como otras revistas populares, fue un proyecto editorial de escritores destinado a la difusión de su producción entre el público masivo. Por esta razón se pone de manifiesto en este tipo de publicaciones “baratas” la relación entre autores y receptores pertenecientes al circuito letrado y circuito popular y, asimismo, ellas aportan datos de interés para analizar el proceso de profesionalización de los escritores. El fundador y director de los primeros cien números de *Bambalinas* fue Fe-

derico Mertens (1886-1960), autor dramático con más de setenta comedias en su haber. A modo de ejemplo se puede observar la portada en la que se ve a la actriz Rosa Catá (1890-1970) interpretando un sainete de Rafael de Rosa, autor también muy prolífico.

Algunas revistas se dedicaron a difundir teatro internacional, sin por ello dejar de lado a los autores españoles o argentinos. Fueron los casos de *Teatro Popular*, con 133 números editados entre 1919-1922, o de *El Teatro Universal*, con 56 números editados entre 1921 y 1922 (figura 1).



Figura 1

Puede definirse también otro grupo de revistas teatrales que no incluyen textos dramáticos sino que están dedicadas a informar al público lector sobre la vida teatral, las anécdotas protagonizadas por actores y actrices que se han vuelto sumamente populares y con los que el hombre y la mujer “común” están empezando a experimentar procesos de identificación y estrategias de imitación que hasta ese momento se operaban solamente con las clases altas, tales como nobleza y oligarquía. En este grupo se destaca *Comœdia para todos* (1926-1933), con 87 números en formato de magazine, o la revista *Máscaras* (1931-1936), de aparición mensual.

Cine, teatro y radio en las revistas populares: la disputa por comunicar
en la Argentina de 1930

El mundo del espectáculo se conecta también con revistas que se especializaban en literatura erótica e incluían con frecuencia ilustraciones de referencia (figura 2). La mayor parte de estas publicaciones tenían un marcado tono humorístico, como por ejemplo *La novela picaresca* (1918-21), o la revista *Medianoche* (1926), profusamente ilustrada.

También las manifestaciones musicales formaban parte de la cultura del espectáculo en las primeras décadas del siglo XX. El tango, la milonga y otros estilos locales, junto con los extranjeros que incluían el teatro musical, la ópera y la zarzuela, constituían el acervo musical que se difundía conjuntamente en cancioneros y se introducía en las obras teatrales dirigido a diferentes segmentos del público inmigrante o criollo, ya sea de origen rural o urbano que estaba definiendo sus gustos musicales. Especialmente los cancioneros fueron de amplísima difusión porque permitían la memorización y la reproducción no solo de textos sino también en algunos casos de melodías. Entre el sinfín de cancioneros que circulaban en el mercado local, pueden citarse *La Milonga Popular* (1921-22) o *Canciones del pueblo* (1922), que publicaban regularmente las letras de canciones de moda de diversos géneros.



Figura 2

Cuando comenzó la radiodifusión, los autores, compositores, cantantes y actores extendieron su campo de actividad al nuevo medio. Las revistas populares también interactuaron intensamente con el éxito de la radio que se instaló en los hogares de todas las clases sociales, a través de diferentes formatos, entre los que la difusión de la música ocupó un espacio central, tales como las revistas *Radiolandia* o *Sintonía* que en su número 20 de 1933 ofrece fotos del popularísimo Carlos Gardel bajo el título de “Cinco gestos de ‘Papito’ ante el micrófono”, en las que se ve al cantante en distintas tomas realizadas durante sus grabaciones.



Figura 3

La radio desarrolla en esa época un género muy exitoso, la radionovela o radioteatro. Revistas como *Chispazos de tradición*, escrita y dirigida por Andrés González Pulido, ofrecían historias por episodios en forma dramatizada, tales como *El matorero de la luz* (21 episodios) o *El puñal de los centauros* (43 episodios), que reproducían las emisiones en vivo de la radio, cuyo elenco, que gozaba de gran popularidad, realizaba giras a lo largo y ancho del país.

Las estrechas relaciones entre el teatro y la radio en la etapa inicial de la radiotelefonía también se pueden observar en

el cuadernillo de los *Sainetes Radiotelefónicos* (1933). El actor Tomás Simari tuvo mucho éxito con el personaje cómico de “Nick Vermicelli” (figura 3), que aparecía en la radio todos los días, de 18:30 a 18:45 horas: “Nick Vermicelli, el famoso detective neosensible, cuyas aventuras emularán los sabuesos del futuro”. Por su parte, la revista *Monólogos Populares* publicaba exclusivamente monólogos como “El atorrante: monólogo cómico original” de Emilio Sassenus Houters, o “Cuidado con los automóviles: monólogo de actualidad” de Félix Ileso.

Paralelamente a estos diálogos e intercambios entre lenguajes, géneros y formatos, la letra escrita también desarrolla estrategias para autovalidarse frente al avance arrasador de los medios audiovisuales. Como ejemplo, cabe destacar una revista publicada en Buenos Aires en 1926, *Bobby* N° 39 *Por la Legión Extranjera!*, en la que la imagen de tapa es una colorida ilustración que integra una serie de elementos útiles para su publicidad: el enfrentamiento interétnico entre árabes y europeos ambientado en un contexto exótico de indumentarias y edificios que invita a la lectura de una novela de aventuras. Pero además el texto de retiración de portada, en el que se anuncia el próximo número, constituye una exhortación a continuar leyendo novelas, junto con una advertencia a los engaños posibles detrás de los adelantos de la radiofonía:

La Radiotelefonía

Juega un singularísimo papel en el actual desenvolvimiento de las relaciones humanas. Asombra y deleita: pero no siempre esto último sucede con los que tienen su

Conciencia culpable

Si llegan, presas de abyectas supersticiones a creer que es la voz de ultratumba la que habla y les anonada con un mundo de amenazas sino [sic] cumplen sus inspiraciones

Lea Ud. la novela completa de aventuras entre los nativos de la India de los misterios, que hallará en el n° 40 de BOBBY, siempre superior.

Si continuamos analizando la incidencia de este vendaval tecnológico, no cabe duda de que el lenguaje del cine fue el otro gran competidor de la ficción literaria en cuanto a la posibilidad impensada hasta ese momento de producir imágenes en

movimiento que daban forma a la sensibilidad del público. En un intento de competir con esta capacidad de confundir ficción con realidad, las revistas populares, si bien continuaron utilizando un papel muy rústico y ofreciendo un precio muy barato, cambiaron el formato y la tipografía e incluyeron ilustraciones y fotografías en colores cada vez más cuidados, con novedosas técnicas de interpelación, tanto de tradición realista como vanguardista, en consonancia con sus propósitos de difusión y con la competencia con otros lenguajes. Hasta llegaron a anunciar la inclusión de películas no solo en las revistas sino también en los libros, como por ejemplo en la publicidad de *Globito en África*.

Cine en miniatura

Tal es el libro *Globito en África* que aparte del cuento bellamente ilustrado, trae 16 películas que se proyectan mediante un aparato muy fácil de armar y manejar.



Figura 4

Cinema-Chat (1919) (figura 4) es una revista muy interesante dedicada al cine que nos llega a través de dos números en la colección del IAI. Sus contenidos se centran en dos estrategias

de captación del público: se incluyen datos biográficos y anécdotas de las estrellas de Hollywood para acercarlas a la “gente común” y se traduce el lenguaje cinematográfico a partir de la creación de textos que narran el argumento de largometrajes como si fueran cuentos.

Las revistas populares que se publicaron masivamente en el área rioplatense en las primeras décadas del siglo XX y fueron consumidas por millones de lectores constituyeron un instrumento fundamental en el proceso de popularización de la cultura. Pero no estaban solas en esta empresa que hacía surgir un mercado novedoso que se instalaría definitivamente en la cultura occidental, sino que eran parte de la industria cultural de los medios de difusión masiva. Debieron entonces competir con el teatro, la música en vivo, el cine y luego la radio, y de este modo fueron protagonistas de un duelo por dialogar con las nuevas tecnologías, valiéndose de los medios tradicionales de que disponían. Para ello utilizaron los lenguajes textual e iconográfico impresos y difundidos a través de papel barato que pudiera llegar a la mayor cantidad posible de lectores. Se abocaron entonces a la popularización del teatro, a la difusión de letra y música de canciones, a la reproducción de los argumentos de las películas y de los programas de radio. Tal como se ha señalado en enfoques de literatura popular, una de las marcas predominantes de este tipo de producción literaria es su competitividad con otros medios audiovisuales (García Canclini 1982 y 1990). En los libros y revistas populares de mediados del siglo XX el lenguaje escrito, la comunicación lingüística que la cultura del libro había canonizado como la verdadera, debía competir con los nuevos formatos que ostentaban éxito. En síntesis, el mercado de las revistas populares, para sobrevivir, se encontró ante el desafío ineludible de integrar los contenidos de los medios de comunicación masiva, a través de “traducciones genéricas” que aportaron los distintos formatos y que fueron los constructores del gusto y la sensibilidad de las clases populares hasta la primera mitad del siglo XX.

A partir de la década del 40 un análisis de este proceso requiere la consideración de nuevas variables que cambian el panorama de las revistas populares: el desarrollo del cine sonoro, la masificación de la radiodifusión, la profesionalización de

las editoriales populares, el abaratamiento del precio del libro gracias al florecimiento del mercado editorial argentino, fueron algunos de los factores que determinaron que este tipo de revista empezara a desaparecer, transformado en nuevos formatos de literatura de kiosco.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel (2019). *Historia de la clase media argentina*, Buenos Aires: Crítica.
- Altekrueger, Peter y Katja Carrillo Zeiter (eds.) (2014). *De amor, crimen y cotidianidad. Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas del IAI*, Berlín: IAI.
- Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza.
- Chicote, Gloria (2011). “Robert Lehmann-Nitsche: las facetas de la cultura popular”, en: Gloria Chicote y Barbara Göbel (eds.), *Ideas viajeras y sus objetos: el intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, Biblioteca Ibero-Americana.
- (2020). *La novela popular argentina en la Colección Fernando Eguidazu*, Berlín: IAI, en prensa.
- Eguidazu, Fernando (2008). *Del folletín al bolsilibro. 50 años de novela popular española 1900-1950*, Guadalajara: Ed. Silente.
- (2015). *Biblioteca Oro. Editorial Molino y la literatura popular 1933-1956*, Sevilla: Ediciones Ulises-CSIC.
- Fakin, Maruça, Ricarda Musser y Britta Steinke (eds.) (2019). *Interconexiones, transferencias e información: Revistas culturales latinoamericanas*, Berlín: IAI.
- García Canclini, Néstor (1982). *Las culturas populares en el capitalismo*, México: Nueva Imagen.
- (1990). *Culturas híbridas*, México: Grijalbo.
- Pierini, Margarita (2017). “Lectores en el tranvía. A 100 años de *La Novela Semanal*”, *Catalejos*, vol. 3, n° 5. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/2458>

Lujo y consumo, ostentación y publicidad. Las imágenes de textos y de autores en la revista *Saber Vivir* (1940-1956)

Federico Gerhardt

De Europa a América, de París a Buenos Aires

La andadura de la revista *Saber Vivir*, con un total de 117 números, se inicia en Buenos Aires en agosto de 1940 y se extiende hasta la navidad de 1956, coincidiendo casi por completo con el periodo considerado como el “auge de la industria cultural” (Rivera 1998: 94-127) y, más específicamente, con la llamada “época de oro de la industria editorial” (De Diego 2006), la cual se suele ubicar entre los años 1938 y 1955, aproximadamente.

La revista *Saber Vivir* estaba encabezada y financiada por el diplomático y gourmet José Eyzaguirre, miembro de una familia tradicional chilena, casado a su vez con una argentina de alcurnia, Juana del Carril, vínculo que además lo emparentaba con los escritores Pablo Neruda (esposo de Delia del Carril) y Ricardo Güiraldes (casado con Adelina del Carril), y con Bonifacio del Carril, quien será presidente de la empresa editora Emecé, por varias décadas desde 1947.

El nuevo proyecto editorial comienza en la capital argentina cuando Eyzaguirre regresa de París en 1939, tras una larga estancia en que se había destacado por su participación en los más altos círculos gastronómicos y sociales. Sobre la prolongada estadía del grupo de Eyzaguirre en la capital francesa, interrumpida por la guerra, son elocuentes los recuerdos de la chilena María Flora Yáñez en su libro *Historia de mi vida*:

[C]aí en un grupo fastuoso y muy frívolo, compuesto de chilenos ricos y argentinos. Los Eyzaguirre (ella es argentina)[,] los Morla, los Bertrand, etc., etc. Nunca había hecho esta vida en que reír y divertirse es la única finalidad. Ocio y alegría, todos en grupo, a toda hora. Excursiones campestres, comidas trasnochadas. Todo Montmartre se estremece y de sus cabarets y boites se levanta un himno al placer y a la frivolidad. Champagne, más champagne mientras los jazz atronan las salas y los tangos,

muy en boga, llenan la atmósfera de languideces inesperadas. La turba frenética baila con locura, embriagada de placer, de ruido, de licores. Todos parecen gritarse a sí mismos y a los otros: mi felicidad está en este desorden, en este torbellino, lejos del cual muero de tedio.

Era el París de entonces un paraíso en que los juncos volaban por el aire, perfumando el ambiente, y en que todo aparecía placentero. Era la época de oro: el Gobierno francés estaba riquísimo, lo que hacía sentir en cada detalle del diario vivir y tornaba los rostros sonrientes. Moverse en cada atmósfera constituía un placer a cada paso renovado (1980: 175-176).

Del otro lado del Atlántico, el ambiente se muestra igualmente propicio para la empresa editorial. Por entonces Buenos Aires vive lo que Enrique Campos Menéndez no duda en calificar como su “época brillante”, para dar cuenta de un panorama cultural efervescente y cosmopolita en el cual ubica a “Pepe Eyzaguirre, que volcaba todo su refinamiento humano y culinario en su maravillosa revista *Saber Vivir*” (1984: 14). En las líneas previas a esta mención, Campos Menéndez se explaya en la evocación de la capital argentina:

Ese Buenos Aires bullente y cosmopolita, a cuyo puerto arribaban el “Cap Arcona” y el “Augustus”; que atraía a su imán de Palermo, la riqueza de la Pampa verde, simbolizada en aquellos escarapelados toros Shorthorn que se vendían en millones; en que Mecha Santamarina, remataba Renoirs, Degas y Manets, que sobraban en sus colecciones de impresionistas. La época dorada del polo de los Andrada, Meditegui y Alberdi, del “Roff Garden”, del Alvear Palace [...] Ese Buenos Aires en que Spinelli le hacía treinta trajes de maravilloso corte, a Clark Gable, y todo se decía con orquídeas... El del Jockey Club, de Florida; de las alhajas de Guthmann, y las pieles de las López. [...] Ese Buenos Aires que de espaldas a América, miraba a Europa de frente a frente, de igual a igual. Ese Buenos Aires cultural, invadido por los inmigrados españoles entre los que alzaba su voz filosófica Ortega; su sabiduría histórica, Sánchez Albornoz y los conocimientos penalísticos, Jiménez de Azúa. Esos españoles que lo llenaban todo con palabras, palabras en los cafés, en los diarios y revistas, en las cátedras y las conferencias... Y las editoriales que surgían, como floración de todo este mundo inquieto, pensante y hablante: Losada, La Sudamericana, Estrada, Atlántida, El Ateneo, Emecé... (1984: 12-13)¹

¹ En las mismas páginas, Enrique Campos Menéndez se deleita en la reconstrucción de aquel ambiente cultural porteño de “la década del cuarenta, cuando

Las referidas circunstancias de su concepción y, luego, su efectiva realización, en tránsito de una orilla a la otra del océano, caracterizadas por dos escritores chilenos a la distancia,²

la gran ciudad retenía aún crudos en su crisol cosmopolita, a los millones de inmigrantes europeos, que se esforzaban por enfundarse en los moldes de la ética del Martín Fierro, la mitología gauchesca de las bravuconadas generosas; o en ese límite arrabalerado con filo de puñales, donde aún campeaba algún compadrito de sombrero al ojo, saco negro ajustado, y pañuelo al cuello, que escribía con sus pies embrujados por los compases de los bandoneones su patética filosofía tanguera; o en las luces de la marquesina del Maipo, de donde surgían aquellas tentadoras bataclanas tan esperadas por todos y que, de pronto, desaparecían cariñosamente raptadas por algún magnate porteño en sus suntuosos 'Packard' cabriolé... Ese Buenos Aires que reía con los monólogos de Pepe Arias, se desgañitaba en la hípica aclamando la imbatible destreza de Leguisamo, aplaudía a Toscanini en el Colón y, luego, de etiqueta, se iba a tomar el ritual chocolate con 'locatellis' en la Confeitería París. Eran las épocas del Racing del 'chueco' García y de nuestro Livinstone; de copetines en el Petit Café, palmeras en la Confeitería del Gas y tés en Harrods; en que para "estar, había que leer la vida social de la revista *El Hogar* y su 'pescatore di perle', y el 'Paratí', cuyas portadas se iluminaban con las bellas con sombreros dibujadas por la mano maestra del chileno Manterola. Eran los tiempos en que *La Prensa* recogía las inquietudes espirituales de los grandes pensadores universales y *La Nación* publicaba a Ortega, Unamuno y Guerchunoff [sic]. En que el escenario político, se concedía un hueco para decorarse con la romántica figura del socialista Alfredo Palacios o las aceradas críticas de Lisandro de la Torre, que sentaba cátedra desde su mesa de Pedemonte. Eran esos los momentos en que el doctor Bernardo Houssay, Eduardo Braun Menéndez y Leloir, ya concitaban el interés de los jurados del Premio Nobel por sus investigaciones científicas y el teatro se estremecía con las actuaciones de Catalina Bárcena, del joven Magaña o con la cancha histriónica del viejo Muiño [...] donde las dulces melodías del crooner Don Dean arrancaban suspiros a las niñas, o las más agitadas del 'Gong' o las más trasnochadas del Tabaris con su secuela del puchero amanecida en el Río Bamba. Ese Buenos Aires del dólar a cuatro pesos, en que los suntuosos taxis, que se deslizaban por las calles con adoquines de quebracho, se revestían en invierno de una magnífica carrocería cerrada; en que todo hombre soltero, que se preciara, tenía su 'garçoniere' y todo caballero casado, una desamparante mantenida con departamento puesto y chófer a la puerta. El de las marquesas pontificias, doña Adelia Arilaos de Olmos y doña María Unzué de Alvear, de las procesiones a la Virgen de Luján, de las pláticas pías de Monseñor de Andrea. Ese Buenos Aires, de las peleas magistrales de Landini y nuestro Fernandito, en el Luna Park; de Fangio y Gálvez, uniendo a cien por hora las carreteras de Provincia; de velorios con café y cognac, entierros puntualmente organizados por Lázaro Costa, casamientos en la Merced y misa de doce en el Pilar. Ese Buenos Aires que iba en busca del sol a La Cumbre; de aguas termales a Rosario de La Frontera, y veranos a Mar del Plata" (1984: 11-13).

² Ambos recuerdos se publican en la década de 1980. En el caso del texto de Campos Menéndez, se trata del "Preludio" que coloca al frente de su libro *Viejos*

pueden observarse en los lineamientos de la revista, inicialmente concebida como una publicación periódica dedicada a la cocina pero finalmente desarrollada de acuerdo con un programa de orientación del consumo cultural en un sentido amplio, implicando diversos dominios como la gastronomía, la pintura, la decoración, la música, la arquitectura, el turismo, el cine y la literatura, entre otros. De este modo, la revista de Eyzaguirre se proponía –retomando las palabras de Pierre Bourdieu a propósito del consumo cultural– “relacionar el gusto elaborado de los objetos más depurados con el gusto elemental de los sabores alimentarios” (2011: 231).



Figura 1. Tapa del n° 1 (agosto de 1940), con ilustración de Horacio Butler

Dirección y direcciones de la revista

José Eyzaguirre estaba acompañado, por un lado, en la dirección artística, por Joan Merli, editor y marchante de arte catalán exiliado en la Argentina, fundador y director, a partir de 1942, de Poseidón, sello especializado en la edición de libros de arte y de literatura, en colecciones como, por ejemplo, 'Aristarco', 'Biblioteca Argentina de Arte', 'Pandora' y 'La Carabela en el Río', entre otras. Por otro lado, la dirección literaria estaba a cargo de Álvaro de las Casas, gallego residente en Buenos Aires y uno de los fundadores y directores de la editorial Emecé, quien luego sería reemplazado en sus funciones dentro de la revista por el propio Joan Merli.

Con respecto a la cuantiosa y diversa nómina de colaboradores, pueden identificarse en ella, en primer término, un núcleo de escritores argentinos, vinculados al consejo literario del diario *La Nación* –entre los que pueden mencionarse a Ricardo Rojas, Mariano de Vedia y Mitre, Manuel Mujica Láinez– y al comité editorial de la revista *Sur* –Eduardo Mallea, María Rosa Oliver y Guillermo de Torre, entre otros–. Asimismo, se advierte la presencia de un núcleo de exiliados republicanos españoles vinculados a las revistas *De Mar a Mar* (1942-1943), *Correo Literario* (1943-1945) y *Cabalgata* (1946-1948, financiada por Joan Merli), tales los casos de los escritores Arturo Serrano Pla-ja, Lorenzo Varela, Rafael Alberti, Rafael Dieste y María Teresa León, y los ilustradores Luis Seoane, Manuel Colmeiro y Ramón Pontones.³

El programa de orientación del consumo de bienes culturales y formación del gusto de *Saber Vivir* se conjugaba, a su vez, en el contexto general de conflicto bélico en Europa, que precisamente había devuelto a los Eyzaguirre a Sudamérica, con una

³ Las tres revistas, y los vínculos entre ellas y el mercado editorial, han sido abordados en trabajos previos: Gerhardt (2016a, 2017 y 2019). Tal como señala María Amalia García (2008: 173), entre ambos núcleos pueden establecerse otras conexiones con publicaciones periódicas contemporáneas a partir del posicionamiento político contrario a los totalitarismos europeos y, más específicamente, a favor de la causa republicana en el caso español, como el diario *Crítica*, *Argentina Libre* y el periódico *Unidad* de la AIAPE (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores).

pretendida defensa del patrimonio cultural universal frente al avance de la barbarie de los totalitarismos, apenas aludido con circunloquios. El número inaugural de *Saber Vivir* se abre con una declaración de principios:

Creemos, en primer término que saber vivir no es precisamente vivir entre oropeles deslumbrantes y fastuosidades ofensivas. Saber vivir es el arte de vivir con gusto, con satisfacción, con señorío, con un cierto refinamiento que equivale a un deber imperativo en las clases poderosas y a un derecho innegable en las más pobres y humildes. El rico tiene el deber de vivir bien, y el pobre tiene derecho de vivir bien, y es bueno anticipar que por pequeños que sean los jornales, una manera de vida bien orientada puede dar de sí gozos preciosos y placeres encantadores. Creemos asimismo que en el saber vivir hay mucho más que problemas materiales; hay un gran problema espiritual: el enorme problema de mantenerse serenamente entre las dichas y de sobrellevar, sin desazones, los quebrantos. Es en este sentido que hoy, más que nunca, hace falta saber vivir, para salvar el abismo a cuyo borde nos colocaron, manteniendo incólumes las ilusiones y cada día más puras las esperanzas. [...] *Saber Vivir* quiere ser dentro de cada hogar, una revista de lectura calma que para el pobre y el rico puede brindar una sugerencia útil que contribuya del algún modo al deleite, y al sosiego (1, 1940: 3).

Se trataría, al menos en la pretensión declarada por la revista, de la difusión –casi pedagógica– de los patrones del gusto de la élite en los diferentes dominios del consumo cultural (habitación y decoración, vestuario, comidas, deportes y ocio, artes plásticas), vinculados a cierto estilo de vida “entendido como un conjunto articulado de maneras de ser y comportarse”, pero soslayando deliberadamente –incluso negando– que “ello implica un patrón recurrente de gastos y un nivel correspondiente de ingresos” (Miceli 2002: 111-112). Estas recomendaciones sobre la manera de comportarse atañen además al contexto de lectura de la misma revista, según puede entenderse en el último párrafo pero también de acuerdo con sus aspectos materiales.⁴

⁴ En su reflexión metodológica acerca de las revistas literarias como objeto, Annick Louis (2014) propone la noción de “contexto de lectura” para referirse a “las condiciones de lectura de los textos, tal como se inscriben en los aspectos materiales de las publicaciones”.

A diferencia de otras publicaciones periódicas, que propiciaban una lectura acelerada, callejera, al ritmo del pulso de la ciudad y en los breves ratos libres de trabajo, *Saber Vivir* propone una lectura hogareña y sosegada, en consonancia con la cual se construye el soporte material de la revista, que contaba con impresiones a color en papel de excelente calidad, con un formato de 35 x 27 cm, pero que, a diferencia de otras publicaciones contemporáneas y de dimensiones similares –como *Correo Literario* o *Cabalgata*– tenía no sólo materiales de mejor calidad, sino también una cantidad mucho mayor de páginas, generalmente 64 –aunque podía aumentar en ocasiones especiales como aniversarios, fiestas o conmemoraciones–, y un lomo que hacía imposible doblar la revista en dos partes para portarla con mayor comodidad o leerla sosteniéndola en una sola mano. Ello convertía a *Saber Vivir*, además, y también a diferencia de otras publicaciones periódicas contemporáneas, en un objeto durable, coleccionable, tal como propone la misma revista en los avisos que invitan a regalar una colección de sus números “encuadrada con gusto”, que podía conseguirse “en las mejores librerías” (figura 2).⁵



Figura 2

⁵ En este sentido, es oportuno destacar que, desde las entregas iniciales, la primera página de cada número anuncia que *Saber Vivir* puede comprarse en quioscos de revistas de la capital y del interior, pero también en otros puntos de venta. Por ejemplo en la misma calle Florida, de Buenos Aires, podía encontrarse en librerías como las de Domingo Viau y El Ateneo, galerías de arte como la Witcomb, y grandes tiendas como Harrods.

Y es que, no obstante la declaración inicial antes citada, la revista se presenta con un soporte que excede lo ordinario, en lo que podría considerarse una edición de lujo para este tipo de publicaciones. En este sentido, resulta significativo el artículo que, en el mismo número inaugural, firma Álvaro de las Casas, director literario de la revista, titulado “El lujo como categoría de cultura”, que ocupa dos páginas completas, cada una ilustrada por el retrato de gran tamaño de dos de las figuras políticas más prominentes del siglo XVII europeo: Felipe IV de España, el “Rey Planeta”, en uno de los cuadros en que fue pintado por Diego Velázquez; y el cardenal Richelieu, representado en toda su fastuosidad por Philippe de Champagne. En el texto, Álvaro de las Casas afirma:

Frente a quienes continúan empeñados en proletarizar el mundo –el proletariado es una concepción económica negativa, inexistente antes del siglo XVIII– debemos oponer dignamente esta auténtica verdad: el lujo es una categoría de cultura. Y no sólo porque en la singularización, que es base de jerarquía, está el acento que apoya con más vigor sobre la personalidad humana; no sólo porque en las artes industriales se hayan inmortalizado, para decoro de las aristocracias, los más excelsos ingenios; no sólo porque todas las obras de arte han sido imaginadas y realizadas para prolongar deseos adjetivos y no para remediar necesidades substantivas, sino porque la profunda observación de Wilde sigue en pie, amplificada en largos ecos, a medida que los pueblos alcanzan superiores niveles de vida: “en una cosa se distinguen los hombres civilizados de los salvajes: en que para los civilizados son imprescindibles las cosas innecesarias” (1, 1940: 18).

De acuerdo con la idea que relaciona al lujo con el refinamiento y la inutilidad, el programa de la revista puede leerse más claramente en el índice de ese mismo primer número, que incluye artículos sobre objetos culturales celebrados en tanto signos de buen vivir, como el texto de Gerchunoff sobre las pipas (figura 3) o el de Campos Menéndez sobre la levita, una loa al champagne de Mariano de Vedia y Mitre ilustrada por Alberto Lagos (figura 4), una prosa lírica de María Luisa Bombal ilustrada por Norah Borges, un repaso literario de Ramón Gómez de la Serna acerca de las opíparas cenas en el siglo XVII español, una nota sobre el *week-end* ilustrada por Manuel Ángeles Ortiz,

la crónica de la cena de Pepe Eyzaguirre y Alberto Lagos en la residencia del embajador de Chile Ríos Gallardo, y un ensayo sobre la pintura de Matisse a cargo del director artístico, Joan Merli, entre otras colaboraciones.



Figura 3
“Pipa y pipas”
por Alberto Gerchunoff



Figura 4
“El champagne”
por Mariano de Vedia y Mitre

Pese a estar separada del contenido de la revista en sentido estricto, esto es, lo consignado en el índice, la publicidad dialogaba con él y formaba parte del mismo programa de orientación del consumo cultural. A partir de la segunda entrega y hasta el final de la revista, *Saber Vivir* ubicó la publicidad en las páginas preliminares –en un número variable, generalmente unas diez–, antes del índice de cada número y sus respectivas colaboraciones.⁶ En ellas se anunciaban, generalmente con én-

⁶ Excepcionalmente, en el n° 2 (septiembre de 1940), en esta zona preliminar de la revista se insinúa una sección de correspondencia con los lectores, que no prospera en las siguientes entregas, bajo el título “Del buzón de *Saber Vivir*”. El intercambio –¿ficticio?– incluye una respuesta interesante, dirigida a quien solo se identifica como el Sr. Trisarri: “No; el *Ulyses* [sic] de James Joice [sic] no está traducido aún al castellano. Si usted no lo puede leer directamente en inglés, busque la traducción francesa” (2, 1940: 2). Es sabido que, pocos años después, en 1945, Santiago Rueda editará en Buenos Aires la primera traducción al español del *Ulises*, por José Salas Subirat. Sin embargo, y atendiendo al propósito de formación del gusto de *Saber Vivir*, resulta más interesante vincular la respuesta de la revista al Sr. Trisarri con una observación que casi una década antes volcaba Roberto Arlt en el tantas veces citado prólogo a *Los lanzallamas* (1931): “James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse

fasis en el lujo y la exclusividad, productos suntuarios como champañas y whiskys, accesorios costosos como joyas y relojes, y empresas relacionadas con el ocio y el turismo como grandes hoteles y líneas aéreas internacionales (figuras 5-8), junto con otros artículos generalmente vinculados a ámbitos y actividades específicos, como la decoración de estancias o los deportes náuticos. Completaban las páginas publicitarias, ya sea para llenar posibles vacíos o para matizar con cultura la zona más explícitamente comercial de la revista, citas de autores y obras célebres, fragmentos de clásicos de la literatura y la filosofía.⁷

En estas publicidades, y asociada a la idea de lujo que subyace en parte en la revista, las páginas son el escenario de un tipo particular de exhibición vinculada precisamente con el lujo, que es la ostentación.⁸ Pero en términos generales, la exposición es una operación fundamental en una revista como *Saber Vivir*, que se concibe a sí misma –en diferentes momentos de su andadura y en distintas zonas de cada número– como una colaboración artístico-literaria, o, más precisamente, “la mejor colaboración artístico-literaria del país” (figura 9). En relación con esta afirmación, cabe pensar en las claras diferencias materiales de *Saber Vivir* con la austeridad de *Sur* o *Realidad*,⁹ solo por citar dos ejemplos de revistas culturales que fueron sus contemporáneas y con las que compartieron varios colaboradores.

la boca hablando de él. El día en que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados”.

⁷ Se puede advertir que en muchos casos las citas o fragmentos que acompañan a los anuncios publicitarios provienen de obras publicadas por editoriales relacionadas con la revista (v. *infra*), dato que en esos casos sí se consigna.

⁸ V. la introducción de Olivier Assouly (2011: 15-25) al libro sobre el tema.

⁹ Cabe agregar, con respecto a *Realidad* (1947-1949), que su subtítulo “Revista de Ideas”, acentúa el carácter intelectual y abstracto de la publicación, en contraste con la propuesta visual de *Saber Vivir*.

Lujo y consumo, ostentación y publicidad. Las imágenes de textos y de autores en la revista *Saber Vivir* (1940-1956)



Figura 5

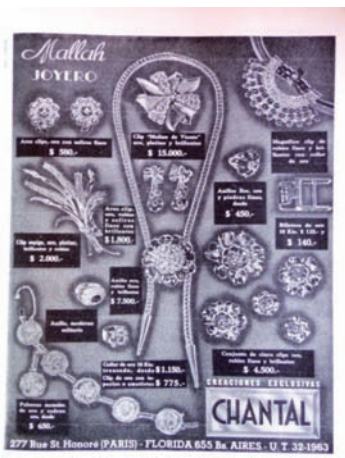


Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9. Contratapa del n° 15 (octubre de 1941)

El consumo bibliográfico y el mercado editorial

Dentro del programa de orientación del consumo de bienes culturales y formación del gusto desarrollado por *Saber Vivir*, tanto la literatura y la crítica como la actividad editorial ocuparon un lugar fundamental, siendo uno de los campos en los que la revista guiaba al lector. A propósito, cabe destacar que *Saber Vivir* participa en una red de relaciones editoriales que incluyen, como ya se consignó, a los directores artístico y literario, Joan Merli –fundador y director de Editorial Poseidón– y Álvaro de las Casas –uno de los fundadores y directores de Emecé–, así como también a muchos de los colaboradores, entre los que pueden mencionarse ilustradores, por ejemplo, Manuel Colmeiro, artista plástico que ilustró numerosas ediciones de Emecé; Luís Seoane, artista gráfico que trabajó para Losada, Emecé, Poseidón, además de crear y dirigir Nova y Botella al Mar; y Andrés Dameson, quien ocupó puestos directivos en Editorial Atlántida y relevó a Joan Merli en la dirección artística de *Saber Vivir*; y escritores como Eduardo Mallea, quien, además de encabezar el suplemento literario de *La Nación* (1931-1955), dirigió para Emecé las colecciones El Navío, Cuadernos de la Qui-

mera y Grandes Ensayistas; Rafael Dieste, director del Departamento Editorial de Atlántida y de dos de sus colecciones más importantes y populares, la Biblioteca Billiken y la Colección Oro; y Guillermo de Torre, quien tras su salida de Espasa-Calpe fue miembro fundador de Losada, asesor literario y director de su colección más emblemática, la Biblioteca Contemporánea, además de otras igualmente célebres como La Pajarita de Papel, Poetas de España y América o las Obras Completas de Federico García Lorca, siendo además asesor de la Editorial Poseidón y una de las más destacadas firmas críticas de su catálogo.¹⁰

A diferencia de lo que sucede con otras formas del consumo cultural que se han mencionado anteriormente, la revista no incluía anuncios de editoriales en las páginas destinadas a la publicidad, salvo contadísimas excepciones de empresas como Poseidón (figura 10) y Peuser (figura 11), dedicadas a ediciones de una calidad y costos superiores a la media, incluso ediciones de lujo o de bibliófilo.¹¹

¹⁰ Algunos de estos proyectos editoriales creados, dirigidos o promovidos por exiliados de la Guerra Civil española han sido abordados en trabajos previos (Gerhardt 2015, 2016b y 2020).

¹¹ Como señala Eugenia Costa (2013: s/p), existe “una serie de conceptos asociados a las ediciones de bibliofilia o los libros para bibliófilos, como ser: los volúmenes de lujo, las ediciones limitadas, pero también los libros ilustrados, las impresiones artísticas, las ediciones de arte e incluso los libros de artista u obras-libros” (v. también: Mendoza Díaz-Maroto 2002 y 2004). A propósito de esta asociación o confusión terminológica, resultan elocuentes las publicidades de las editoriales citadas. El aviso acerca de la próxima aparición de *Leyendas de las vidas de los santos* de Ana M. Berry (figura 10), editado por Poseidón dentro de la Biblioteca Argentina de Arte Religioso, refiere que el libro cuenta “con 42 reproducciones en negro de cuadros de pintores primitivos y antiguos y una en color”, y que se trata de “un volumen de *lujosa* presentación” (énfasis mío). Por su parte, la publicidad a página completa de los Libros de Arte de Peuser (figura 11), está mayormente ocupada por una ilustración a cuyo pie se explica: “Lámina de la monumental obra *A Survey of Persian Art*, editada por la Oxford University Press, 1938, Editor: Arthur U. Pope. Nueve tomos en edición de *lujo* y una carpeta con profusión de ilustraciones en negro y color” (énfasis mío).



Figura 10



Figura 11

No obstante, la crítica de libros ocupaba un lugar importante en *Saber Vivir*. Las páginas finales de cada número correspondían a la sección bibliográfica de la revista, que primero se llamó ‘Memorandum’ (figura 12) y luego ‘Libros’; estaba compuesta por reseñas breves y solía incluir, además, la noticia de la aparición de nuevos títulos a través de un listado de “Libros recibidos”. En los primeros números, se reproducían asimismo las cubiertas de los libros reseñados, tal como lo hacían otras publicaciones como, por ejemplo, *Correo Literario* (Gerhardt 2016a: 269).

Tras algunos números sin dirección fija –con mayoría de reseñas a cargo de Merli, firmadas con el seudónimo de Joan de S’Agaró o sus iniciales– y un periodo a cargo de Juana de Itúrbide, la sección bibliográfica de *Saber Vivir* fue dirigida hasta la penúltima entrega (n° 116) por Guillermo de Torre, quien firmaba generalmente la totalidad de las reseñas que la componían (figura 13).¹² Esta sección bibliográfica prestó especial

¹² En el abundante intercambio epistolar entre dos poetas españoles exiliados, Pedro Salinas y Jorge Guillén, puede encontrarse un comentario acerca de una de las reseñas publicadas por Guillermo de Torre en *Saber Vivir*, que –además de la poca estima del primero por el último y su trabajo crítico– da cuenta de algunos aspectos atinentes a la recepción de la revista, tanto sobre los alcances

atención a los libros publicados por las editoriales con las que estaba relacionada la revista a través de su grupo directivo y de sus colaboradores, fundamentalmente, Losada, Poseidón, Emecé, Nova y Atlántida, pero también Sudamericana, Espasa-Calpe y El Ateneo. Asimismo, la revista solía incluir extensos ensayos sobre literatura entre cuyos autores se destacaba el propio De Torre, como lo hacía Merli respecto de los ensayos sobre arte.



Figura 12.
"Memorandum"
(nº 3, octubre de 1940)



Figura 13.
"Libros" por Guillermo de Torre
(nº 78, mayo de 1948)

de su circulación –aunque sea de persona a persona–, como acerca de la forma en que podía ser leída su propuesta estética. En carta del 12 de agosto de 1948, desde los Estados Unidos, Salinas escribe a Guillén: "Salió una reseña del *Manrique* en *Realidad*, de Buenos Aires, por José Luis Romero. Y ayer recibo otra de Guillermito; me manda dos hojas de una revista *Saber Vivir*, que trasciende a cursilería argentina. La revista [sic] es de los dos libros, *Manrique* y *Darío*. Del primero dice algo, aludiéndose a sí mismo, como siempre; al segundo lo descabella de mala manera, en unas líneas. Es causa perdida. ¡Figúrate que en el mismo artículo despacha el libro de Castro, el de Ferrater Mora sobre el sentido de la muerte y los dos míos! Representa una de las formas más bajas del escribir: "ese periodismo pseudo literario con pretensiones, estilo *nouvelles littéraires*" (Salinas y Guillén 1992: 453). Se refiere Salinas a la reseña –cabe aclarar, elogiosa– de dos libros suyos editados en Buenos Aires –*Jorge Manrique o tradición y originalidad* (Sudamericana, 1947) y *Rubén Darío* (Losada, 1948)–, publicada en el nº 79 de *Saber Vivir* (junio 1948), dentro de la sección 'Libros', por entonces ya a cargo íntegramente de Guillermo de Torre, de ahí que Salinas se confunda y considere que se trata de un artículo con varios apartados relativos a diferentes libros cuando en realidad es una sección con reseñas de sendos volúmenes de reciente aparición, todas bajo la misma firma.

Cabe, sin embargo, destacar –aunque quede para otra oportunidad un análisis detenido de la cuestión– que la formación del gusto en el consumo de impresos no se limitaba a la crítica literaria y se extendía a otras zonas de *Saber Vivir*. Un ejemplo importante lo constituye la serie de artículos del presidente de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, Eduardo J. Bullrich,¹³ dedicados a las artes del libro (figura 14), en que el acercamiento a los volúmenes se enfoca exclusivamente en su aspecto material y se exponen, a través de numerosas imágenes, las ediciones raras o valiosas. Tanto o más interesantes, en este sentido, resultan las notas sin firma acerca de las colecciones o las bibliotecas personales de reconocidos bibliófilos, como Carlos Mayer (n° 43; figura 15), y otras personalidades del mundo del libro, como Teodoro Becú (n° 35) o Armando Braun Menéndez (n° 36),¹⁴ en las que se exhiben fotografías no sólo de algunos de los libros que las componen, sino también de la decoración y el mobiliario de los gabinetes, de modo que inciden también en otros condicionantes de la lectura como práctica, además del soporte material del texto, al tiempo que establecen cruces con otras zonas de la revista, atinentes a la formación del gusto en el diseño de interiores.

¹³ Además de integrar el Consejo de Redacción de la revista *Sur*, Eduardo Bullrich fue miembro fundador de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, y presidente de la misma desde 1930 hasta su muerte en 1950. Durante ese período intervino en cuidadas ediciones realizadas en la ciudad de Buenos Aires. Por ejemplo, ordenó la estructura y composición tipográfica del *Fausto* de Estanislao del Campo, editado en 1932 por la Asociación Amigos del Arte; y dirigió, junto con Carlos Mayer, las ediciones del *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento de 1933, y de los *Romances del Río Seco* de Leopoldo Lugones de 1938, ambas por la Sociedad de Bibliófilos Argentinos (v. Costa 2013 y 2018).

¹⁴ Mayer participó de la fundación de Editorial Sudamericana en 1938 y Becú fue miembro del grupo fundador de la Editorial Losada ese mismo año, mientras que Armando Braun Menéndez fue el primer presidente del directorio de la editorial Emecé, fundada en 1939. En los tres casos, como se ha señalado en las líneas precedentes, se trata de editoriales vinculadas con *Saber Vivir*. Sobre Carlos Mayer, v. nota previa.

Lujo y consumo, ostentación y publicidad. Las imágenes de textos
y de autores en la revista *Saber Vivir* (1940-1956)



Figura 14. “Notas sobre el arte del libro. La encuadernación francesa desde la Revolución hasta el 2º Imperio” por Eduardo J. Bullrich (nº 14, septiembre de 1941)

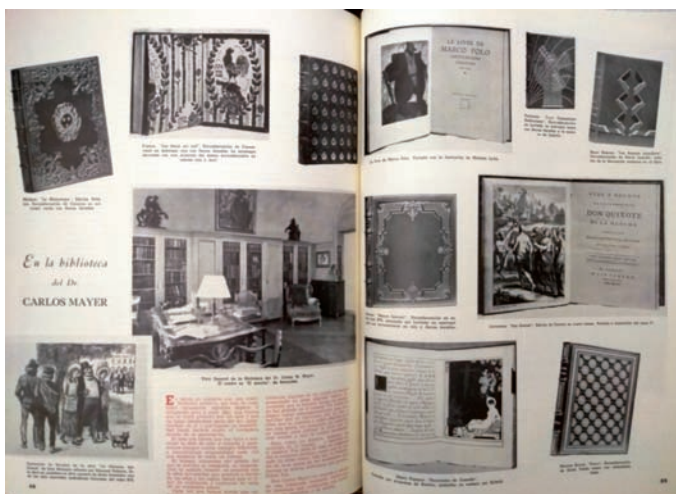


Figura 15. “En la biblioteca del Dr. Carlos Mayer” (nº 43, 1944)

Textos y autores, manuscritos y firmas

Además de los textos críticos, *Saber Vivir* publicaba en todas sus entregas textos literarios a cargo de autores destacados del campo literario argentino –incluyendo a los españoles exiliados editados en la Argentina–, los cuales eran, en muchos casos, fragmentos de libros de próxima publicación en algunas de las editoriales antes mencionadas, pudiendo funcionar como otra forma de publicidad o promoción, más o menos velada. Probablemente, el caso más claro en este sentido sea el de Ramón Gómez de la Serna, quien, por ejemplo y limitando mucho el muestrario, publica en el n° 15 (octubre 1941) “La ruta de Azorín”, que forma parte del libro *Azorín* (1942), editado por Losada pocos meses después; en el n° 16 (noviembre 1941), “Siempre el Romanticismo”, que se incorpora al libro *Mi tía Carolina Coronado* (1942), editado por Emecé al año siguiente; y en el n° 38, “Más claves de Solana” (octubre 1943), incluido en *José Gutiérrez Solana* (1944), editado por Poseidón unos meses más tarde.

Al igual que en las demás zonas de la revista, la edición de los textos daba un lugar importante al componente visual, no sólo porque muchas veces estaban acompañados de ilustraciones firmadas por reconocidos artistas plásticos, conformando una “colaboración artístico-literaria”, según los términos ya citados, sino también porque en otras tantas oportunidades eran expuestos los textos, con reproducciones de sus manuscritos y sus autores, con retratos fotográficos. Un ejemplo de lo primero lo constituyen las “Páginas de [una] novela [inédita]” de Eduardo Mallea publicadas en el n° 34 (mayo de 1943), en que se reproducen cuatro folios manuscritos, encerrando su correspondiente transcripción (figura 16).

Con respecto a las fotografías de los autores, el caso más ilustrativo –valga la redundancia– pero no el único es, de nuevo, el de Ramón Gómez de la Serna, cuyos textos están muchas veces acompañados por alguno(s) de sus numerosos retratos (figuras 17 a 20). Conviene no obstante recordar que, en su caso, las características de la revista coinciden con cierta tendencia del escritor a la exhibición de sí mismo y de su escritura,¹⁵ a

¹⁵ En el prólogo que escribe para, a su vez, el *Prólogo a la obra de Silverio Lanza* de Gómez de la Serna, Borges empieza recordando a Ramón, antes que

la exposición de su propia imagen, también explotada por las editoriales, ya sea a través de la edición de sus libros –véase, por ejemplo, el exterior de volúmenes como *Automoribundia* de 1948 (figura 21) y *Antología. 50 años de vida literaria* de 1955 (figura 22), por citar sólo dos de sus más conocidos títulos, editados en Buenos Aires simultáneamente a la publicación de *Saber Vivir*¹⁶ como en la publicidad de los mismos en la prensa periódica (figura 23).

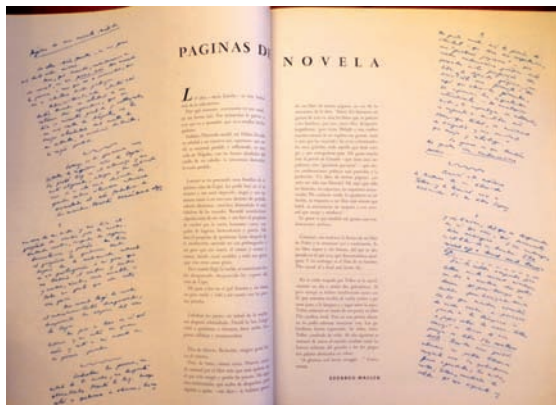


Figura 16

por su obra literaria, por su imagen, el trazo de su escritura y su firma (v. figura 27): “Nadie ignora que Gómez de la Serna dio conferencias desde el lomo de un elefante o desde el trapecio de un circo. (Las cosas que se dicen desde un trapecio pueden ser memorables, pero lo son menos que el hecho, deliberadamente singular, de que nos llegaron desde un trapecio.) Escribía con tinta roja y elevó su nombre de pila, Ramón, trazado con letras mayúsculas, a una suerte de cifra mágica” (1986: 9).

¹⁶ Sobre ambos escribe Guillermo de Torre en la revista. De *Automoribundia* (Sudamericana) se ocupa, junto con otros títulos ramonianos –*Greguerías completas*, *Obras selectas*, *El incongruente* y *Cuentos de fin de año*–, dentro de la sección ‘Libros’, en “Suma y sigue de Ramón” (n° 80, julio-agosto de 1948). Y a propósito de la edición de la *Antología. 50 años de vida literaria* (Losada, Espasa Calpe Argentina, Poseidón, Emecé, Sudamericana) publica en *Saber Vivir* (n° 111, enero-febrero-marzo de 1955) el texto “Ramón Gómez de la Serna y sus bodas de oro con la literatura”, donde resume el prólogo que el mismo De Torre realizó para el volumen, del que destaca que “acaba de aparecer bajo el quintuple sello de las más importantes editoriales argentinas” (111, 1955: 10-11).



Figuras 17 y 18. “Fotografías callejeras” por Ramón Gómez de la Serna (n° 54, 1945)



Figuras 19 y 20. “Despedida de la conferencia” por Ramón Gómez de la Serna (n° 109, julio-agosto-septiembre de 1954)

Lujo y consumo, ostentación y publicidad. Las imágenes de textos y de autores en la revista *Saber Vivir* (1940-1956)

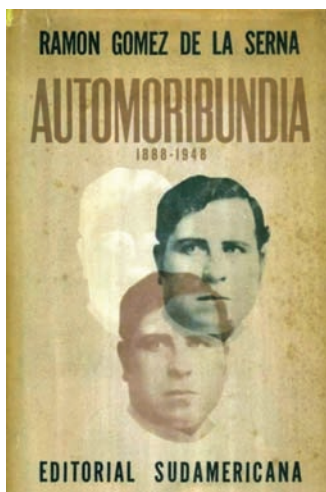


Figura 21
Sobrecubierta de *Automoribundia*

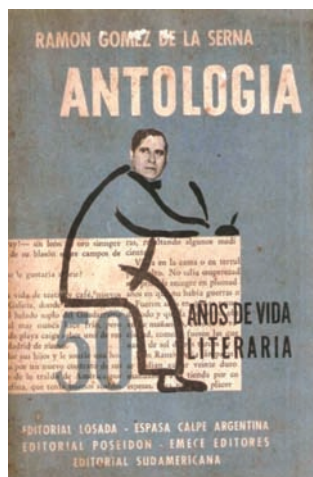


Figura 22
Cubierta de *Antología. 50 años de vida literaria*



Figura 23. Publicidad de la editorial Poseidón en *Cabalgata* (n° 4, 19 de noviembre de 1946)

En relación con esta exposición de textos y autores, se destaca una sección de frecuencia irregular en la que se conjugan ambas formas de la exhibición y que también funcionaría como una forma de publicidad editorial, bajo el título “Autógrafo de un libro en preparación”. Se trata de una página en la que un escritor comenta brevemente el proyecto de escritura en que se encuentra trabajando, y en la que el comentario es acompañado, por un lado, de un retrato fotográfico del autor, y, por el otro, de una reproducción del manuscrito de un fragmento del libro en cuestión, o de la galerada corregida a mano por el mismo autor. En la sección se citan libros diversos, que incluyen literatura, crítica literaria y crítica e historia del arte. Así, pueden encontrarse, por ejemplo, un fragmento manuscrito y un comentario de *La arboleda perdida* del poeta español exiliado Rafael Alberti, uno de los nombres más importantes y emblemáticos del catálogo de la Editorial Losada¹⁷ (n° 18, enero de 1942; figura 24); de *La aventura y el orden*, un volumen de ensayos de Guillermo de Torre, que será publicado por la misma editorial en 1943 (n° 37, agosto-septiembre de 1943; figura 25); y el comentario y un fragmento de las galeradas corregidas a mano por su autor del estudio sobre *Picasso*, de Joan Merli (n° 15, octubre de 1941; figura 26), que sería editado en abril del año siguiente por El Ateneo.¹⁸

Una característica interesante de la sección es el hecho de que los documentos manuscritos que se exhiben junto con la imagen del correspondiente autor son, general y prácticamente, imposibles de leer, y, a diferencia del precitado texto de Mallea, no son transcritos. En este sentido, podría decirse que en el caso del “Autógrafo de un libro en preparación” importa más la visibilidad del texto que su legibilidad. En algunos casos –como el de Merli, entre los ejemplos anteriores–, además, la imagen del manuscrito y el retrato fotográfico son acompañados por la reproducción de la firma “de puño y letra” del autor. Cabe señalar, sin embargo, que esto no era exclusivo de la sección ya que

¹⁷ El libro anunciado, sin embargo, será editado en México por la editorial Séneca, del también poeta español exiliado José Bergamín.

¹⁸ Más tarde, en 1948, el libro será reeditado por Poseidón, la editorial del propio Merli.

podía encontrarse en ocasiones acompañando los textos de los dos colaboradores más asiduos de la revista: Ramón Gómez de la Serna (figura 27) y Guillermo de Torre (figura 28).¹⁹ Asimismo, al cumplirse el cuarto aniversario de *Saber Vivir* (nº 48, 1944), la revista ostenta, en cuatro páginas desplegadas tras una ilustración de Raúl Soldi especialmente realizada para la ocasión, no ya la nómina ordenada de sus colaboradores –como podía leerse en números anteriores (figura 29)– sino el conjunto de sus firmas. Frente al mero listado de nombres, la exhibición de las rúbricas, algunas no legibles pero sí identificables para el lector asiduo, apela también a su condición de imagen (figuras 30 y 31).²⁰



Figura 24

¹⁹ A estas firmas cabe sumar, además de aquellas de los prestigiosos ilustradores de las páginas de *Saber Vivir*, las de los célebres artistas acerca de los cuales escribía periódicamente sus ensayos el director artístico de la revista. Desde las primeras entregas, junto con la reproducción de algunas de sus más emblemáticas pinturas, los artículos de Joan Merli sobre, por ejemplo, Henri Matisse (nº 1, pp. 46-47), Auguste Renoir (nº 2, p. 42) o Amedeo Modigliani (nº 3, p. 38), van acompañados por la reproducción de sus respectivas firmas.

²⁰ En otro orden, las páginas firmadas podían también remitir a los libros que registran la visita de personalidades ilustres en instituciones culturales.



Figura 25



Figura 26

Esta exposición de las firmas “de puño y letra” podría considerarse como una suerte de imitación de las ediciones de lujo, firmadas por artistas, escritores o editores,²¹ poniendo en consonancia este aspecto de la construcción de la revista y su soporte con sus lineamientos programáticos, es decir, lo que la revista declara y lo que expone. Pero también, en términos más amplios, puede señalarse que se trata de la reproducción en serie de un uso de la escritura que se caracteriza, precisamente, por la singularidad, a saber: la firma, que cada vez que es rubricada es diferente.²² Y en este sentido, de vuelta en relación con *Saber Vivir*, la exhibición de las firmas pone en página la tensión que subyace en la revista, que desde sus inicios propone, en su programa pero también en su soporte, la exclusividad inherente al

²¹ Este es uno de los procedimientos para “individualizar” un ejemplar de lujo, como puede serlo, también, la numeración de cada uno (v. Costa 2018).

²² Esta relación entre reproducción y singularidad puede leerse, a su vez, a la luz de lo que afirmaba Walter Benjamin unos pocos años antes del comienzo de la andadura de *Saber Vivir*. En su innumerables veces citado ensayo acerca de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de 1936, para dar cuenta de lo que considera “los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura”, explica que “‘acercar’ espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción” (2019: 201).

Lujo y consumo, ostentación y publicidad. Las imágenes de textos
y de autores en la revista *Saber Vivir* (1940-1956)

lujo pero en un contexto de expansión del consumo cultural,²³
debatándose entre la ostentación y la publicidad.



Figura 27. Firma de Ramón Gómez de la Serna “El circo
y los payasos” (nº 2, septiembre de 1940)

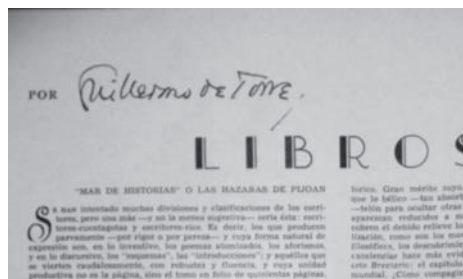


Figura 28. Firma de Guillermo de Torre, “Libros”
(nº 80, julio-agosto de 1948)

²³ A propósito de la tensión entre lujo y consumo cultural, cabe recordar las consideraciones que, por los mismos años en que se está publicando *Saber Vivir*, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer expresan en su conocida *Dialéctica de la Ilustración* de 1947, más precisamente en un texto que venía siendo esbozado por el primero en los años previos. En su crítica a las “Industrias culturales” –denominación que será adoptada por los estudios posteriores aunque con carga valorativa diversa o, más bien, sin ella–, Adorno señalaba, como uno de los factores que determinaban la conversión del arte en mercancía, “la accesibilidad a bajo precio de los productos de lujo en serie” (Horkheimer y Adorno 2009: 201).



Figura 29
(n° 1, agosto 1940)

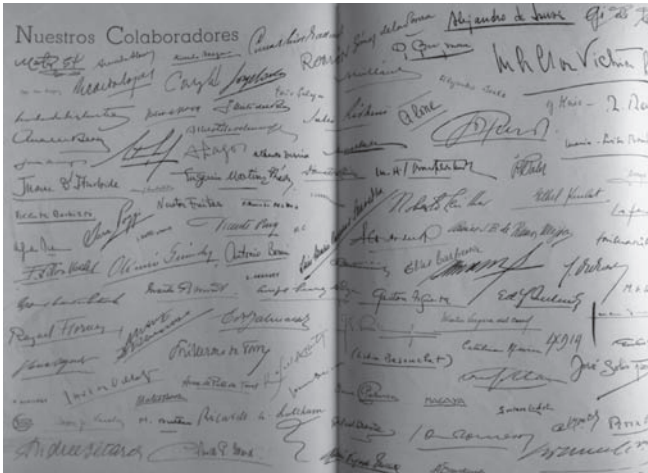


Figura 30. "Nuestros colaboradores" (n° 48, 1944)

Lujo y consumo, ostentación y publicidad. Las imágenes de textos y de autores en la revista *Saber Vivir* (1940-1956)

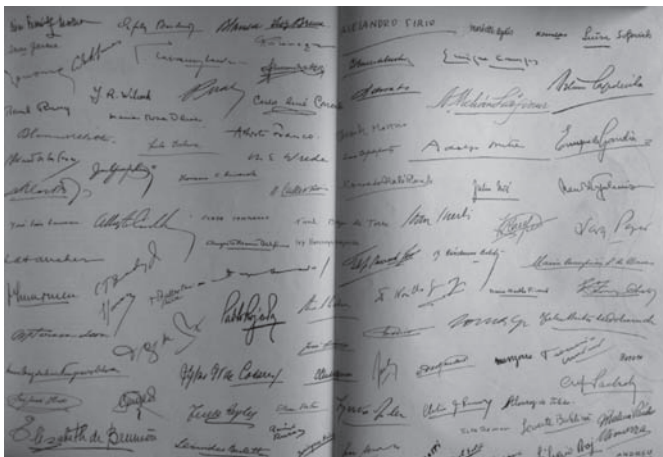


Figura 31. “Nuestros colaboradores” (n° 48, 1944)

Bibliografía

- Assouly, Olivier (dir.) (2011). *Le luxe. Essais sur la fabrique de l'ostentation*, Paris: IFM.
- Benjamin, Walter (2019) [1936]. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Iluminaciones*, Jordi Ibáñez (ed.), trad. de J. Aguirre, Buenos Aires: Taurus, 195-223.
- Borges, Jorge Luis (1986). “Prólogo” en: Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo a la obra de Silverio Lanza*, Buenos Aires: Hyspamérica, 9.
- Bourdieu, Pierre (2011). “Consumo cultural”, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, trad. de A. B. Gutiérrez, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 231-240.
- Campos Menéndez, Enrique (1984). *Viejos y nuevos fantasmas*, Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Costa, Eugenia (2013). “Ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos en repositorios institucionales” en: AAVV, *II Encuentro Nacional de Instituciones con Fondos*

Antiguos y Raros, Buenos Aires: Biblioteca Nacional. <https://www.bn.gov.ar/resources/conferences/pdfs/costa.pdf>

- (2018). “Las ediciones ilustradas de la Sociedad de Bibliófilos Argentinos” en: María Eugenia Costa y Ariel Gustavo Fischer, *El arte de imprimir: libros ilustrados y ediciones de bibliófilos*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina, 9-34.
- De Diego, José Luis (2006). “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”, *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 91-123.
- García, María Amalia (2008). “El señor de las imágenes: Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40” en: Patricia Artundo (dir.), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario: Beatriz Viterbo, 167-199.
- Gerhardt, Federico (2015). “Exiliados en la ‘edad de oro’. Redes y políticas culturales del exilio gallego en el campo literario argentino de la década del 40: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 19: 72-103. <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/2360/2195>
- (2016a). “Independencia crítica y compromiso de empresa: *Correo Literario* (1943-1945) y el mercado editorial” en: Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coords.), *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX y XX)*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 263-284. <http://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/78>
- (2016b). “Temas y autores argentinos y latinoamericanos en proyectos editoriales de los exiliados gallegos en la Argentina durante la década del ‘40”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 7: 73-96. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7241/8352>
- (2017). “Literatura, crítica y mercado del libro en *De Mar a Mar* (1942-1943): una lectura de la revista a la luz de las conexiones editoriales del exilio gallego en la Argentina”, *Madrugal. Revista de Estudios Gallegos*, 20: 135-146. <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/56227/50886>

- (2019). “La revista *Cabalgata* (1946-1948) y su mundo editorial” en: Geraldine Rogers y Verónica Delgado (eds.), *Revistas, archivo y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 119-144. <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/148>
- (2020). “La colección Poetas de España y América, de Editorial Losada: autores españoles y americanos en la conformación de su catálogo (1938-1955)” en: Marina Garone Gravier y otros (coords.), *El orden de la cultura escrita. Estudios interdisciplinarios sobre inventarios, catálogos y colecciones*, Ciudad de México-Barcelona: Universidad Autónoma Metropolitana-Gedisa, 291-311.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno (2009) [1947]. “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. de J. J. Sánchez, Madrid: Trotta, 165-212.
- Louis, Annick (2014). “Las revistas literarias como objeto de estudio” en: Hanno Ehrlicher y Nanette Riñler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales de la modernidad hispánica*, Augsburg: Universität Augsburg, Institut für Spanien-, Portugal-, Lateinamerikastudien, 33-53. Disponible en: <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/annick-louis-las-revistas-literarias-como-objeto-de-estudio>
- Mendoza Díaz-Maroto, Francisco (2002). *La pasión por los libros: un acercamiento a la bibliofilia*, Madrid: Espasa Calpe.
- (2004). *Introducción a la bibliofilia*, segunda edición corregida, Valencia: Vicent García Editores.
- Miceli, Sergio (2002). “Gusto” en: Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós, 111-113.
- Rivera, Jorge (1998). *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires: Atuel.
- Salinas, Pedro y Jorge Guillén (1992). *Correspondencia (1923-1951)*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Barcelona: Tusquets.
- Yáñez, María Flora (1980). *Historia de mi vida*, Santiago de Chile: Editorial Nascimento.

Crítica y literatura

Georges Bataille: la aparición de lo monstruoso en las series críticas de las revistas *Ciclo y Letra y Línea*

Verónica Stedile Luna

A partir de los interrogantes expuestos en *Tempo y morales de la crítica: las revistas del surrealismo e invencionismo en Argentina entre 1948 y 1956*,¹ este trabajo busca seguir explorando el lugar del pensamiento de Georges Bataille en *Ciclo*, *Arte, Literatura y Pensamiento Modernos*² y *Letra y Línea*. *Revista de Cultura Contemporánea*,³ dos publicaciones que tuvieron al

¹ En la investigación doctoral, se estudió la intervención activa de un corpus de revistas vinculadas a ambos movimientos en las discusiones que conformaron el momento que las historias de la literatura y los estudios especializados llamaron “modernización de la crítica”, en cuyo epicentro o “sitio inaugural” se ubicaba la revista *Contorno*. Las revistas consideradas fueron *Ciclo* (1948), *poesía buenos aires* (1950-1960), *A Partir de Cero* (1952, 1956) y *Letra y Línea* (1953-1954), en diálogo con otras publicaciones de vanguardia –especialmente las que se referenciaban en el movimiento de artistas concretos, cercanos a la Asociación Arte Concreto Invención– anteriores a 1948. En ese sentido se indagaron tres operaciones por las cuales la “biblioteca de vanguardia” que cada revista propuso como parte de su programa configuró un modo de hacer de la crítica. Esas operaciones fueron: la conformación de una moral crítica del anacronismo; la disputa por el sentido de aquellos términos o “palabras clave” (Williams 2003) que consideraban más relevantes en la formación de sus programas (como “realismo” y “comunicación”); y la conformación de conjuntos heterogéneos de autores y obras a través de la intervención polémica y el armado de series críticas.

² *Ciclo*, *Arte, Literatura y Pensamiento Modernos* publicó dos números durante los años 1948 y 1949, con un “comité directivo” integrado por Aldo Pellegrini, Elías Piterabarg y Enrique Pichon-Rivière. Los dos primeros habían formado parte de la revista surrealista *Qué* (1928-1930), junto a David Sussman, que ocupaba, en el nuevo proyecto, el lugar de la “administración”. Por otra parte, *Ciclo* involucró a representantes paradigmáticos del arte concreto en Argentina, como Tomás Maldonado, Raúl Lozza y Edgar Bayley, en lugares fundamentales de la revista: diseño, diagramación y reseñas. Se caracterizó por la publicación de ensayos y documentos teóricos relacionados con el arte moderno.

³ *Letra y Línea* se publicó en octubre de 1953 con el subtítulo “Revista de cultura contemporánea. Artes plásticas. Literatura. Teatro. Cine. Música. Crítica”, y se extendió hasta julio de 1954, con cuatro números en formato tabloide, de dieciséis páginas cada uno. El director fue Aldo Pellegrini, con un “comité de redacción” conformado por Osvaldo Svanascini, Mario Trejo, Miguel Brascó, Carlos Latorre,

poeta surrealista Aldo Pellegrini como director. La aparición de estas revistas se puede leer en el cruce específico entre lo que las historias de la literatura denominaron como “modernización crítica”⁴ y una particular reemergencia de valores asociados a las vanguardias históricas que se produjo en Buenos Aires hacia los años 40.⁵ Este cruce es el marco en el cual nos proponemos pensar de qué manera la disposición visual de un conjunto de artículos, y el recorrido particular que las nociones batailleanas de “materia” y “monstruo” configuran a través de los mismos, producen, como efecto crítico, una mirada menos cristalizada sobre la “vanguardia”.

Partimos del ensayo “La moral de Henry Miller”, publicado por primera vez en la revista *Critique* (1946) –de la cual Bataille era a su vez director– y traducido para el primer número de *Ciclo* (1948) por Marcia Bastos,⁶ ya que expone una concepción de los sentidos del término “monstruo” relevante en dos aspectos: por un lado, constituye una figura crítica asociada a categorías típicamente batailleanas, como las de “informe” y “bajo materialismo”, que encontramos expandida y replicada en artículos de *Letra y Línea*; por el otro, habilita a pensar los modos en los que algo se muestra. Como ha señalado Ana Porrúa, “monstrum es etimológicamente ‘aquello que revela’, ‘aquello que advierte’” (2019: 46); en ese sentido, “el monstruo” de “La moral de Henry Miller” habla también del modo en que los textos que abordaremos en este trabajo se cortan y se muestran: la puesta en página

Julio Llinás, Enrique Molina, Alberto Vanasco y Ernesto B. Rodríguez, al que se sumó Juan Antonio Vasco en el tercero, y Juan José Ceselli, Juan Esteban Fassio y Francisco Madariaga en el cuarto. Una de las características del comité consistió en la diversidad de trayectorias e intereses estéticos que articuló, ya que sus integrantes se identificaron con el surrealismo solo parcialmente. *Letra y Línea* se ocupó tanto de poetas representativos de las vanguardias históricas, como de narradores argentinos contemporáneos.

⁴ Desde la edición del quinto tomo de la *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina (1982) hasta un reciente dossier titulado *Historia y usos hispánicos de la teoría* (Nacher 2015) es posible rastrear una localización particular del momento en que la crítica literaria se habría modernizado con la irrupción de la revista *Contorno*.

⁵ Se considera como momento de inflexión la aparición de *Arturo. Revista de Artes Abstractas* en 1944.

⁶ Probablemente seudónimo de María Luisa Bastos, quien tradujo *El erotismo* (1960) para Editorial Sur.

—cómo están organizados, agrupados, en torno a qué nombres o referencias— revela conjuntos monstruosos.

La hipótesis es que, si tomamos determinados puntos de lectura propuestos por Bataille en *Ciclo* y seguimos, en *Letra y Línea*, la orientación de lo que se expone (Rogers 2019) en los artículos “Roberto Arlt”, por Alberto Vanasco; “Sobre el destino del hombre moderno”, por Henry Miller; “Jean Dubuffet” por Aldo Pellegrini; “Wifredo Lam” por Julio Llinás; “La resurrección de Díaz Grey” por Juan Carlos Onetti; y “Alfred Jarry y el Collège de ‘Patafisique” por Esteban Fassio, encontramos una mirada distinta sobre la vanguardia a mediados de siglo XX en Argentina que une tanto aquellos objetos de interés esperable para una biblioteca de vanguardia —Jean Dubuffet, Henry Miller, Alfred Jarry y la reciente escuela de ‘Patafísica— como otros en franca disputa con el realismo literario —Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti—. Así, *Ciclo* es la puntada para un hilado de lo monstruoso que atraviesa *Letra y Línea*, donde hallamos las huellas de una vanguardia que, lejos de la ortodoxia con la que se caracterizó al influjo de Aldo Pellegrini, instituye asociaciones impropias.

Desde la perspectiva de Jean-Louis Déotte podemos pensar las revistas como aparatos estéticos que inventan temporalidades a través de “una técnica del aparecer”, es decir, a partir de sus modos de dar a ver. Así, la forma en que se disponen y exponen visualmente una serie de materiales —traducciones, reseñas, retratos, ensayos críticos, capítulos de novela— inventa, en su conjunto, un tiempo y una concepción de la vanguardia que difiere de lo que estos designan en forma aislada, configurando una política crítica. Por otra parte, el artefacto “revista” tritura las identidades e identificaciones. Al respecto, es destacable que ese hilo de lo monstruoso se trame en nociones batailleanas antes que en la mirada de un surrealista con el que Aldo Pellegrini —y los surrealistas argentinos más apegados a *Los manifiestos*— se identificaban, como André Breton. El monstruo es, entonces, tanto una figura susceptible de ser leída en determinadas obras —y las relaciones entre ellas— como la manera en que se conforma la exposición del conjunto de esas relaciones. Para explorar esta dimensión expositiva empleamos la noción de “serie”, ya que se basa en una lógica de alternancias entre similitud y di-

ferencias. Como veremos a continuación, el monstruo y la serie comparten un rasgo: la posibilidad de desclasificar lo que ha sido categorizado.

Técnicas del aparecer: la noción de “serie”

Como ya fue expuesto en otros trabajos (Stedile Luna 2019), hay un contraste particular entre la portada de la revista *Ciclo* en su primer número y los primeros textos de su contenido. La cubierta de la publicación consistía en un retrato minúsculo del artista concreto Lázló-Moholy Nagy en el margen derecho de una portada prácticamente blanca (figura 1); pero inmediatamente después, el índice anticipaba dos extensos textos de Henry Miller y Georges Bataille: un fragmento de *Trópico de Capricornio*, y el ensayo “La moral de Henry Miller”, respectivamente, con los que comienza a transitarse la lectura de la revista (figura 2). Nada más distante de las imágenes lumínicas de Moholy Nagy que las visiones extáticas de Bataille y la proliferación de desechos, excreciones, monstruosidades de Henry Miller. En ese encuentro por continuidad advertimos dos miradas simultáneas y divergentes con las cuales *Ciclo mostraba* que “vanguardia” era el nombre posible para una política del arte y de la crítica, antes que la definición de una novedad estética.

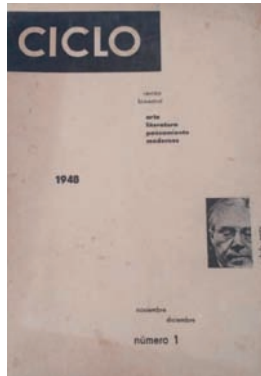


Figura 1. Portada, n°1, *Ciclo*, 1948.

Georges Bataille: la aparición de lo monstruoso en las series críticas de las revistas *Ciclo* y *Letra y Línea*



	página
Henry Miller	
Tropas de Capitanes	3
Georges Bataille	
La moral de Henry Miller	23
René Char	
El Poeta	36
Enrico H. Segre	
Discusión del arte surrealista	39
André Breton	
Jacques Hérold	53
Léonid Moussine-Pouchkine	
Como se Kullenda	57
Elias Vitberg	
Surrealismo y surrealistas en 1948	65
Alde Pölligal	
Wolfgang Paalen	74
Notas y comentarios de Enrique Pichon Rivière, W. Bonan- ger, David J. Sussman, Edgar Bay- ley	84

Figura 2. Sumario, n° 1

Esa disimilitud articulada puede ser definida como “serie crítica”: una secuencia heterogénea de yuxtaposiciones donde un conjunto de materiales discursivos y visuales produce cierto efecto de sentido a partir del cual es posible identificar una intervención crítica, ya que expone valores y criterios de selección acerca de qué puede ser juntado con qué, e inventa, por tanto, *zonas de contacto* entre autores y artistas. A los efectos de pensar la huella de “La moral de Henry Miller” de Georges Bataille en *Letra y Línea*, interesa tanto la redefinición que el arte moderno imprimió sobre la noción de “serie” –cuando hizo estallar el criterio de uniformidad que la determinaba–, como una perspectiva específica de las publicaciones periódicas, propuesta por Rogers (2019) en términos de dispositivos de exposición.⁷

Según han advertido Laplantine y Nousse en *Mestizajes*, mientras las acepciones tradicionales de la “serie” implicaban la idea

⁷ Si bien puede advertirse un vínculo con lo que Sarlo denominó “sintaxis de revista” –efecto de las decisiones tipográficas, espaciales, gráficas y jerarquizantes que operaban en la puesta en página de sus textos y la serie que se armaba entre ellos–, la noción de “serie” busca diferenciarse de ese abordaje en el matiz teleológico que le asigna Sarlo cuando define a las revistas, a partir de esa operación, como “bancos de prueba”, “plataforma de lanzamiento”, o “laboratorio[s] ideológico[s]” que contribuyen a una “interpretación del futuro” (1992: 9-16).

de una continuidad limitada de elementos agrupables “en función de rasgos comunes revelados por su repetición”, el arte moderno “insiste en la variación sobre la diferencia que separa y distingue los elementos de la serie” (2007: 400). Los autores retoman de Gilles Deleuze la idea de que toda serie es lo que alterna en la sucesión y no solo los elementos de la sucesión. En ese sentido, la serie pondría de manifiesto que la divergencia de los elementos es más importante y significante que su similitud, porque el principio no es el de identidad: “la pertenencia a la serie se convierte en un factor contingente, un pretexto, una condición de producción” (*ibidem*). Daniel Link, por su parte, definió la “serie” como una “máquina interpretativa” que “no tiene un principio clasificatorio, por eso puede agrupar elementos heterogéneos y, sobre todo, está regida por el azar y la coacción” (2003: 27). Este modo de pensar las heterogeneidades relacionales puede ser, a su vez, enfocado con una observación específica de Raúl Antelo acerca de los procesos de las vanguardias y la modernidad en términos de “configuraciones y encabalgamientos regidos por el *con* [...] más que por una esencia pretendidamente común o compartida” (2015b: 263). Así, la sintaxis del “con” admite una disimilitud articulada que no implica que los elementos estén integrados, sino un tipo de relación que se da en la alternancia.

Los recorridos expuestos hasta acá –Laplantine y Nouss, Deleuze, Link, Antelo– enfatizan la dimensión interpretativa de la serie como dispositivo de lectura que trabaja sobre las alternancias y los saltos. Esta primera mirada aloja, en su funcionamiento, un carácter análogo a lo que implica el monstruo como exposición, en tanto este supondría el “corte del tiempo” y la “suspensión de la continuidad” (Foucault 2008: 167-174), por lo que introduce siempre una diferencia (Crespi 2011: 75). En ese sentido, implica una manera de cortar a partir de un procedimiento des-clasificador. Ahora bien, desde una perspectiva que considere específicamente la materialidad gráfica de lo que se publica en una revista (los límites y cortes de las notas, el diálogo entre texto e imagen, las convivencias de distintas notas en una misma página), también es posible atender a los efectos de sentido que produce cierto “recorrido orientado” (Rogers 2019) entre cuyas características encontramos, muchas veces, el

corte abrupto de los artículos, interrumpidos por otros textos e imágenes. En “Las revistas como dispositivos de exposición”, Rogers indaga el modo en que las decisiones de organización en torno a lo visible y lo legible constituyen una dimensión performativa de la escritura, que “puede o no coincidir con las declaraciones explícitas” (2019: 14). La disposición técnica del aparato revista hace aparecer, entonces, una imagen no contemplada en la enunciación de los integrantes de las revistas, así como tampoco previamente disponible en la biblioteca de vanguardia. Este es el marco donde nos proponemos leer el gesto crítico que se produce en el encuentro, distancia e interrupción de los textos mencionados en el apartado anterior, en tanto pueden ser leídos desde un pensamiento de lo monstruoso, y son a su vez un conjunto expuesto de forma monstruosa: por cortes y desproporciones. La “serie” nos permite, así, pensar las operaciones críticas de la vanguardia, ya que desplaza a la revista del lugar de la “difusión de ideas”, y pone el foco en los procesos de selección, agrupamiento y relaciones entre un conjunto de elementos.

Exposición: Bataille de *Ciclo* a *Letra y Línea*

En 1949, Maurice Blanchot publica, en *La part du feu*, un ensayo titulado “De Lautréamont à Miller”. Allí comentaba la “curiosa coincidencia” de haber podido leer los primeros libros de Henry Miller en el momento en que se evocaba un aniversario de las obras de Isidore Ducasse Conde de Lautréamont, y afirmaba que esos “bloques de prosa” que son *Trópico de Capricornio* y *Primavera negra* comportaban una manera de leer y comprender ligada a *Los cantos de Maldoror* (1949: 160, traducción propia). La revista *Ciclo*, ha advertido Raúl Antelo (2013), parece invertir el recorrido de esa proposición ya que dedica casi un tercio de sus páginas a Henry Miller, en el primer número, y a Lautréamont, en el segundo. ¿Qué hace *Ciclo* con esa manera de leer y comprender a Miller que está “ligada” al emblemático personaje lautreamonsiano Maldoror, como afirmaba Blanchot? Adelantemos dos hipótesis: por un lado, desclasificar el ya muy constituido panteón de nombres, figuras,

imágenes y recursos del surrealismo, abriéndolo a otros materiales; y por otro lado, inscribir al monstruo en una genealogía latinoamericana,⁸ que excede a *Ciclo* y alcanza una zona de los intereses de *Letra y Línea*.

En “La moral de Henry Miller”, Bataille se proponía explorar “el monstruo que revelan sus libros” (*Ciclo*, 1, 1948: 23); la figura no era evocada por una condición moral, sino porque ella configuraba cierta experiencia del tiempo y de la materia que enfrentaba a los personajes con una resquebrajada concepción de “lo humano”. Los personajes emergen como monstruos porque no evolucionan en un progreso temporal, sino que viven el carácter del “instante” –“que abarca de golpe la inmensidad del universo, que solo logra aprehender lo inasible”– y la gloria del hombre imperfecto: la suciedad. Con el monstruo, nos recuerda Bataille a través de Miller, no hay “conocimiento” sino revelaciones “comparable[s] a un estado de gracia, de completa ignorancia” (1, 1948: 25). Así, el ensayo publicado en *Ciclo* puede ser releído a partir de dos énfasis que configuran un tipo de intervención clara respecto de los términos que modelan una serie de lo monstruoso: la imagen del barro –lo que Bataille describe como “materia baja”– y el efecto político de pensar la temporalidad del instante como presente que se niega a ser reabsorbido en la cadena de la acción para el futuro (es decir, para el progreso).

Como veremos a continuación, *Ciclo* instauraba un gesto de lectura singular en la exposición del par Miller/ Bataille: si por un lado lograba configurar una idea de vanguardia amplia, ya que en ella cabían –en un golpe de ojos– el arte concreto de Moholy-Nagy y el exceso de lo bajo; por el otro, es preciso notar

⁸ Tal es el movimiento de Enrique Pichon-Rivière en la transcripción de su conferencia “Vida e imagen del Conde de Lautréamont”, cuando impugna las lecturas de los simbolistas franceses y despliega lecturas españolas y rioplatenses. Pichon-Rivière renegaba de una crítica moral, y postulaba que el lugar errático que la obra de Lautréamont tuviera en la historia de la literatura, donde proliferan las “represiones”, era síntoma de un rechazo a lo monstruoso. Pero mientras los críticos franceses León Bloy y Rémy de Gourmont habrían alimentado la leyenda maldita que construía la peligrosidad de su lectura –dificultando así la investigación ajustada sobre la obra del poeta–, fueron Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ramón Gómez de la Serna y Juan C. Welker quienes aportaron un momento de apertura, pertinencia y justeza en la lectura.

que la concepción de materia que recorre el ensayo batailleano formaba parte del repertorio de ideas que habían producido el enfrentamiento con Breton en 1929, aunque el año de publicación en Francia (1946) coincide con el momento en que Bataille insiste en pensar al surrealismo como una posibilidad de resistencia a los imperativos técnico-productivos y a las exigencias de la acción propuestas por el compromiso sartreano. Se trata de un gesto, entonces, donde la lógica de los posicionamientos parece solaparse: *Ciclo* publica un ensayo crítico cuyos énfasis de lectura en torno a Miller remarcan aquellos aspectos que estuvieron de fondo en la polémica con el surrealismo, pero lo hace recuperando también la coincidencia con el momento histórico (1946-1948) en que Bataille vuelve a pensar el movimiento.

El barro y el tiempo del instante como imágenes de lo monstruoso se articulan, en “La moral de Henry Miller”, alrededor de una subjetividad tambaleante que asocia la suspensión del instante –“un momento de expansión que no se ha definido” (Miller en Bataille, *Ciclo*, 1, 1948: 29)– con una “renuncia a la inquietud que le correspondería como ser humano” (1, 1948: 27): “¡Yo pertenezco a la tierra!” cita Bataille de Miller, “¡soy inhumano!”, “siento que brotan cuernos en mis sienes” (*ibidem*). Lo que arma Bataille es una teoría de lo bajo en Miller, donde la experiencia temporal del instante, que suscita la ruina de todas las cosas ordenadas (1, 1948: 36), se produce en la atención al barro y no a la Gloria de la Idea o la pureza del cielo:

Estos aspectos enlodados, viscosos, abandonados a la deriva de la vida humana provienen sin duda de este hecho: lo que más podría seducir ha sido vomitado y no puede ahora encontrarse sino en la inmundicia, en un estado de detrito desechado. [...] No es en las estrellas sino en el lodo donde se nos escapa el imperio de la seducción. La más lejana verdad de Miller se podría expresar con esta fórmula: Si no bajamos hasta lo más abyecto, si quedamos atados a la pureza del cielo perdemos por un engaño y para siempre el diamante del tiempo presente (Bataille, *Ciclo*, 1, 1948: 35).

Esa condición del monstruo que le interesaba a Bataille en tanto posibilidad de exploración de una materia baja y asiste-

mática –aspectos abandonados a la deriva de la vida humana– se vincula con la necesidad de interrogar cómo la Idea rige nuestras acciones y valoraciones, para revisar también lo que quedaba de “ideal” en la noción clásica de materia. El problema de la tradición filosófica radicaría –incluso en la perspectiva marxista– en haber “situado a la materia muerta en la cúspide de una jerarquía convencional de hechos de diverso orden, sin percibir que así, cedían a la obsesión de una forma ideal de la materia, una forma que se acercaría más que ninguna otra a lo que la materia *debería ser*”⁹ (2003: 29). Por el contrario, “la materia baja [es] exterior y extraña a las aspiraciones ideales humanas y se niega a dejarse reducir a las grandes maquinarias ontológicas que resultan de esas aspiraciones” (Bataille 2003: 62).

El barro y el polvo son, a su vez, algunas de las figuras en torno de las cuales Bataille propone un pensamiento de “lo informe”. Esta noción alude a lo que no puede ser representado por la forma: “[es] un término que sirve para desclasificar, que exige generalmente que algo tenga su forma. Lo que designa carece de todo tipo de derechos y se hace aplastar en todas partes como una araña o un gusano”, dice Bataille (2003: 55). Como el escupitajo –“afirmar que el universo no se parece a nada y no es más que *informe* equivale a decir que el universo es algo así como una araña o un escupitajo” (*ibidem*)–, el polvo es también esa materia que “no se parece a nada”; en apariencia invisible, desafía las lógicas del progreso con esfuerzo, ya que, aunque inactivo, se vuelve una materia incontrolable. Bataille ironiza sobre las ilusiones del saber positivo que ignora, en la persistencia del polvo y la acción repetida hasta el cansancio de la limpieza, el triunfo de lo informe.

Lo que encontramos en torno a esta concepción de la materia que expone el ensayo de Bataille –que va de la pasiva conquista del polvo sobre las superficies al escollo blando, pegajoso, no jerarquizado que es el escupitajo (Leiris, en Laplantine y Nouss 2007: 402)– son los motivos por los cuales Bataille reniega del

⁹ El problema era, para Bataille, la pretensión de volverlo todo inteligible –“la materia muerta, la idea pura y Dios responden en efecto de la misma manera, es decir, perfectamente [...] la pregunta por la esencia de las cosas, más exactamente por la idea mediante la cual las cosas se volverían inteligibles” (2003: 29).

surrealismo, pero también las pistas acerca de por qué vuelve a él a fines de los años 40. Ciertamente, el surrealismo tendía, desde su perspectiva, a cierta idealidad poética o, como lo formularía César Aira después, hacia una “ética de la pureza” (2004) donde el método debía cumplirse estrictamente, comandado por una idea previa: la de un poema libre de la razón. Mientras el surrealismo oponía el inconsciente a la razón, Bataille señalaba la inconsistencia de dicho movimiento ya que la Idea permanece incommovible toda vez que la materia sea regida por un principio superior.¹⁰ Pero es también el surrealismo el movimiento que parece más próximo a destruir la relación entre utilidad y sentido en el orden de las palabras. Este desajuste nos permite esbozar el modo en que los elementos bajo-materialistas batailleanos se despliegan en la revista *Letra y Línea*.

En *Ciclo*, Miller y Lautréamont constituyen figuras monstruosas, mientras que en *Letra y Línea* lo monstruoso es además la página como “espacio común del encuentro”; lo imposible, nos recuerda Antelo con Foucault, “no es la vecindad de las cosas sino el sitio mismo en el que podrían ser vecinas” (2015a: 9). A diferencia de *Ciclo*, cuya diagramación de interiores disponía los textos en una caja clásica –sin columnas ni interrupciones– *Letra y Línea* aprovechaba su formato tabloide haciendo un mosaico de notas que se entrecortaban y eran recuperadas páginas después (figuras 4 y 5). El efecto de lectura de esas interrupciones –que, fueran voluntarias o no, imponían una serie de conjuntos–¹¹ propone una serie *monstruosa* donde la página conecta y distancia figuras heterogéneas.

La noción de “materia” que, para Bataille, rige ese *ethos* monstruoso de Miller, insiste en otros dos textos de *Letra y Línea*: “El destino del hombre moderno”, firmado por Henry Miller, y el ensayo sobre “Jean Dubuffet”, a cargo de Aldo Pellegrini. A su vez, en “Alfred Jarry y la escuela de la ‘Patafísica’”, Juan Fassio se refiere a la ‘Patafísica como una “fenomenología

¹⁰ Como ha señalado Frédéric Aribit (2007), para Bataille no se trataba de encontrar un “yo verdadero” en el infralenguaje, sino de advertir la paradoja entre el desborde de la palabra y el silencio del éxtasis. Sin embargo, es también Aribit quien insiste en que el surrealismo es el espacio desde el cual debería leerse a Bataille, con sus polémicas y desacuerdos.

¹¹ Al respecto ver Crespi (2011) y Herzovich (2015).

del monstruo”. En un desplazamiento disonante que marca el cruce entre crítica y vanguardia como gesto de lectura, la figura del “monstruo” constituye el imaginario donde cierta biblioteca propia de la vanguardia histórica se articula con el pensamiento de Bataille. Ese espacio es la zona de contacto en la cual *Letra y Línea* compone la página como una mesa de disección.

Arlt, Onetti: el monstruo y la desclasificación de la vanguardia

En el ensayo sobre la ‘Patafísica que se publica en el cuarto y último número de *Letra y Línea*, Juan Esteban Fassio se refería a esta como ciencia de lo particular que crece entre “los síntomas no observados” por la ciencia que busca alcanzar grados de generalidad; y la definía como el estudio de las leyes que rigen las excepciones y las soluciones imaginarias. En ese marco, la ‘Patafísica es figurada como “una fenomenología del monstruo”, en relación con lo cual, en nota al pie recuperaba la siguiente cita de Alfred Jarry: “Se suele llamar *monstruo* al acuerdo des-acostumbrado de elementos disonantes: el Centauro, la Quimera son definidos así por quien no comprende. Yo llamo *monstruo* a toda original inagotable belleza” (en *L’Ymagier* 2, 1895). Esa relación entre la disonancia y la belleza, entre el monstruo y una ciencia de lo particular, de lo que no puede ser clasificado, pulsa algo de la aparición descentrada del nombre de Roberto Arlt y el lugar de Juan Carlos Onetti en *Letra y Línea* como ensayista y novelista.

El primer número de *Letra y Línea* se presenta con un retrato de Arlt que oficia de anuncio para un ensayo homónimo a cargo de Alberto Vanasco (figuras 3 y 4). Retrato y ensayo abren una serie crítica donde las discusiones acerca de “ser un escritor profesional”, asociado a la prensa masiva, se conectan con imaginarios propios de la estética surrealista. Interrumpido por un artículo de Onetti donde este criticaba el virtuosismo técnico de Graham Greene (figura 4), y retomado páginas después junto a un texto de Julio Llinás sobre las figuras exuberantes del pintor cubano Wifredo Lam (figura 5), el ensayo de Vanasco sobre Arlt ponía en contacto piezas difíciles de entramar. Si

Georges Bataille: la aparición de lo monstruoso en las series críticas de las revistas *Ciclo* y *Letra y Línea*

bien esta forma de disposición visual regida por la interrupción es propia de los formatos tabloides, en este caso *Letra y Línea* orientaba un recorrido particular: el encadenamiento de una serie de imágenes donde la violencia arltiana se vinculaba más a los monstruos de Lam que al oficio del escritor profesional que exhibía Greene.



JUSTIFICACION

Sea tanta las revistas que no se justifican de ningún modo, que como poco de poder debieron dudar algunas líneas a justificar ésta que ahora aparece.

Una revista que pretenda llegar a ser instrumento cultural, debe ante todo responder a una necesidad del ambiente intelectual a que pertenece. ¿Existe realmente la necesidad de una publicación como la que proponemos y en qué medida cabe en las condiciones que le da lugar para revista nueva si pretende convertirse en órgano cultural vivo?

En primer término está el problema de si es o no como cuerpo editorial donde se analizan las fuerzas creadoras de los nuevos escritores y donde éstos se relacionan con el público lector, el que, en últimos momentos, disminuirá o será de valor a la permanencia de un trabajo. Una publicación que no tiene una función esencial — la de lugar de una muestra imperfecta — deja de cumplir una de sus finalidades más importantes: la de mantener la actualidad cultural que se produce por la creación de generaciones, a menudo agotadas entre sí.

Hay que señalar que esta la expresión "nueva generación" no indica simplemente el aspecto cronológico. No basta con que los escritores sean jóvenes; es necesario que respondan íntegramente a las condiciones que impone la juventud como arte y pensamiento. Con escritores formados no se debe encontrarse una generación impropia de nosotros, nacidos con nosotros. A pesar de que poseen ideas, no se acentúan a las que corresponden la calificación de nuevos. El artista realmente nuevo es aquel que se levanta por caminos desconocidos a pura conciencia y aquel a quien se arroja el temor a equivocarse. Desgraciadamente, para estos artistas realmente nuevos, existe habitualmente cercado las revistas existentes que no arrojan el temor a equivocarse. Desgraciadamente, para estos artistas realmente nuevos, existe habitualmente cercado las revistas existentes que no arrojan el temor a equivocarse.

Al incluir una revista la obra de los escritores y escritores nuevos, inevitablemente se produce un enfrentamiento de ellos con las generaciones que los precedieron. Resulta de este enfrentamiento un conflicto en la salida de valores hasta entonces prohibidos: desafiando usos y se elevan otros. En ese conflicto crítico, en esos momentos que se pretensionen, surge algo que no sólo beneficia, sino en el caso de que los juicios estéticos

SUMARIO

- Justificación.
- ALBERTO VIANASCO: Roberto Arlt.
- JUAN CARLOS ONETTI: El fin de la aventura.
- CARLOS LATOUCHE: Prosa o no.
- OSVALDO SVANASCINI: A cinco años de un suicidio.
- ENRIQUE MOLINA: Ainal Castro.
- ALDO PELLEGRINI: Dubuffet e la política de la desorganización.
- LLINÁS DE SANTA CRUZ: Wilfredo Lam.
- HENRY MILLER: Cuento sobre el destino del hombre moderno.
- LURJO DALL'AGOCQUA: Por el camino de la desobediencia.
- POMAS DE EDUNDE JÓNAKÓVÁRS y Juan Antonio Vasco.

Nota sobre Teatro, Cine, Artes Plásticas, Libros, Música, Revistas.

OCTUBRE DE 1953
BUENOS AIRES

porque por lo tanto a nosotros. En la creación de la obra, en el enfrentamiento de las generaciones, en el descubrimiento de la propia, reside fundamentalmente el beneficio. Lo que queda después de tanta creación es sólo una vez más.

Cuando experimentamos por los nuevos y evolucionamos del escritor realmente nuevo a los obras de las generaciones anteriores una vez más debemos agregarle la información cultural, una perspectiva sobre todo lo que se desarrolla contemporáneamente en el mundo en el plano del arte, todo aquello que muchos veces en la actualidad y reducidos por la información, pretenden ser las perspectivas del futuro artístico. Por consiguiente, no nos basta con el arte que se encuentra en los libros, los que surtieron como, al escribir a los que se pretende el beneficio cultural, no sólo llevar una muestra de lo que se encuentra en el mundo. Pero sólo cuando creemos de hoy en adelante lo que nos trae el futuro cultural y significa tener al tiempo suficiente hoy mismo.

En cualquier caso, el advenimiento de algunos escritores no significa que se abra así la obra del tiempo. Por el contrario, una especial preocupación es el arte indelible de toda obra artística. Pero tampoco contemporaneidad debe entenderse en un sentido exclusivamente cronológico: no basta con que un artista viva en nuestra época para que la contemporaneidad se le atribuya. El artista realmente nuevo es aquel que se levanta por caminos desconocidos a pura conciencia y aquel a quien se arroja el temor a equivocarse. Desgraciadamente, para estos artistas realmente nuevos, existe habitualmente cercado las revistas existentes que no arrojan el temor a equivocarse. Desgraciadamente, para estos artistas realmente nuevos, existe habitualmente cercado las revistas existentes que no arrojan el temor a equivocarse.

Al incluir una revista la obra de los escritores y escritores nuevos, inevitablemente se produce un enfrentamiento de ellos con las generaciones que los precedieron. Resulta de este enfrentamiento un conflicto en la salida de valores hasta entonces prohibidos: desafiando usos y se elevan otros. En ese conflicto crítico, en esos momentos que se pretensionen, surge algo que no sólo beneficia, sino en el caso de que los juicios estéticos

Figura 3. Portada de la revista *Letra y Línea*



Figura 4. *Letra y Línea*, n° 1. El ensayo de Alberto Vancoski es interrumpido apenas después del párrafo que concluye aludiendo a “la violencia vital de todo lo que tiene que decir”.

La imagen que da a leer la escritura de Llinás sobre Lam es la del trópico como lugar del desborde y del deseo, donde ruinas, melancolía y exaltación corporal conviven como fuerzas suplementarias a lo humano (los monstruos, las bestias, las zarpas), donde la paleta de colores es, asimismo, anti-naturalista: fluorescente (*Letra y Línea* 1, 1953: 6). La presencia del cuerpo en las obras de Lam, el descubrimiento de flores y los animales inventados como el *diptrícotes* entran en una zona de contacto particular de la obra de Arlt, vinculada con la “imaginación abrumadora” que Vanasco rescata en las columnas inmediatamente pegadas a la semblanza de Llinás sobre Lam. En ese sentido, la obra de Arlt no es rescatada solo por aquello que la vincula con otros narradores de amplia popularidad como Greene, sino por lo que la asemeja a estéticas desbordadas de imaginación inventiva. Esto explica que la incomodidad de una revista como *Contorno*, al referirse a *Letra y Línea*, se inscribiera sobre todo en una denuncia a la exposición inadecuada de los nombres; es la condición monstruosa de sus páginas la que motiva a David Viñas a quejarse de que Arlt estuviera presente “en una revista donde se habla eruditamente de Mondrian” (*Contorno* 2, 1954: 8), y no la lectura de un análisis particular.

Esta serie de textos interrumpidos –Vanasco sobre Arlt, Onetti sobre Greene y Llinás sobre Lam– está, a su vez, recorrida por otros donde *Letra y línea* despliega la pista de lo monstruoso con resonancias batailleanas. Entre la primera parte del ensayo sobre Arlt, que concluye en página 2 refiriéndose a la “violencia vital” del que tiene todo para decir, y su continuación en la 6 donde se expulsa acerca de la “imaginación abrumadora”, encontramos el artículo de Aldo Pellegrini sobre Jean Dubuffet.¹²

Inmediatamente antes de que retomemos la lectura sobre Arlt a vuelta de página, Pellegrini se propone cuestionar “la insulsez, la falta de vitalidad y vigor de lo que hasta ahora considerábamos bello” (*Letra y Línea*, 1, 1953: 5), reparando en “las gamas inéditas e inclasificables que [Dubuffet] encuentra en los subsuelos del color”. Así, concluye que “cuando se elimina la escoria, cuando se depura hasta la esterilización, solo se logra

¹² María Amalia García (2010) señaló oportunamente la lectura temprana de Pellegrini sobre la obra de Dubuffet en la escena artística argentina de los años 50.

la ausencia de sentido y de vida” (1, 1935: 5). Al asimilar “vida y sentido” con la irreductible suciedad, Pellegrini hace resonar las concepciones batailleanas de “materia baja” y “vida”, según las cuales esta última no podía quedar “limitada a los sistemas que se le asignan en las concepciones racionales” (Bataille 2003: 132). Como el polvo contra lo positivo de la ciencia, o los elementos disonantes de Jarry, o la vitalidad arltiana que desafiaba los límites de su formación cultural, la materia baja de Dubuffet trastocaría las consideraciones acerca de lo bello, que no se alcanza por lo maravilloso como imaginaba Breton, sino por la emergencia de una materia negada.



Figura 5. *Letra y Línea*, n°1. El ensayo de Vasasco sobre Arlt es retomado a continuación de la semblanza sobre Wilfredo Lam.

Un poco más adelante, en el mismo primer número de *Letra y Línea* leemos una carta del intercambio epistolar que Henry Miller mantuvo con Michel Fraenkel acerca del destino del hombre moderno. Fechada en 1935, la carta cuestionaba la noción de progreso e, irónicamente, reivindicaba la idea del “proyecto” como “negación de todo esfuerzo y todo objetivo”, eso que “consiste en detener en seco mi propia evolución” (Miller, *Letra y Línea* 1, 1953: 8). Advertía, para pensar en una experiencia del reposo, en “lo que hay de vegetal en nosotros”, a partir de lo cual desplazaba su reflexión hacia una zona donde lo *humano* era resquebrajado por la figura de la “ortiga ociosa” (1, 1953: 8). Mientras la razón y el progreso serían un gusano solitario que “acaba por devorarse a sí mismo”, la razón de ser de la ortiga “es poblar las superficies incultas dejadas entre las superficies cultivadas. Se desarrolla “entre” el intervalo de las cosas” (*ibidem*).

Miller elabora una reflexión en torno a lo vegetal que se apoya en la noción batailleana de materia reñida con el dominio de la Idea.¹³ El cuestionamiento no es a la Razón, que correría el riesgo de oponerse a lo irracional, sino que como Bataille, se orientaba a lo no sistematizado, a lo informe e irreductible de la materia frente a la Idea:

Si alguna vez el hombre debiera lograr su propia realización, ser hombre y no otra cosa, sería indispensable que se mantuviera fuera del dominio de la Idea y, cada vez más satisfecho de ser él mismo, que siguiera vegetando. Tendría que admitir, forzosamente, que el sueño de la ortiga ociosa, solo dedicada a reproducir su especie, se aproxima mucho más al milagro que el más maravilloso sueño de la evolución (Miller, *Letra y Línea* 1, 1953: 8).

Este recorrido propuesto por Miller muestra que la teorización de Georges Bataille en *Ciclo* se expande a lo largo de *Letra y Línea*, ya que leemos en esta carta imágenes semejantes a las que este último señalaba como límite de “lo humano”.

No es solo la expansión del pensamiento de Bataille en *Letra y Línea* lo que interesa en términos críticos, sino también el “gesto de lectura” (Antelo 2015a) que instala la revista al juntar objetos que no podrían haber estado en contacto hasta enton-

¹³ Cfr. a su vez “El lenguaje de las flores” (Bataille 2003).

ces. La noción de progreso asociada a la “ortiga ociosa”, y la materia como experiencia de lo residual o no conceptualizado –ambas formas de lo monstruoso leídas y analizadas en torno a autores afines a una biblioteca de vanguardia– iluminan aspectos del lugar disonante que Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti ocuparon en *Letra y Línea*.

La figura de la “ortiga ociosa” de Henry Miller es indispensable para leer la dimensión polémica de Onetti como novelista. Nuevamente *Contorno* es la publicación que marca un contrapunto con *Letra y Línea* e impugna la obra del escritor uruguayo por promover un “estado larval” que impedía ver los contornos de las cosas (Viñas, *Contorno* 5-6, 1955: 35-36). El capítulo anticipado¹⁴ narra una escena donde Barthé manda a buscar a Díaz Grey para conversar sobre el prostíbulo que el primero había instalado en las afueras de la ciudad. La conversación es suscitada porque Barthé se ve forzado a cerrarlo y pide ayuda al médico, quien, para evadir el problema, le responde “Tal vez me haya interesado en esto –continuó Díaz Grey– por simple curiosidad. Por saber si va a disminuir o aumentar el número de contagios y el de madres de catorce años” (*Letra y Línea* 1, 1953: 11). En ese marco, el prostíbulo es definido como “fortaleza erigida contra [...] la hipocresía, la moral burguesa”, que forma parte del “progreso” de la sociedad.¹⁵ Lo que la “ortiga ociosa” de Miller permite leer, en el capítulo publicado por *Letra y Línea*, es más la “negación de todo esfuerzo y objetivo” (Miller) que la voluntad de denuncia a la moral burguesa, como si en efecto la revista de Pellegrini asumiera el “estado larval” como una forma de inacción frente al progreso.

En este sentido, la torsión que conecta a los autores rioplatenses con la vanguardia es tal vez esa misma lateralidad o dis-

¹⁴ Se anuncia como “capítulo de una novela” pero no es posible determinar si corresponde a un fragmento que luego se incluirá en *El astillero*, o una reescritura de *La vida breve*. Esta había sido publicada en 1950 y dedicada a Oliverio Girondo y Norah Lange. El primero es considerado uno de los mentores de *Letra y línea*, y Norah Lange también publicará un adelanto de su novela *Los retratos* en el último número de la revista.

¹⁵ Josefina Ludmer ha leído el par médico-prostituta como una constante de *La vida breve*, y la obra onettiana en general, que retoma la tradición del naturalismo por un lado y las vanguardias anarquizantes por el otro (1977: 16).

parate de conjunto desde el cual Bataille se vinculó con el surrealismo ortodoxo de Breton: una mirada sobre la materia que se sustrae de las clasificaciones de lo maravilloso, inconsciente, automático, y en cambio propone un tipo de invención que se expande sin forma, como una ortiga ociosa. Ya sin el Ideal de la pureza automatista, las escrituras de Arlt y Onetti exploran el estado larval, enlodado y violento de la materia del mundo, que también Bataille veía en Miller. Así como Blanchot aludía a la “curiosa coincidencia” y señalaba en Miller un modo de leer asociado a Lautréamont, es posible pensar que la lectura de Bataille en *Ciclo* ofrece una comprensión para las escrituras de Arlt y Onetti –no es casual que muchos años después, Arlt haya sido definido por César Aira en “La genealogía del monstruo” como “nuestro Lautréamont” (1993: 6), y por Sandra Contreras como el inicio de una genealogía de la “revolución formal”.¹⁶

Es a través de la huella batailleana, pero también por el recorrido expositivo de los artículos donde la encontramos, que la contemporaneidad de la vanguardia argentina a mediados del siglo XX se presenta como desplazamiento de las estéticas más previsibles. La serie crítica que opera como una política del conjunto, al unir e interrumpir una imagen de Arlt con la de Wifredo Lam, al acercar y a la vez distanciar al primero de Graham Green, singulariza sus posibilidades de lectura cuando encontramos la figura del “monstruo” y la “materia baja” como una perspectiva de análisis. Así, *Letra y Línea* y *Ciclo* “inventan”, en términos de Déotte, una temporalidad específica en los modos de “dar a ver”.

Es posible que, para abandonar el prejuicio del epigonismo, haya que mirar menos lo que hizo el mismo Aldo Pellegrini como poeta, siguiendo el influjo de los manifiestos surrealistas, que las lecturas que habitó en una serie de contactos visuales donde tal vez, como lo informe, Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti, en el decir de Bataille, “no se parecen a nada”.

¹⁶ Como sugiere Sandra Contreras a propósito de su discusión sobre los realismos, Arlt formaría parte de una genealogía de las “revoluciones formales” (2006), y no de una “versión simplificada del realismo decimonónico más tradicional” que habría sido inaugurada con Manuel Gálvez.

Bibliografía

- Aira, César (1993). "Arlt", *Paradoxa*, 7: 43-63.
- (2016). *Alejandra Pizarnik*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Antelo, Raúl (2013). "La lectura poslógica de *Ciclo*" en: Eduardo Becerra (coord.), *El surrealismo y sus derivas: visiones, declives y retornos*, Madrid: Abada Editores, 177-197.
- (2015a). *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*, Villa María: EDUVIM.
- (2015b). "El tiempo de una imagen: el tiempo-con", *Cuadernos de Literatura*, XIX, 38: 376-399.
- Aribit, Frédéric (2019). "Surréalisme", *Cahiers Bataille*, 4: 254-258.
- Bataille, Georges (1948). "La moral de Henry Miller", traducción de Marcia Bastos, *Ciclo*, 1:23-37.
- (2003). *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bataille, Georges y otros (2016). *Dictionnaire critique*, Paris: Éditions Prairial.
- Blanchot, Maurice (1949). *La part du feu*, Paris: Gallimard.
- Breton, André (2012). *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta.
- Crespi, Maximiliano (2011). *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario*, La Plata: UNIPE.
- Déotte, Jean-Louis (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*, traducción de Francisca Salas Aguayo, Santiago de Chile: Metales Pesados.
- (2013). *La época de los aparatos*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, Michel (2008). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- García, María Amalia (2010). "Aldo Pellegrini y la reactualización de la escena surrealista en los 50", *Avances*, 15: 143-156.
- Herzovich, Guido (2015). *La desigualdad como tarea. Crítica literaria y masificación editorial en Argentina (1950-60)*, Tesis doctoral, Columbia University.
- Laplantine, François y Alexis Nouss (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Link, Daniel (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires: Norma.
- Ludmer, Josefina (1977). *Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Miller, Henry (1948). “*Trópico de Capricornio*, fragmentos”, traducción de Aldo Pellegrini, *Ciclo*, 1:3-22.
- (1953). “Sobre el destino del hombre moderno. Carta a Michel Fraenkel”, *Letra y Línea*, 1:8.
- Moholy-Nagy, László (1948). “Carta a Kalidova”, *Ciclo*, 1:57-64.
- Nacher, Max Hidalgo (2015). “Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953-1978)”, *452ºF*, n°12: 102-131.
- Onetti, Juan Carlos (1953). “El fin de la aventura y el principio de la popularidad”, *Letra y Línea*, 1:2.
- (1954). “La resurrección de Díaz Grey”, *Letra y Línea*, 2:5, 10 y 11.
- Pellegrini, Aldo (1952). “Jean Dubuffet”, *Letra y Línea*, 1:5.
- Pichon-Rivière, Enrique (1949). “Vida e imagen del Conde de Lautréamont”, *Ciclo*, 2:5-27.
- Podlubne, Judith (2014). “Un arte para el hombre. Compromiso intelectual en *Contorno* y *Sur*”, *BADEBEC*, 8:487-511.
- Porrúa, Ana (2019). *Bello como la flor de cactus*, La Plata: Barba de Abejas.
- Rogers, Geraldine (2019). “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición” en: Geraldine Rogers y Verónica Delgado (coords.), *Revistas, archivo y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata: Colectivo Crítico-FAHCE.
- Sarlo, Beatriz (1992). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Cahiers du CRICCAL*, 9/10: 9-16.
- Stedile Luna, Verónica (2019). *Tempo y morales de la crítica: las revistas del surrealismo e invencionismo en Argentina entre 1948 y 1956* (Tesis doctoral UNLP). Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1820/te.1820.pdf>
- Vanasco, Alberto (1953). “Roberto Arlt”, *Letra y Línea*, 1:2 y 6.
- Viñas, David (1954). “Arlt y los comunistas”, *Contorno*, 2: 8.
- (1955). “Verbitsky, Onetti: el hombre urbano, el hombre universal”, *Contorno*, 5/6: 35-36.

Williams, Raymond (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires: Nueva Visión.

El pasaje de *Macedonio a Latinoamericana* (1972): reeditarse, cambiar, exhibir

Víctor Gonnet

La propuesta traspone acaso los límites estéticos.
El personaje es uno y está definido: América Latina.

J. C. Martini, *Macedonio* 6/ 7

Como gusta repetir Armando Discépolo
parafraseando a un autor ruso:

“Conoce tu aldea y pintarás el mundo”.

Falta el trapecista. ¿Dónde está?

Siempre los hubo. No hay más remedio que esperarlo.

Germán Rozenmacher, *Macedonio* 12/ 13

Sólo nos queda esperar que los Vallejo, Neruda o Drummond
de Andrade de la novela hagan su aparición en la escena.

Alberto Vanasco, *Latinoamericana* 1

Macedonio (1968-72) y *Latinoamericana* (1972-74) son dos revistas de “literatura y artes” consecutivamente dirigidas por los escritores argentinos Alberto Vanasco y Juan Carlos Martini Real. En el pasaje de una a otra, en el año 1972, se observan cambios que evidencian la transformación de una publicación de carácter nacional –tanto en los temas abordados y el origen de los colaboradores, como en cuestiones materiales entre las que se cuenta su distribución sólo en Argentina– en otra con pretensiones y deseos de expansión, tendiente a la conformación de una comunidad supranacional que diera lugar a la circulación de ‘nueva’ literatura, más allá de las fronteras geográficas y del imaginario –genérico, estético, político– establecido por la literatura del *boom*. En esta transición se pueden visualizar cambios implícitos, en diferentes niveles, como la redefinición del sujeto colectivo de enunciación de la revista o la focalización en concepciones sobre la literatura y la crítica de literatura acordes con la coyuntura política y cultural, y cambios más evidentes o superficiales, como el formato, el título, la tipografía, la red de colaboradores, el arte de portada, entre otros.

Los artículos que hacen referencia a la narrativa latinoamericana en *Macedonio* son escasos, y fueron publicados sólo en los cinco primeros números, mientras que en *Latinoamericana* esos mismos artículos fueron republicados en sus páginas iniciales, compilados a modo de apertura de la nueva revista. En esta segunda publicación, los fragmentos aparecieron mezclados, transformados y recortados, reunidos bajo el rótulo general de “Introducción a la narrativa latinoamericana”. En este capítulo analizaré el pasaje de una revista a otra en el año 1972 a partir del modo en que algunos de estos textos escritos para *Macedonio* a fines de la década del sesenta resultaron modificados y reelaborados para su publicación, años después, en *Latinoamericana*. Luego de una breve presentación de las revistas, me centraré en los procedimientos de actualización y ‘corte y pegue’ que se producen en las dos versiones del mismo texto que Alberto Vanasco escribe –y reescribe– para el lanzamiento de ambas publicaciones, a partir del carácter expositivo de las revistas impresas en tanto “arquitecturas semióticas articuladas y jerarquizadas, destinadas a mostrar” (Hamon 1997; Rogers 2019: 21).

Selección, relanzamiento, montaje

En el año 1968, luego de una corta experiencia de dirección conjunta en la revista *Meridiano 70*,¹ Alberto Vanasco y Juan Carlos Martini² iniciaron la publicación de la revista *Macedonio* con el auspicio de la editorial-distribuidora Calatayud DEA Edi-

¹ *Meridiano 70* es una publicación de solo tres números editados entre enero de 1967 y junio de 1968 en Buenos Aires. Dirigida por Juan José Manauta, Dalmiro Sáenz, Juan Carlos Martini Real y Alberto Vanasco, en el *staff* se cuentan más de cincuenta colaboradores de muy variada procedencia, entre los que se pueden mencionar a Noé Jitrik, Ismael y David Vinas, Haroldo Conti, Héctor P. Agosti, Bernardo Verbitsky, entre otros.

² A fines de 1972, Juan Carlos Martini agregará al final de su apellido la palabra “Real”. Según Jorge Lafforgue en una entrevista realizada en 2017, lo hace para diferenciarse del “Ficticio”, escritor rosarino con su mismo nombre, director de la revista *Setecientosmonos*, quien luego quitará su segundo nombre para pasar a ser conocido como Juan Martini. De acuerdo con el mismo testimonio, “tanta era la tensión que se citaron, dicen, a mitad de camino entre Rosario y Buenos Aires, para dirimir la cuestión”. En adelante, Martini Real.

tores. Presentada como una revista de “literatura, teatro, cine, artes”, contaba con un núcleo de colaboradores y allegados que evidencian los vínculos forjados hasta entonces por cada uno de los directores en su participación en importantes proyectos previos de características heterogéneas, tales como *Poesía Buenos Aires*, *Zona de la Poesía Americana*, *Hoy en la Cultura*, *Fichero*, *Letra y Línea*, entre las publicaciones del ámbito de la literatura y la cultura, como también en otras menos específicas, ligadas al circuito de lo “comercial”, como *Confirmado*, *Panorama* o *Siete Días*. Fueron editados trece números de *Macedonio*, con una periodicidad trimestral bastante regular.³ No parece haber indicios o advertencias hacia los lectores respecto del inminente final de la revista. Por el contrario, en el editorial del último número de febrero de 1972, titulado “La continuidad de la cultura y el caso Padilla”, Alberto Vanasco hace referencia al suceso que “precipitó un conflicto entre los intelectuales que desde diversas posiciones ideológicas apoyaban o simpatizaban con la revolución cubana” y anticipa un futuro trabajo de análisis de la poesía de Heberto Padilla que, “cuando pase este mare magnum, nos ocuparemos de realizar en *Macedonio*, a fin de detectar si existen o no los mecanismos de sublimación o evasión de que se ha hablado”⁴ (1972: 6-7).

Pocos meses más tarde, Vanasco y Martini Real deciden dar por concluida la revista para comenzar una nueva publicación, *Latinoamericana*, cuyo primer número se termina de imprimir en noviembre de ese mismo año.⁵ La nueva revista estaba auspiciada por la editorial Corregidor, lo cual permitió que circulara en todo el continente, a través del convenio de Manuel Pampín,

³ *Macedonio* editó nueve números físicos entre 1968 y 1972, cuatro de los cuales son “dobles”. Su numeración es: Año I: 1, 2, 3; Año II: 4/ 5, 6/ 7, 8; año III: 9/ 10, 11; año IV: 12/ 13. La fecha de publicación se indica en la portada mediante las estaciones del año.

⁴ Vanasco propone el desarrollo de “una crítica literaria desmitificadora y científica”, una “crítica capacitada” que hubiera evitado a los jurados de Padilla caer en “alguno de los extremos excluyentes en que se había debatido el stalinismo” (1972: 6).

⁵ Podría pensarse que el denominado “caso Padilla” incidió de forma indirecta en la reformulación de la revista, a partir de lo que Claudia Gilman llama la “ruptura de los lazos de familia” de los intelectuales latinoamericanos y de la necesidad de nuevas formas de comunicación (2003: 233-306).

dueño de la editorial, con la red de distribución de dos grandes grupos españoles, Grijalbo y Barral (Lafforgue 2017: 57). Gran parte del *staff* de la revista estaba ligado a Corregidor de una u otra manera: Martini Real y Francisco Squeo Acuña se desempeñaban con una función similar a la de asesores literarios; Manuel Quiñoy y Jorge Werffeli realizaban trabajos de arte gráfica; Susana Amado estaba a cargo de la publicidad, entre otro/as (Lafforgue 2017: 64). Entre diciembre de 1972 y agosto de 1974, fueron editados cuatro números de *Latinoamericana*, en forma de revista-libro.⁶

A pesar de que *Macedonio* muestra una predisposición hacia lo latinoamericano desde su primer número, con la inclusión de un mapa colonial de América Latina como portada⁷ y del artículo de Alberto Vanasco como ingreso a la publicación desde la “novela latinoamericana”, la revista se presenta limitada por un marco que no supera, ni material ni discursivamente, las fronteras de lo nacional. La discusión en torno de la cuestión de la narrativa latinoamericana no ocupa un lugar predominante en sus páginas. A lo largo de los cinco primeros números, entre diciembre de 1968 y diciembre de 1969, se publican apenas cuatro artículos referidos exclusivamente a esta cuestión: en el número 1, el mencionado artículo de Vanasco, titulado “Breve atisbo en torno a la literatura latinoamericana”; en el número 2, un texto de Juan Carlos Martini Real titulado “Defensa de la novela”; en el número 3, un artículo a cargo de Luis Gregorich

⁶ A diferencia de lo que ocurrió con la gran mayoría de las revistas contemporáneas más o menos “exitosas” –*Los Libros, Crisis, Literal, Envido, Letra y Línea*–, *Latinoamericana* permanece dentro del universo de revistas no analizadas por la crítica y no ha tenido, hasta el momento, una edición facsimilar de la Biblioteca Nacional. Existe una zona de vacancia en relación con el lugar que Vanasco y, sobre todo, Martini Real, han ocupado en el ambiente literario argentino de los años sesenta y setenta, tanto en su rol de mediadores culturales, como también en relación con su producción literaria. Mariana Bonano (2005, 2013) y Verónica Stedile Luna (2019), entre otro/as, han abordado lateralmente la participación de Vanasco en revistas durante los años cincuenta y los primeros sesenta; Florencia Abbate (2004) y Rafael Arce (2014), en tanto, han dedicado artículos a su narrativa.

⁷ La tapa del primer número de *Macedonio* está ilustrada con la imagen de fondo de un mapa realizado por Sebastian Munster alrededor del año 1550, apenas después de la conquista de América.

El pasaje de *Macedonio a Latinoamericana* (1972):
reeditarse, cambiar, exhibir

bajo el título “Apuntes para una nueva novela latinoamericana”; en el número 4/ 5, un texto de Augusto Roa Bastos denominado “Latinoamérica, continente novelesco”.

Tal como adelanté, estos cuatro artículos serán republicados en 1972, entre dos y cuatro años más tarde de su primera aparición, al inicio del número 1 de *Latinoamericana*, bajo el rótulo unificador de “Introducción a la narrativa latinoamericana”, mediante un procedimiento de “corte y pegue”, de interrupción y *collage* que replica, de alguna manera, una técnica que ya había sido utilizada, veinte años antes, por Vanasco, en el número inicial de *Letra y línea* (cfr. Stedile Luna 2019: 210). Se agregan a estos cuatro artículos tres textos nuevos, titulados “Literatura y política”, por Jaime Mejía Duque, “La acción del lector”, por Mario Benedetti y “Consideraciones al margen de la N.N.L.”, por Jorge Lafforgue (Figura 1).

5	INTRODUCCION A LA NARRATIVA LATINO-AMERICANA Ilustración de Lorenzo Amengual
5	ACERCA DEL DENOMINADO “BOOM” Alberto Vanasco
9	DEFENSA DE LA NOVELA J. C. Martíni Real
12	LATINOAMERICA: CONTINENTE NOVELES- LESCO Augusto Roa Bastos
14	LA CONTINUIDAD DE LA CULTURA Alberto Vanasco
16	¿UNA NARRATIVA REVOLUCIONARIA? Luis Gregorich
19	LITERATURA Y POLITICA Jaime Mejía Duque
21	LA ACCION DEL LECTOR Mario Benedetti
24	LAS LITERATURAS NACIONALES Augusto Roa Bastos
26	CONSIDERACIONES AL MARGEN DE LA N. N. L. Jorge Lafforgue
30	DESCOLONIZAR A DIESTRA Y SINIESTRA J. C. Martíni Real
34	REVOLUCION Y PROSPECTIVA Alberto Vanasco

Figura 1: Índice de *Latinoamericana* 1, diciembre de 1972.

Los directores producen una sección introductoria para la nueva publicación que pretende, con “viejos” materiales reformulados y recortados, abarcar analíticamente la unidad “narrativa latinoamericana”. La repetición de artículos ya publicados en *Macedonio* da cuenta de la presuposición por parte de los directores de una ampliación del horizonte de lectores, por un lado, y de cierta insistencia respecto de la vigencia y continuidad de sus planteos, por otro. En los artículos mencionados se intercalan, también, recortes de otros pasajes de las revistas anteriores (“El escritor argentino y la realidad nacional”, *Meridiano* 70 2 1967: 2, 3; “Realismo y fluctuaciones”, *Macedonio* 2; “El escritor y la situación nacional”, *Macedonio* 9, 10 1971: 4). En líneas generales, las versiones de los artículos incluidos en *Macedonio* y *Latinoamericana* son las mismas, con modificaciones en palabras u oraciones y recortes o elisiones de ciertos pasajes. La nueva diagramación, que entrecorta e intercala fragmentos, se presenta al lector de una manera hostil, en un conjunto difícil de abarcar y entender rápidamente dado que los textos, al ser fragmentos de un todo anterior, remiten a párrafos, ideas u oraciones que, en el nuevo armado, quedan ubicados, por ejemplo, cinco páginas atrás. Los siguientes apartados hacen foco en algunos de los efectos que esta nueva morfología produce en la primera parte de uno de los artículos, firmado por Vanasco.

El “dichoso boom” en perspectiva

Titulado en *Macedonio* “Breve atisbo en torno a la literatura latinoamericana” en 1968, ese artículo es fraccionado en tres partes en 1972, y colocado con nuevos títulos –“Acerca del denominado ‘boom’”, “La continuidad de la cultura” y “Revolución y prospectiva”– como inicio, nudo y cierre de la sección introductoria de *Latinoamericana* (Figura 1).

La inclusión de la palabra “boom” en el título de la primera parte repone un término que Vanasco no utiliza ni en el cuerpo del texto de 1968 ni en el de 1972. En ambos menciona una “ola explosiva”, con aspectos negativos y positivos (1968: 12; 1972: 7). Podría pensarse que la inserción de esta palabra en el título de 1972 busca deslindar el fenómeno *boom* de la narrativa lati-

noamericana en general: lo que en 1968 constituía un atisbo en torno a la totalidad de lo latinoamericano, hace referencia, en 1972, a un fenómeno parcial, a una parte del todo, que suscitaba cierta desconfianza.⁸ El texto de la primera parte del artículo de Vanasco es prácticamente el mismo en las dos publicaciones. Comienza, en 1968, de la siguiente manera:

Así como la poesía francesa de los años veinte y la novela norteamericana de la década siguiente fueron los fenómenos literarios más singulares e importantes en la primera mitad de este siglo –marcando con su sello, de alguna manera, toda la literatura contemporánea–, hoy parece ser la novela latinoamericana (y también en cierta medida, su poesía) la que tiende a ocupar ese plano de preponderancia y gravitación en el panorama actual de occidente. Tal *nos parece* a nosotros, por lo menos, que por estar dentro del proceso podemos no tener una idea totalmente objetiva de su desarrollo y tomar cueros por gigantes. Sin embargo, es indudable que la novela latinoamericana ha accedido, por primera vez y de una manera natural y simultánea, a casi todas las otras lenguas que denominamos cultas. Pero lo importante es que entre nosotros, en la América del habla española, esas novelas han alcanzado una difusión inusitada y logrado una efectiva popularidad. Ese es el hecho significativo y concreto que sería útil analizar (*Macedonio* 1, 9).

En una rápida cronología de los sucesos literarios más importantes del siglo XX, Vanasco presenta la novela latinoamericana como el fenómeno más gravitante y preponderante de occidente en su actualidad. En la oración siguiente, desde la tercera persona del plural, relativiza esa afirmación haciendo mención, mediante una metáfora, a la falta de distancia u objetividad, tanto por la contemporaneidad del fenómeno como por su condición de escritor latinoamericano. En la versión de 1972 se observa una mínima, aunque significativa, transformación. Vanasco reemplaza “tomar cueros por gigantes” por la frase “en-

⁸ Esa desconfianza se replica en los cambios que operan sobre el resto de los textos de esta “Introducción...”, que por motivos de extensión no son incluidos en el presente artículo. A manera descriptiva, dos ejemplos: “el dichoso *boom*” y su “excrecencia dialéctica”, el “ruido” respecto de “la santísima trinidad (Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez)” (Lafforgue y Martini Real 1972: 28-30); la modificación del título en el artículo de Luis Gregorich: de “Apuntes para una novela latinoamericana” (*Macedonio* 3: 7) a “¿Una narrativa revolucionaria?” (*Latinoamericana* 1: 16).

gañarnos por la perspectiva”. La variación no es sustancial en el nivel oracional. Sin embargo, podría decirse que la nueva elección léxica se convierte en una modificación significativa por dos cuestiones. Por un lado, por su repetición, dado que la palabra “perspectiva” es incorporada en la nueva versión del artículo en tres oportunidades (1972: 5, 14, 35). Esta modificación puede pensarse en línea con la teorización del discurso crítico: en el artículo del 68, la metáfora remite a un campo semántico cercano al acervo paremiológico del imaginario quijotesco, es decir, a un discurso ficcional, mientras que la sustitución por un término conceptual está en consonancia con la renovación teórica de la crítica. Por otro lado, porque la expresión coincide con la que Ángel Rama utilizaría doce años más tarde –desde el título mismo– en el artículo “El ‘boom’ en perspectiva”, en el sentido contrario al utilizado por Vanasco, dado que este último refiere, en realidad, a la *falta* de perspectiva. Rama asevera allí que fue 1972, precisamente, el año en que “se había comenzado a decretar la extinción” del fenómeno⁹ (1984: 51). Respecto de la mirada hacia el *boom* presente en el libro de Rama, José Luis De Diego conjetura una potencial afirmación (“ahora que sabemos...”) que coincide con la cautela, la distancia y la búsqueda de objetividad de Vanasco en 1968:

La importancia de ese libro radica en una suerte de ajuste de cuentas con el fenómeno del *boom* –aunque ya Rama había iniciado ese ajuste una década antes– una vez que ya nadie dudaba de su declinación; como si se afirmara: ahora que sabemos que la literatura latinoamericana no es sólo el *boom*, es posible hablar de él con cierta distancia y objetividad. En rigor, como dijimos, los certificados de defunción del *boom* se habían comenzado a firmar mucho antes –recordemos al colombiano Jaime Mejía Duque que en 1974 cierra su trabajo sobre la nueva novela: “El *boom* ha muerto, ¡viva el *boom!*”– (2003: 50).¹⁰

⁹ Claudia Gilman identifica el comienzo de esta erosión varios años antes, justamente en un artículo de Martini Real que aparece en *Macedonio* 2, de 1969, y que será republicado a continuación del artículo de Vanasco en *Latinoamericana*. Según la autora, sería uno de los primeros documentos del “proceso de corrosión de las bases de la literatura y los literatos consagrados” (2001: 16; 2003: 270).

¹⁰ El trabajo de Mejía Duque que forma parte de esta “Introducción...” no hace mención, aún, a la “muerte” del *boom*, sí a la llegada de la literatura latinoameri-

La percepción del *boom* como un fenómeno que, con su omnipresencia, monopolizaba y cooptaba la definición de literatura latinoamericana aparece mencionada desde las primeras páginas de *Macedonio*, como objeción, como desconfianza y como reivindicación de una literatura que el *boom* obturaba o no abarcaba. Aquella literatura se presentaba en *Latinoamericana* a partir de escritore/as como Haroldo Conti, Bernardo Carey, Augusto Roa Bastos, el mismo Macedonio Fernández, Bernardo Verbitsky, Germán Rozenmacher, Reina Roffé, entre otro/as,¹¹ acompañados por la publicación de autores latinoamericanos que habían editado sus obras en tiradas de pocos ejemplares en las décadas de 1940 y 1950, como Marechal, Onetti, Rulfo (De Diego 2003: 51).

Dios editor

El diagnóstico de Vanasco continúa, coincidente en el 68 y el 72, de la siguiente manera:

En otras palabras, lo más importante que nos ha sucedido en literatura últimamente es el vuelco que hemos hecho desde la periferia al centro, que la mirada ha dejado de ser dirigida hacia afuera para volverse sobre nosotros mismos. Europa deja de ser la zona obligada de consagración y esperanza y nuestros escritores empiezan a sentirse realizados solamente con el reconocimiento de su propio público. Antes de 1950 el novelista latinoamericano era un ente remoto (de tipo académico, muchas veces, como Eduardo Mallea y Rómulo Gallegos, o algunas otras, revolucionario, como Jorge Icaza), las editoriales difundían, sobre todo, la producción extranjera y los lectores se atiboraban de traducciones. De otra manera, los autores nacionales no escribían porque

cana a “la edad de la razón, responsable de sus pretensiones de universalidad y de sus opciones de procedimiento”, independiente de “la política en sus formulaciones inmediatas y específicas [...]”, aunque comparta cada vez más el destino de la revolución” (1972: 20)

¹¹ Existe una gran cantidad de poetas de Buenos Aires y del interior del país editados en *Macedonio* y de Latinoamérica en *Latinoamericana*. Por mencionar algunos: Juan Gelman, Raúl Gustavo Aguirre, Juana Bignozzi, Enrique Molina, Edgar Bayley, Francisco Squeo Acuña, Joaquín O. Giannuzzi, Hugo Gola, Eduardo D’anna, más un importante número de poetas de Cuba, Brasil, Uruguay, Bolivia, Chile, poesía afroportuguesa, etc.

las editoriales no publicaban, porque los lectores no consumían, y los lectores no consumían porque no había autores. El círculo vicioso era de hierro, casi imposible de quebrar. Sin embargo, a partir de 1950, se rompe en todas sus partes; hay autores que escriben, lectores que consumen y editores que editan. ¿Quiénes fueron los primeros en romper ese círculo? Ninguno de ellos en particular porque la ruptura fue simultánea en cada uno de sus sectores. Aparecen escritores como Vargas Llosa, Cabrera Infante, Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Mario Benedetti, como una irrupción, aunque algunos de ellos vinieran publicando desde tiempo atrás. Los editores se inclinan por el libro centro y sudamericano, y aunque los primeros, como Carlos Prelooker, van a la quiebra, Sudamericana, el Fondo de Cultura, Jorge Álvarez y muchos otros siguen adelante fabricando best-sellers (*Macedonio* 1: 10).

Quisiera reparar en dos aspectos de este fragmento. En primer lugar, Vanasco nombra aquí, en la versión de 1968, una serie de escritores y editores que será completamente elidida en 1972.¹² Tanto los nombres de los escritores como la mención a la tarea de los editores y editoriales desaparecen en el artículo de *Latinoamericana*. Apenas culmina esta primera parte del artículo, como nueva continuación, aparece una viñeta de Lorenzo Amengual, el único material de humor gráfico incluido en *Macedonio* y *Latinoamericana* (Figura 2). Significativamente, el listado de escritores y editores es reemplazado por una tira cómica que satiriza la tarea que estaría llevando adelante un Dios ignorante, iletrado y editor, que desconoce la existencia de material para editar más allá de Cortázar,¹³ García Márquez, Vargas Llosa y Lezama Lima.

¹² Podría considerarse que la mención a las editoriales es eliminada por una cuestión de “competencia” o por cierta tensión interna entre la ideología literaria de la revista y la base económica que le brindan los anuncios que la hacen materialmente posible. Sin embargo, *Latinoamericana* publicita a todas las editoriales mencionadas: Barral, Fondo de Cultura, Losada, De la Flor, Sudamericana, entre otras (Jorge Álvarez había dejado de editar). Un fenómeno similar sucede en el artículo de Martini Real, “Defensa de la novela”, en el que se suprime la mención a Centro Editor de América Latina (*Macedonio* 2: 28) y a escritores argentinos y latinoamericanos contemporáneos.

¹³ En *Meridiano 70* y en *Macedonio* se publicaron cuentos inéditos de Cortázar: “Diálogo con Maoríes”, en *Meridiano* 2, 1967, antes de ser incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, a ser editado ese mismo año por la incipiente Siglo XXI en México (De Diego 2015: 212); y “Cuello de gatito negro”, en *Macedonio*

El pasaje de Macedonio a *Latinoamericana* (1972):
reeditarse, cambiar, exhibir



Figura 2. Ilustración de Lorenzo Amengual
en *Latinoamericana* 1, 1972.

11, 1971 (publicado ese mismo año en la revista *Papeles*, de Venezuela, según el propio Cortázar, en Carta del 16 de abril de ese mismo año a Graciela de Sola). En *Latinoamericana* no hay publicaciones de textos de Cortázar, a pesar de que el autor haya realizado una traducción exclusiva para Corregidor, en 1973, de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe.

Aquello que en el artículo de 1968 resultaba elogioso –el hecho de que comenzaran a “aparecer” escritores como García Márquez, Vargas Llosa y Cortázar, y que las editoriales siguieran adelante fabricando best-sellers–, en 1972, para los editores de *Latinoamericana* no sólo se había convertido en objeto de cuestionamiento y de sátira, sino que había perdido, además, el *status* para ser discutido en lenguaje escrito. En efecto, se presentaba en un formato más convocante al pasar a ocupar el lugar de un género menor, la viñeta, vinculado a la industria del entretenimiento, al mercado y a la cultura de masas. En este sentido, podría decirse que la imagen era utilizada para mostrar lo que el texto suprimía, en un dialogismo cargado de ironía que, cuatro años antes, había sido expresado con seriedad y hasta con cierta admiración por la tarea llevada adelante por los editores.

En segundo lugar, Vanasco analiza la ruptura del “círculo de fierro” que impedía el florecimiento de la literatura local a partir de la irrupción simultánea de novelistas, el interés de editoriales y el consumo de lectores. José Luis de Diego examinó pormenorizadamente las características de este fenómeno en la década del sesenta:

La caída de las exportaciones y, en consecuencia, la apuesta por el libro de autor argentino es una razón que explica la oferta, pero no alcanza a explicar la demanda. Seguramente, la demanda en ascenso se deba a las expectativas crecientes de una clase media ampliada que produjo, en su manifestación institucional, una explosión de la matrícula universitaria en la región. Interesados cada vez más en la modernización cultural que proponían los semanarios de moda, como *Primera Plana*, *Panorama* y *Confirmado*, y seducidos por la literatura de nuestro continente y el ensayismo que daba cuenta de la creciente radicalización política, la clase media de entonces –y en especial la juventud– se creyó protagonista de la inminencia de cambios sociales significativos y, acaso sin proponérselo, se transformó en un mercado apetecible para las empresas editoriales (2016: 4).

Como señalé anteriormente, varios de los colaboradores de *Latinoamericana* estaban a cargo de las secciones “Libros” de algunas de las revistas de divulgación más importantes de la época: Juan Carlos Martini Real estaba a cargo de esa sección en *Confirmado*; Jorge Lafforgue la tenía a su cargo en la revista

Siete Días y dirigía *Siglo mundo* –una especie de enciclopedia popular en fascículos editada por CEAL–; Jorge Ruffinelli, en *Marcha*; Luis Gregorich dirigía las series argentina y universal y la *Historia de la literatura argentina*¹⁴ de *Capítulo*. Salvo Ruffinelli, estos tres colaboradores eran los autores de los “ensayos” incluidos como introducción a la revista, junto con artículos de crítica literaria en los números subsiguientes. Tanto Gregorich como Lafforgue fueron posicionados por Nicolás Rosa “del lado de la ‘nueva crítica’ con algo más que buenas intenciones” (*Los Libros* 1: 7). Es decir, se puede verificar que, en las páginas iniciales de *Latinoamericana*, están presentes de uno u otro modo los tres factores que De Diego utiliza para explicar la demanda creciente de productos editoriales de este tipo: la propuesta de modernización cultural, el ensayismo teórico y semi-académico¹⁵ y la promesa de publicación de literatura latinoamericana novedosa. En este sentido, la re-producción de artículos antes dispersos, incorporados ahora como punta de lanza de una nueva publicación, puede ser pensada como parte de una estrategia publicitaria de la incipiente editorial Corregidor, en la que publicarán sus textos Vanasco y Martini Real, en busca de un nicho para posicionarse en el mercado sudamericano.¹⁶ *Latinoamericana* presenta una relación compleja con el mercado respecto de otras publicaciones contemporáneas a ella, como *Los Libros*,¹⁷ cuya especificidad respecto de la literatura y la crí-

¹⁴ “Aunque el novelista Roger Pla y el profesor Adolfo Prieto figurasen como responsables últimos del trabajo, su notorio ejecutor fue Luis Gregorich” (Lafforgue 2005: 68; cfr. De Diego 2016: 8, Barral 2020: 6).

¹⁵ En los artículos subsiguientes al de Vanasco destaca el uso de menciones a Hegel, Lacan, Althusser. Esta retórica académica sería coincidente con “lo que se denominó, a veces desdenosamente, “hiperteoricismo” de los años 70, constituido por una articulación específica de teorías como la lingüística estructuralista, el psicoanálisis lacaniano y el marxismo althusseriano” (cfr. Peller 2012: 14).

¹⁶ De acuerdo con el testimonio (inédito) de Reina Roffé, escritora y secretaria de redacción de la revista, entrevistada vía correo electrónico en el 2019: “No existía tanta intencionalidad, creo yo. La gente se reunía, hablaba, surgían ideas y se intentaba esto o aquello. Martini y Vanasco vieron la posibilidad de continuar con la labor iniciada en otro momento, aunque actualizada, y propusieron la revista. Había espacio y gente dispuesta a colaborar. A partir de ahí, viene lo demás, pero como una consecuencia”.

¹⁷ *Latinoamericana*, *Los Libros* y *Crisis* comparten un mismo espacio de sociabilidad (De Marneffe 2007, Merbilháa 2012), mismos meses de edición, mismos

tica literaria la llevó a ser catalogada como un espacio propicio para “el nacimiento de la nueva crítica” (Espósito 2015: 3). En *Latinoamericana* se advierte cierto pragmatismo que convive con los debates, en sus mismas páginas, en torno a la teoría de la dependencia como clave interpretativa de la vida cultural y política argentina (Panesi, Espósito, De Diego, Peller), discusiones que ganarán espacio y protagonismo con el correr de los números de la publicación.

Vanasco apunta, en el párrafo siguiente, hacia los otros dos sectores del “círculo de fierro” antes mencionado: escritores y lectores.¹⁸ “Acerca del denominado ‘boom’” culmina con el siguiente fragmento:

Hay entonces un divorcio evidente entre lo que el público esperaba de sus escritores y las obras que estos les entregan. Libros bizantinos y enigmáticos, de sutiles efectos que a veces se agotan en la broma o el sarcasmo, que para nada tienen en cuenta la realidad inmediata y agobiante que nos rodea. [...]

¿Es que estamos en presencia, otra vez, de una literatura embrutecedora, como la que durante cincuenta años doblegó el intelecto y el espíritu del sudamericano? Cuando se arriesga una denuncia o una crítica se aplica por lo común en el pasado, porque en el presente el sentimiento general está contra el peronismo, entre nosotros, o contra la revolución cubana o la clase obrera, es decir, coinciden en lo importante con la reacción.

¿Es esta una literatura reaccionaria? [...]

Pero hay algo mucho más significativo, y es que estos escritores son aceptados y promovidos por una crítica que teóricamente predica la literatura comprometida y desmitificadora, de tendencia popular y revolucionaria. Veamos, por lo tanto, los aspectos positivos de esta ola explosiva. Es verdad, no hay ninguna clase de golpes bajos al vientre del sistema, ningún cross a la mandíbula como recetaba Roberto Arlt, pero hay otras cosas (1972: 36).

autores; público, precios, editoriales diferentes. Las cercanías y distancias entre estas publicaciones –y editoriales: Pampín declara que “nunca habló” con Jorge Álvarez y otros editores contemporáneos a Corregidor (Lafforgue 2017: 70)– y las internacionales *Marcha* y *Casa de las Américas* es un campo parcialmente explorado.

¹⁸ Un acercamiento a la discusión sobre el realismo en *Macedonio* puede leerse en Bonano (2005), a partir del análisis de un texto de Ariel Bignami, “La política realista en la Argentina”, publicado en *Macedonio* 6/ 7.

Respecto de esta última parte del texto, y para concluir, quisiera mencionar dos coincidencias con las “recurrencias retóricas” que encuentra Idelber Avelar en los principales escritores del *boom*. Avelar sugiere tomar distancia crítica respecto de las caracterizaciones tributarias de la autodescripción del *boom* como culminación estética y realización definitiva de todo el potencial de complejidad de la literatura latinoamericana, para poder visualizar, de esa manera, sus mecanismos de exclusión (2000: 21). Así, enumera cuatro puntos que se repiten en un recorrido de la lectura de textos de Fuentes, Carpentier, Vargas Llosa, Cortázar y Monegal.

Podría decirse que Vanasco –en tanto representante del grupo nucleado en *Macedonio* y, posteriormente, en *Latinoamericana*– compartía la visión de los escritores del *boom* en dos de los aspectos señalados por Avelar, relacionados con la modernización de la literatura del continente y con su incorporación al canon occidental, mientras que establecía cierta distancia en relación con otros puntos que, junto a la retórica de su grupo, se postulaban como antagónicos al *boom*.¹⁹

En relación con el carácter urbano²⁰ de la nueva narrativa, *Latinoamericana* constituiría una apuesta por la difusión de nueva “literatura rural”, dando visibilidad a escritores noveles o

¹⁹ Los cuatro puntos a los que refiere Avelar son los siguientes: “1) el sistemático planteamiento de su propia literatura como consecución definitiva de la modernidad estética de América Latina, en una narrativa evolucionista en la cual el presente surge como la inevitable superación de un pasado fallido; 2) el establecimiento de una genealogía selectiva de la producción literaria anterior de América Latina que culmina, teleológicamente, en la incorporación de tal tradición al canon estético occidental; 3) la repetida asociación de lo rural a un pasado primitivo, preartístico y, en términos más estrictamente literarios, naturalista; 4) la combinación de una retórica *adánica* –la retórica del “por primera vez”– con una voluntad *edípica*, según la cual el padre europeo se encontraría superado, rendido al hecho de que sus hijos latinoamericanos se han adueñado de su corona literaria” (2000: 21).

²⁰ “Caricaturizando un poco el problema, diríamos que dentro de las posibilidades discursivas ofrecidas por el boom, Buenos Aires o Caracas podrían tener su Balzac, pero que era muy improbable que Tucumán o Chiapas llegaran a tener su Steinbeck. En la correlación directa ruralidad-naturalismo, todo lo no urbano pareciera volverse innarrable en el lenguaje revolucionario de la nueva ficción, conclusión necesaria, pero que permanecía omitida bajo el florido frontispicio ‘nosotros, latinoamericanos, al fin integrados a la marcha de la literatura universal’” (Avelar 2000: 22).

desconocidos de distintos puntos de Latinoamérica y a literaturas de temáticas no necesariamente urbanas.²¹

Por último, por más que la retórica *adánica* sea fácilmente reconocible en los fragmentos expuestos en este capítulo, la declinación del fenómeno *boom* que se percibe en el análisis de las posiciones de Vanasco, Martini Real, Lafforgue, no daría cuenta de un discurso de superación *edípica* respecto de la tradición narrativa europea. Podría pensarse, en su lugar, en una retórica *mesiánica*, que espera por la aparición de ‘talentos’ que complementen la tarea realizada por el *boom*, a la manera de un Godot latinoamericano, o un trapeceista que dé el salto hacia una ruta que, “al lograr nuevas síntesis, la narrativa latinoamericana está mostrando” (Rozenmacher, *Macedonio* 12/ 13: 84. Cfr. epígrafe).

Vanasco plantea que la realización definitiva está por venir, en una superación dialéctica que surgirá en el futuro. De la misma forma que el Modernismo “fue lo que dejó sentadas las bases para la posterior aparición de poetas como César Vallejo, Pablo Neruda o Drummond de Andrade”, el *boom* sirvió, en el análisis de Vanasco, para poner al día la narrativa hispanoamericana. Puede pensarse que, en su doble rol de escritores latinoamericanos y directores de revistas, Vanasco y Martini Real proyectaron estos artefactos como “escenarios” disponibles, como dispositivos de exposición destinados a exhibir la literatura latinoamericana que sobrevendría al *boom*: “Sólo nos queda ahora esperar que los Vallejo, Neruda o Drummond de Andrade de la novela hagan su aparición en escena” (1968: 14).²²

²¹ No quiero dejar de mencionar, para un futuro análisis, la atención al mundo rural y a las periferias urbanas que se presenta en buena parte de la literatura y la poesía publicada en estas revistas y la formación de diálogos regionales que se exhiben en la diagramación de *Latinoamericana*: por mencionar sólo algunos narradores: Pedro Shimose, Héctor Tizón, Sergio Ramírez, Juan Walparimachi, entre otros.

²² Esta espera puede ligarse con la referida por Claudia Gilman en relación con la necesidad por parte de la literatura cubana de una estética revolucionaria que acompañara la revolución (2003: 270-278), que llevó a Cortázar, en 1970, a pedir por la aparición de los “Che Guevara del lenguaje” (De Diego 2015: 202).

A modo de conclusión

Meridiano 70 y *Macedonio* son precedentes fundamentales de *Latinoamericana*, una publicación en la que terminan de perfilarse y organizarse las líneas que se bosquejaban en las anteriores. El proyecto de Vanasco y Martini Real confluyó, en 1972, con el de la editorial Corregidor, que apostó, en su primer año de vida, al financiamiento de la revista para difundir y ampliar su catálogo y tener llegada al segmento de los nuevos actores del campo literario e intelectual de Latinoamérica y Centroamérica y a los lectores de la misma generación.

En el marco del horizonte ampliado previsto por los directores y editores de la revista iniciada en 1972, en base a la ‘promesa’ de expansión de los límites de lo nacional en una nueva publicación, con una mirada crítica y alternativa a las percepciones del fenómeno *boom*, las modificaciones, elisiones y transformaciones en los textos aquí analizados confieren al conjunto de artículos referidos a la narrativa latinoamericana una morfología completamente diferente a la de la primera edición en *Macedonio*, al ser expuestos desde la nueva textualidad y el nuevo dialogismo en *Latinoamericana*, luego de haber sido intervenidos, intercalados, reconvertidos al lenguaje gráfico, digeridos (Viu 2017, 2018). El lustro que separa algunas intervenciones de otras, el hermetismo y la retórica semi-académica de la mayoría de los textos, las referencias anafóricas que pierden su referente cinco páginas atrás –a partir de sus recortes–, el uso de conectores sin referente directo o cercano (“de esta manera, de ese modo”), la mención –o la falta de ella– de polémicas en otras publicaciones contemporáneas a la primera edición del texto, ofrecen como resultado una mezcla enmarañada, densa, inconexa, hostil para su decodificación y de dispar contemporaneidad con los fenómenos que pretenden analizar. No obstante, es posible identificar algunos rasgos programáticos en los artículos de este conjunto que permitirían pensarlo como un eje desde el cual analizar la anterioridad y posterioridad de la vida interna de estas publicaciones.

Bibliografía

- Abbate, Florencia (2004). “La exploración de líneas heterodoxas. Enrique Wernicke, Bernardo Kordon, Arturo Cerretani, Alberto Vanasco” en: Sylvia Saïtta (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 9: *El oficio se afirma* (colección dirigida por Noé Jitrik), Buenos Aires: Emecé, 573-597.
- Arce, Rafael (2014). “Las novelas de Alberto Vanasco: en la estela del surrealismo”, *RECIAL*, 5(5-6). Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/9594>
- Avelar, Idelber (2000). “Edipo en tiempos posauráticos: modernización y duelo en el boom hispanoamericano”, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago: Cuarto Propio, 1-51.
- Barral, Manuela (2020). “Capítulo (1967-1968): cómo contar la historia de la literatura argentina en una publicación de fascículos semanales”, *Orbis Tertius*, 24(30): e131. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11508/pr.11508.pdf
- Bonano, Mariana (2005). “El ensayo polémico y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del 60”, *Anclajes*, IX, N°9: 17-37. Disponible en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/297>
- ____ (2013). “Estéticas coloquiales y poéticas del tango en revistas literarias argentinas de la década de 1960”, *Actas del IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata: CELEHIS, UNMP.
- Catelli, Nora (2009). “La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973)” en: Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina, Tomo II: Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, Buenos Aires: Katz Ediciones, 712-732.
- De Diego, José Luis (2003). *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*, Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>
- ____ (2015). “El boom latinoamericano: estrategias editoriales e

- internacionalización de nuestra literatura”, *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*, Buenos Aires: Ampersand, Colección Scripta Manent, 189-224.
- (2016). “La edición de literatura en la Argentina de fines de los sesenta”, *Cuadernos LIRICO*, 15. Disponible en: <http://lirico.revues.org/3147>
- De Marneffe, Daphné (2007). *Entre modernisme et avant-garde. Le réseau des revues littéraires de l’immédiat après-guerre en Belgique (1919-1922)*, Liège: ULG.
- Espósito, Fabio (2015). “La crítica moderna en Argentina: la revista *Los Libros* (1969-1976)”, *Orbis Tertius*, vol. XX, n°21, 1-8. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6840/pr.6840.pdf
- Giordano, Carlos (1992). “*Poesía Buenos Aires, 1950-1960*”, *América: Cahiers du CRICCAL*, n°9-10: *Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970*: 385-392.
- Gilman, Claudia (2001). “Mercado y consagración: la revolución cubana y la reconsideración de la ‘nueva narrativa latinoamericana’ (1961-1971)” en Javier Lasarte (coord.), *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*, Caracas: La Nave Va, 401-423.
- (2003). *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gonnet, Víctor (2018). “Revista *Latinoamericana* (1972-74): Violencia política, nueva(s) narrativa(s) y redes intelectuales en los años 70”, X Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2018, Ensenada, Argentina. (mimeo)
- (2019). “*Meridiano 70, Macedonio, Latinoamericana* (1967-1974). El proyecto cultural continental de Alberto Vanasco y Juan Carlos Martini Real”, *Actas del X Congreso Internacional Orbis Tertius ‘Espacios y espacialidad’*, La Plata: UNLP.
- Hamon, Philippe (1997). “Fait divers et littérature”, *Romantisme* 97: 7-16. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1997_num_27_97_3233
- Lafforgue, Jorge (2005). *Cartografía personal. Escritos y escritores de América Latina*, Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- (2017). *Manuel Pampín, editor argentino*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.

- Louis, Annick (2014). “Las revistas literarias como objeto de estudio” en: Hanno Ehrlicher/ Nanette Rißler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica. Leer y mirar las revistas: desafíos materiales, metodológicos y tecnológicos*, Aachen: Shaker Verlag.
- Merbilhaá, Margarita (2012). “El estudio de las formas materiales de la sociabilidad intelectual. Algunas cuestiones metodológicas en torno a las redes entre escritores latinoamericanos en Europa (1895-1914)”, *Actas del VIII Congreso Orbis Tertius*, La Plata: UNLP.
- Panesi, Jorge (2004). “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, *Críticas*, Buenos Aires: Norma, 17-48.
- Peller, Diego (2012). *Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta* (Tesis doctoral), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1482>
- Rama, Ángel (1984). “El boom en perspectiva” en: Ángel Rama (ed.), *Más allá del boom*, Buenos Aires: Folio, 51-110.
- Rogers, Geraldine (2019). “Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición” en: Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coords.), *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, FaHCE, 11-27. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.880/pm.880.pdf>
- Stedile Luna, Verónica (2019). *Tempo y morales de la crítica: las revistas del surrealismo e invencionismo en Argentina entre 1948 y 1956* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de La Plata, FaHCE. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1820/te.1820.pdf>
- Siskind, Mariano (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Viu, Antonia (2017). “Babel. Revista de revistas: recortes, reproducción y culturas lectoras a mediados del siglo XX”, *Revista de Humanidades*, 35 (enero- junio): 159-184.
- (2018). “Selección y digestión en ‘revistas de revistas’ latinoamericanas (1930-1950)”, *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vol. 6, n° 11, 170-198.

David Viñas y la revista *Contorno* en *Punto de Vista*: continuidades y desvíos

Diego Peller

Al ser entrevistada por Roy Hora y Javier Trímboli para el volumen colectivo *Pensar la Argentina* (1994), Beatriz Sarlo evocaba así la escritura a cuatro manos, junto a Carlos Altamirano, del ensayo “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”, publicado por primera vez en la revista *Hispanérica* en 1980, y luego compilado en el libro *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (1983):

El trabajo nuestro polemiza con alguien sin decirlo. No sé si Altamirano coincidirá conmigo en recordarlo de este modo. Polemizábamos con David Viñas. Era, por una parte, un trabajo de aplicación disciplinada de Bourdieu a un caso de historia cultural argentina. Por otra parte, era un trabajo sobre un período fundamental para ver la constitución de las ideologías nacionalistas. Pero había una polémica que nosotros vacilábamos en hacer explícita porque todavía estábamos bajo la dictadura, y David estaba exiliado. Muy sintéticamente: David pensaba, por lo menos así lo había escrito en *Literatura argentina y realidad política*, que no hay profesionalización intelectual en tanto no se deje de ser gentil-hombre y en tanto no se gane efectivamente el dinero en el mercado simbólico. La hipótesis de nuestro trabajo era que había profesionalización, independientemente de dónde se saquen los recursos para la subsistencia cotidiana de los escritores; y que la idea de gentil-hombre, si bien puede entrar en colisión con la idea del escritor profesional, en la Argentina atraviesa un período de tránsito y de articulación mutua. Recuerdo que Carlos y yo nos preguntamos si poníamos o no la cita con la cual el trabajo polemiza y dijimos no. En la época de la dictadura, más bien lo que queríamos era homenajear a David, a aquel que había abierto el problema (Hora y Trímboli 1994: 175).

En otra entrevista, en este caso para un libro sobre la historia del Centro Editor de América Latina, Altamirano recuerda así la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* que, también en los inicios de los ochenta, y nuevamente en cola-

boración con Sarlo, llevaron adelante para el CEAL, la mítica editorial dirigida por Boris Spivacow:¹

La encuesta fue más o menos pensada a partir de los temas de Bourdieu, con el que estábamos muy enganchados: cómo cuenta el escritor de dónde viene, sus antecedentes, si se inscribe en alguna tradición [...]. Una de las cosas que notábamos y queríamos de alguna manera probar o chequear, era el hecho de que pocos escritores y críticos hacían referencia a antecedentes argentinos. Beatriz y yo reivindicábamos una cierta genealogía que, en aquella época, era *Contorno*. Es decir, nos preguntábamos por qué hablábamos como si antes de nosotros no hubiera habido nadie, cuando en realidad habíamos aprendido, por ejemplo, de la gente de *Contorno*. Ahí hay una serie de hechos que en esos años, por el 81 y 82, están conectados: esta encuesta, una entrevista que le hacemos a David Viñas sobre *Contorno*, y el grupo de *Punto de Vista*. Unos años después Beatriz escribe un ensayo: “Los dos ojos de *Contorno*”. [...] Y en la recopilación que hicimos en *Ensayos argentinos*, en el prólogo que escribí, destaco que estamos endeudados con David Viñas, con Adolfo Prieto... Eso era romper con la idea de la gente que sólo piensa a partir de Roland Barthes, a partir de Sartre, etc. (Bueno y Taroncher 2006: 319-321).

Los recuerdos son coincidentes y dan cuenta, o demarcan tentativamente, el territorio en el que se desplegó una operación crítica con un alto grado de autoconciencia programática. Desde las páginas de *Punto de Vista*, y también desde las de algunos libros publicados en esos años, Sarlo y Altamirano postulan un modo específico de pensar y practicar la crítica literaria entendida fundamentalmente como sociología de la literatura, y en esa operación algunos nombres cumplen una función clave: por un lado Bourdieu y Williams son los autores faro (casi se podría decir los fetiches teóricos).² Pero también David Viñas aparece como una mención recurrente en ambas evocaciones;

¹ En la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea* (1982) realizada por Sarlo y Altamirano, David Viñas ocupaba un lugar destacado, cerrando la nómina de los entrevistados. De esta manera quedaba situado en las antípodas de Ernesto Sábato, quien inauguraba la serie.

² Miguel Dalmaroni (1998) ha analizado con agudeza la “operación Raymond Williams” en *Punto de Vista*, mientras que María Celia Vázquez (1998) y Sergio Pastormerlo (1998), en sus colaboraciones al mismo volumen colectivo, dan cuenta de los usos de Pierre Bourdieu en la revista.

sin dudas un nombre que representaba para Sarlo y Altamirano, y para *Punto de Vista* en su conjunto, un modelo respecto al cual se encontraban en una situación mucho más ambivalente que frente a Williams o Bourdieu. Un legado en relación al cual buscan inscribir su proyecto teórico-crítico (para así afianzarlo en una tradición crítica nacional, en tiempos de disolución) pero del cual al mismo tiempo buscan diferenciarse (ambivalencia expresada con claridad en la evocación de Sarlo: *polemizar con David Viñas/ homenajear a David*).

Ya en uno de sus números iniciales, y en circunstancias particularmente adversas, *Punto de Vista* (nº 4, noviembre de 1978) conmemoraba los 25 años del primer número de *Contorno*,³

³ De la revista *Contorno* se publicaron 10 números entre 1953 y 1959, además de 2 ediciones de los *Cuadernos de Contorno*. Fue el ámbito de reunión de un grupo de jóvenes estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y, al menos en una primera instancia de lectura, es importante situar su intervención –e incluso su anti-academicismo– en el marco de esa institución. Así lo señalaba el propio David Viñas: “Por lo pronto hay que situar a *Contorno* dentro de la zona universitaria; si había antiperonismo, éste se producía frente a las manifestaciones del peronismo en la Facultad de Filosofía y Letras. [...] Nuestra polémica era con esa gente y, por lo tanto, muy circunscripta” (*Punto de Vista*, 13, noviembre de 1981: 9). Jorge Panesi (2000b) matiza la afirmación, por parte de Mangone y Warley (1993: V) de la existencia de una tajante “poética anti-Sur” en *Contorno*, y lee en la revista de los hermanos Viñas no tanto una polémica con *Sur* como el síntoma de una creciente profesionalización (diferenciación y especialización) de la crítica universitaria.

Se han reconocido como antecedentes directos de la revista *Contorno* las publicaciones *Verbum* (en especial el número 90, último de esta revista, de 1948), publicación del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), a la que sucedió la revista *Centro* (1951-1960), de la que se publicaron 14 números (el último fue secuestrado a causa de la publicación del relato de Carlos Correas, “La narración de la historia”, por su contenido homoerótico), y luego el único número de la revista *Las Ciento y Una*, dirigida por H. A. Murena. De acuerdo con lo señalado por Mangone y Warley, al pie de la página final del primer número de la revista *Las Ciento y Una* se enumeraba parcialmente el sumario de artículos que iban a integrar el segundo número de la revista, que no vio la luz debido a presiones de Ernesto Sábato a la editorial de la publicaba. La actitud de Sábato se habría motivado por una crítica negativa a uno de sus libros que iba a ser publicada en ese número, lo que finalmente nunca sucedió (sobre Murena, Viñas y la revista *Las Ciento y Una* cfr. Djamant 2007: 29-64).

Ismael Viñas fue el director del primer número de *Contorno* (noviembre de 1953). Los números 2 (mayo de 1954), 3 (septiembre de 1954) y 4 (diciembre de 1954) fueron dirigidos por los hermanos David e Ismael. En los números 5/6 (septiembre de 1955) y 7/8 (julio de 1965) se incorporan al comité de dirección

publicando a modo de homenaje sendos artículos de los hermanos David e Ismael Viñas, sobre Roberto Arlt y Manuel Gálvez respectivamente, y puntualizaba en relación a estos textos: “Hoy mantienen no sólo un carácter documental o arqueológico: por el contrario, la validez del programa de *Contorno* respecto de la revisión crítica del pensamiento, la literatura y la política nacionales, si bien ha tenido, en el campo de la cultura, continuadores escasos, sigue vigente” (7).

Como resultaría evidente con el correr de los números de la revista, era justamente *Punto de Vista* el colectivo que se auto-assignaba el papel de continuador, heredero, y garantía de la vigencia y validez de ese programa. Ahora bien, si por un lado

Noé Jitrik, Adelaida Gigli, Ramón Alcalde y León Rozitchner. Finalmente, en el número 9/10 (abril de 1959) el comité de dirección está integrado por los hermanos Viñas, Gigli, Rozitchner y Adolfo Prieto (ya no lo integran Jitrik ni Alcalde).

Mangone y Warley (1993) distinguen tres grupos principales en *Contorno*: un grupo central cuyo núcleo lo constituyen los hermanos Viñas; integrado por Prieto, Gigli, Jitrik, y caracterizado por “una fuerte crítica al liberalismo en los aspectos políticos e historiográficos, retomando la idea revisionista. Planteo que trasladan a la totalidad de la literatura argentina”. Un segundo grupo, integrado por Francisco J. Solero y Rodolfo Kusch, “inscripto en la línea Martínez Estrada-Murena, que retoma del primero, profundizándolas, sus facetas más irracionales e intuitivas”. Este segundo grupo evidentemente no representa *lo nuevo* que *Contorno* introduce en la crítica y en la cultura argentinas, sino por el contrario importa para señalar la persistencia, al interior mismo de la revista, de rasgos contra los que otros integrantes del grupo polemizan, a los efectos de matizar toda definición excesivamente homogénea del conjunto. Por último, el trío “existencialista-populista-izquierdista”, integrado por Oscar Masotta, Carlos Correas y Juan José Sebrelli, que era el que “recogía la influencia sartreana de una manera más fuerte y directa” (Mangone y Warley 1993: III). En una primera etapa de la revista, que abarca los números 1 al 6, las cuestiones literarias son las que predominan, y la reflexión política, cuando aparece, lo hace de manera sesgada. A partir del golpe del 55 se produce un relegamiento de las intervenciones críticas y culturales en beneficio de una intervención más directamente política. Es así que, en su segunda etapa, los dos últimos volúmenes dobles serán consagrados respectivamente al peronismo (número 7/8) y a la desilusión del grupo tras un primer momento de fuerte apoyo al frondicismo (número 9/10). Dos operaciones críticas correlativas llevadas adelante por *Contorno* sitúan a la revista en un lugar fundacional. Por un lado, una revisión crítica de la historia de la literatura argentina en su dimensión política de constitución de un canon, y una redefinición de dicho canon; por otra parte, la incorporación renovadora de tendencias filosóficas, ideológicas y metodológicas (en especial el existencialismo sartreano).

los continuadores eran “escasos” y por lo tanto la referencia a *Contorno* como antecedente apuntaba a inscribir el proyecto de “revisión crítica” iniciado en esos años por *Punto de Vista* en una genealogía más o menos prestigiosa, con no menos énfasis la revista se proponía someter a “revisión crítica” ese mismo legado. La expresión “no sólo un carácter documental o arqueológico”, con toda la ambigüedad que encierra, resulta elocuente en este sentido,⁴ porque lo cierto es que, para *Punto de Vista*, la herencia contornista tiene un valor fundamentalmente indicial (es *en ese sentido* que la crítica debe desplegar su trabajo) pero en cuanto se focaliza y se entra en cuestiones de detalle y de procedimientos, el valor es indicial y negativo (la crítica debe operar *en ese sentido*, pero no debe hacerlo *de esa forma*).

Punto de Vista volvería a ocuparse en otras dos ocasiones de Viñas y de *Contorno*, asignándoles un lugar central, en un momento de reposicionamiento particularmente importante para la historia de la revista: el del final de la última dictadura militar y los inicios del período de transición democrática.⁵ En el número 13 (noviembre de 1981) se publica el ensayo de Sarlo “Los dos ojos de *Contorno*” que funciona como introducción al

⁴ Ismael Viñas, muchos años después, evoca así el episodio: “Recuerdo la impresión que me hizo leer, en el exilio, una reseña sobre *Contorno* en la revista de Beatriz Sarlo y Altamirano. Lejos de la Argentina y de lo que allí ocurría, me dio la sensación de que estuviéramos muertos y de que el artículo se refiriera a escritores del pasado. Una sensación extraña. Después me fui acostumbrando” (2007: V).

⁵ Sobre el lugar de *Punto de Vista* en el campo intelectual argentino durante el período de la transición entre la última dictadura militar y el retorno del sistema democrático, resultan de lectura imprescindible los trabajos de Roxana Patiño (1997 y 1999). Patiño distingue entre una primera etapa de *Punto de Vista*, que va desde su número inicial en marzo de 1978 –cuando Sarlo y Altamirano, hasta hacía muy poco directores de *Los Libros*, deciden emprender este nuevo proyecto de crítica cultural– hasta su número 11 en marzo de 1981. El año 1981 marca el fin de esta primera etapa y, coincidiendo con el aflojamiento progresivo de la censura, el inicio de una segunda etapa que se abre con el número 12 (julio-octubre 1981) en el que, señala Patiño, por primera vez la revista publica un editorial, en el que no está ausente la mención a *Contorno*: “Existe una tradición argentina que los que hacemos *Punto de Vista* reconocemos: una línea crítica, de reflexión social, cultural y política que pasa por la generación del 37, por José Hernández, por Martínez Estrada, por FORJA, por el grupo *Contorno*. Descubrimos allí no una problemática identidad de contenidos, sino más bien una cualidad intelectual y moral”.

citado reportaje a Viñas (“Nosotros y ellos. David Viñas habla sobre *Contorno*”) realizado por Sarlo y Altamirano; mientras en el número 15 (agosto de 1982) se publica, con motivo de la reedición de *Literatura argentina y realidad política* por el Centro Editor de América Latina, una reseña de Sarlo particularmente importante desde la perspectiva de nuestro trabajo.⁶ El ensayo sobre “Los dos ojos de *Contorno*” ha sido seguramente más recordado y citado que esta reseña, que Sarlo significativamente titula “La moral de la crítica”.⁷ En dicha reseña, si bien establece algunas distancias con la crítica tal como Viñas la practica, le reconoce en términos generales un mérito contundente: “Si hay algo indiscutible en estos ensayos inteligentes y, en ocasiones, arbitrarios, es que hablan de lo que realmente importa. Tome-

⁶ Puede afirmarse que, a partir de este momento, y coincidiendo con la nueva etapa de la revista que se inicia con la “primavera democrática” alfonsinista, *Punto de Vista* pierde interés por Viñas y por *Contorno*, como si ya hubiera terminado de “ajustar cuentas” con ese legado, o como si ya no le interesara demasiado volver sobre una herencia que, ahora sí, se le presentaba como fundamentalmente “arqueológica”. Resulta sintomática en este sentido la breve reseña de apenas media página que (dentro de la sección “Mínima”, ubicada hacia el final de la revista, mientras todos los artículos antes mencionados habían ocupado varias de las páginas iniciales y llevado las firmas de dos de sus figuras centrales) *Punto de Vista* le concede casi “por compromiso” a *Indios, ejército y frontera* (1983), firmada por una figura ajena al núcleo duro de la revista como es Carlos Mangone. La reseña, si bien elogiosa, es bastante tibia y no parece demasiado interesada en señalar –en caso de que las hubiera– innovaciones, giros o singularidades de este nuevo libro de Viñas respecto de los anteriores, sino que comienza, casi como una letanía, recordando lo ya sabido y repetido mil veces: “El proyecto de la revista *Contorno* (1953-59) incluía la relectura de la literatura argentina, considerando a la serie histórica no como un simple encuadre de referencia, sino como espacio productor de materiales e ideologías estéticas y sociales”, para luego apuntar simplemente que “en ese marco podría inscribirse *Indios, ejército y frontera*” (*Punto de Vista* 18, agosto de 1983). Testimonio del progresivo alejamiento y desinterés hacia la producción posterior de Viñas experimentado por la directora de *Punto de Vista* es la siguiente declaración, que forma parte del reportaje antes citado: “Como ha quedado muy claro a lo largo de esta conversación, de ellos [Viñas y Rozitchner] he aprendido mucho –sobre todo de David–, pero hoy rechazan la posibilidad de revisar las certezas con las que trabajaron durante las dos primeras décadas de su vida intelectual. No pueden hacerlo, no están dispuestos a hacerlo, por las razones que sean” (Hora y Trímboli 1994: 186).

⁷ “Los dos ojos de *Contorno*” ha sido recopilado en *Escritos sobre literatura argentina* (Sarlo 2007), no así “La moral de la crítica”.

mos la literatura en serio, parecen decir” (1982: 21). Pero lo crucial, para comprender el alcance y el sentido de este rescate, es *contra quiénes* se lo enuncia (¿quiénes son aquellos que, a diferencia de Viñas, hablan de “lo que no importa?”). En el mismo artículo Sarlo se encarga de precisarlo: “Viñas trabaja con algunas certezas que sería aconsejable no perder de vista, después del embate a que fueron sometidas en los años dorados del formalismo”; estas son, en primer lugar, “que en la trama social se cruzan los discursos literarios con los de la ideología y, eventualmente, con las formas más explícitas de lo político” y, en segundo lugar, “que las estrategias propiamente literarias, elecciones dentro del sistema de la literatura, tienen una verdad social” (*ibidem*). Así, tras su deflación en “los años dorados del formalismo”, Sarlo rescata las certezas y el espíritu de seriedad que orientan la crítica de Viñas. Y agrega con respecto a estos valores:

[Si esto provocó resistencias cuando se publicaron, es probable que hoy resulte más escandaloso. Pero no es posible descartarlos con un gesto o una boutade de la Teoría, en nombre de ninguna de las muertes celebradas en los últimos años: de las ideologías o del sujeto (Sarlo 1982: *ibidem*).

Frente a “las *boutades* de la Teoría”, la revista reivindicaba una concepción “responsable” de la crítica, lo que conllevaba una revisión desencantada del arsenal de los “años dorados” formalistas; un conjunto de ideas que, irónicamente, había sido introducido en la crítica argentina, en buena medida, por *Los Libros*.⁸ Pero más allá de la diferencia cuantitativa respecto a la

⁸ Irónicamente ya que *Punto de Vista* es una revista fundada por Sarlo, Altamirano y Piglia (entre otros; habría que mencionar también a Hugo Vezzetti y María Teresa Gramuglio), es decir, por quienes dirigieron *Los Libros* en su etapa final. Señalemos que, si bien *Punto de Vista* en este debate entre *crítica sociológica con función social* versus *formalismo estructuralista* se ubica del lado de *Contorno* frente a *Los Libros*, y aunque modifica el tipo de teorías que toma como marco de referencia (ya no Althusser, Lévi-Strauss y Lacan como antes, sino Williams, Hoggart y Bourdieu), sin embargo, al menos en un punto, el que hace a la gran cantidad de artículos explícitamente *teóricos*, con una función de *difusión*, *Punto de Vista* permanece mucho más cercana a *Los Libros* (más precisamente: a la etapa inicial de *Los Libros*) que a *Contorno*. Son muchos los

presencia explícita de lo teórico en las páginas de *Contorno* y de *Los Libros*, existe una diferencia acaso más significativa en cuanto al tipo de teorías que se encuentran operando en una y otras publicaciones. Porque si bien es cierto que “hay teorías” en juego (¿cómo podría no haberlas?) en las lecturas llevadas adelante por *Contorno*, no menos cierto es que no son esas teorías o ideas filosóficas las que se asocian usualmente con la etiqueta de “la teoría”. Se podría objetar que el razonamiento es circular: efectivamente, si definimos como “teoría” solo a *ciertas teorías* (Althusser, Lacan, Lévi-Strauss, Barthes) y no a otras (Sartre, Merleau Ponty, Gramsci), luego comprobaremos de manera necesaria que sólo “hay teoría” allí donde se encuentran aquellas teorías a las que nosotros mismos asignamos en primer término dicho estatuto. Sin embargo, no parece tratarse simplemente de una tautología: porque lo cierto es que, aunque siempre “hay teoría”, sólo *ciertas teorías* habrían dado lugar a eso que Sarlo identificaba como “las *boutades* de la Teoría”, apelando con su calificación a un sentido común que permitiría a sus lectores comprender inmediatamente a qué teorías se estaba refiriendo. Frente a la supuesta frivolidad de “la Teoría”, Sarlo reivindica esta crítica con sentido moral, o esta moral de

ejemplos de artículos *teóricos* (en una línea muy similar a los que publicaba la revista *Los Libros*) que podríamos mencionar. Algunos ejemplos: en el número 15 (agosto de 1982), el mismo en el que se publica “La moral de la crítica”, la reseña de Sarlo que hemos comentado en detalle, se publica también, bajo el título “Lección. El oficio de Sociólogo”, la “lección inaugural” de Bourdieu en el *Collège de France*. Pero este no es el primer texto de Bourdieu en la revista; en el número 8 (marzo de 1980) se había publicado “Los bienes simbólicos, la producción del valor”. En el número 9 (julio de 1980) se publica un artículo de Rossana Rossanda en ocasión de la muerte de Jean-Paul Sartre y otro de Susan Sontag con motivo de la muerte de Roland Barthes. En el número 13 (noviembre de 1981) Hugo Vezzetti publica un artículo sobre Jacques Lacan y Raúl Beceyro otro sobre *La cámara lúcida* de Roland Barthes. En la línea de estos artículos teóricos hay que situar también los de Nicolás Rosa: “Los combates de la semiología” (n° 3, julio de 1978); “Traducir a Freud: ¿domesticar a Freud?” (n° 5, marzo de 1979); “¿Freud contra Saussure?” (n° 7, noviembre de 1979) y “La operación llamada ‘lengua’” (n° 9, julio de 1980); aunque las colaboraciones de Rosa tuvieron lugar exclusivamente en el primer tramo de *Punto de Vista*, cuando esta todavía no había cortado amarras definitivamente con la línea teórica que combinaba semiología, lingüística estructuralista y psicoanálisis lacaniano. (Sobre la revista *Los Libros* cfr. Dalmaroni 2004; De Diego 2003; Panesi 2000a; Peller 2016: 121-167).

la crítica,⁹ y resulta evidente que, cuando apostrofa a “la Teoría”, esta no incluye para ella al existencialismo sartreano, ni tampoco a la sociología de la cultura o los *Cultural Studies* en su vertiente inglesa (Williams, Hoggart), o la sociología de la cultura de Bourdieu, que por esos mismos años la propia *Punto de Vista* se encargaba de difundir en la Argentina.¹⁰ La “Teoría” designa entonces en la alusión de Sarlo un conjunto bien determinado, el del arsenal teórico de los “años dorados” del formalismo estructuralista y post-estructuralista francés: lingüística y semiología, antropología estructural, psicoanálisis lacaniano, althusserianismo, Barthes y Kristeva, Derrida y *Tel Quel*.

¿Por qué para Sarlo en 1982 el formalismo estructuralista y post-estructuralista constituían “la Teoría”, y no así el existencialismo sartreano, que fácilmente podía detectarse en *Contorno*, o el materialismo cultural inglés, que ella misma procuraba difundir, de manera programática, desde las páginas de su revista? Una explicación podría buscarse en la referencia a los “años de oro”: si son la Teoría, en singular y con mayúscula, es porque habían llegado a constituirse, por razones más o menos coyunturales, en teorías hegemónicas, y habían devenido Doxa. Si ese era el caso, se trataba entonces de oponer otras teorías, olvidadas, desoídas o desprestigiadas, frente al dogmatismo dominante. Pero el “formalismo” no parecería ser dogmático para Sarlo *sólo* por su carácter hegemónico, sino que tendría *en sí*, en tanto formalismo, una tendencia dogmática. Las teorías formalistas, puesto que parten de un conjunto de axiomas que se enuncian contra

⁹ Sarlo opone la seriedad de Viñas a la frivolidad de “la Teoría”: “El espíritu de gravedad de los años de *Contorno* le proporciona, además, densidad y cierta violencia a la exposición. El lector [de hoy, acostumbrado a las *boutades* de la Teoría] percibirá, quizás extrañado, que no hay rastros de frivolidad en este libro” (1982: 21). Y agrega: “Porque, en definitiva, para Viñas, como para los hombres de *Contorno*, la crítica *tiene una función*. Esta fórmula, desprestigiada en los últimos años tanto en el espacio del cientificismo o el formalismo más estrecho (lo cual es comprensible) como en los círculos de izquierda, debería revisarse” (1982: 22, destacado en el original).

¹⁰ De hecho, inmediatamente después del comentario antes citado, Sarlo se encarga de señalar las diversas teorías que se encuentran operando en el sistema de lectura de Viñas: Goldmann, Poulet, Richard, Sartre, Lotman, Barthes. Así, no se trata para Sarlo de oponer, a “la Teoría”, la *no-teoría* de una crítica a la Viñas, sino en todo caso otras teorías, u otro uso (más ecléctico) de la teoría.

el sentido común y la percepción “natural” (ciertos célebres *slogans* de la vulgata lacaniana o estructuralista, como “el inconsciente está estructurado como un lenguaje”, serían los ejemplos más elocuentes), y por lo tanto no pueden –y no podrían nunca– ser refutados por la experiencia o la constatación empírica, tienen por ello mismo una dimensión excesiva o absoluta. La teoría, así entendida, posee en sí una voluntad de absoluto y se presenta, necesariamente, como un exceso o una pasión para el sujeto que la “suscribe” o la “soporta” (en el sentido enunciativo del término). Es frente a este absolutismo teórico que *Punto de Vista* reivindicaba, en 1982, el trabajo empírico con el archivo, en la línea de los trabajos reunidos por Altamirano y Sarlo en *Ensayos argentinos* (1983), y un uso reformista, moderado y ecléctico de la teoría.

Como ha señalado Miguel Dalmaroni, dos razones (una de orden político y la otra de orden teórico) se hallaban en el origen de esta operación de apropiación teórica que caracterizó agudamente como “operación Raymond Williams en *Punto de Vista*” (1998: 35, subrayado en el original). Por un lado, intelectuales como Sarlo y Altamirano, tras la derrota del modelo de praxis política radical (ordenado según una temporalidad lineal regida por un *telos* revolucionario) al que habían adherido con fervor militante en los setenta en el marco de la revista *Los Libros* y de su militancia en el Partido Comunista Revolucionario, seguramente encontraron en autores como Williams la posibilidad de pensar otra temporalidad, más dilatada, menos “épica”, para los procesos culturales y políticos (recordemos que el título de uno de los libros clásicos de Williams es justamente *The Long Revolution*) o, como anota Dalmaroni, la posibilidad de “abandonar un socialismo indefectiblemente dependiente del concepto de ‘revolución’ sin abandonar del todo el socialismo” (1998: 36).¹¹ Por otra parte, *Punto de Vista* se encontraba revisando críticamente los fuertes presupuestos teóricos que habían

¹¹ Posibilidad que conllevaba un consuelo y una esperanza, como habría de recordar Sarlo en 1997: “Hoy me doy cuenta de que, en los años de la dictadura militar, esta idea de Williams [la idea de ‘estructura de sentimiento’] me resultaba llena de esperanza: se trataba de observar en aquel presente horrible las señales que marcaban la quebradura por donde podía emerger un tiempo diferente” (Sarlo citada por Dalmaroni 1998: 37).

orientado la crítica de la cultura practicada por *Los Libros* y que eran correlato de la concepción de la praxis política que hemos expuesto previamente. Es así que, como afirma paradójicamente Dalmaroni, “en el plano teórico, *Punto de Vista* necesitaba abandonar la teoría”. También podríamos decir: abandonar o renegar de su pasada pasión teórica, esto es, nuevamente en palabras de Dalmaroni: “abandonar la teoría entendida, en tanto aparato metodológico, como ‘modelo’, y en tanto compromiso subjetivo, como doctrina, como creencia, atada por tanto a una correlación más o menos directa con un tipo de praxis, es decir un tipo de militancia, un tipo de moral” (1998: 37).

Volverse williamsianos era así, desde el punto de vista teórico, situarse en una posición autocontradictoria, ya que entre aquellos rasgos que volvían atractivo al crítico británico se encontraban el abandono de una posición dogmática en términos teóricos y metodológicos, y la asunción de una posición mucho más ecléctica y empirista, como señalaba Altamirano en un artículo de 1981:

Es verdad que sus formulaciones teóricas no siempre logran soldar de modo convincente sugerencias intelectuales derivadas de problemáticas divergentes, pero resulta evidente que para Williams esas grietas y eslabones débiles más que por medio de la reflexión de la teoría sobre sí, se resuelven en el campo de prueba de los análisis concretos, que es donde los conceptos se confirman, se rehacen o se descartan (20-21).

Williams, en la lectura que ofrecía Altamirano, se definía por un conjunto de carencias (“no es estilísticamente brillante, sus proposiciones no tienen la seducción de los enunciados rotundos y concluyentes ni podrían agruparse en un cuerpo restringido de tesis aptas para responder acerca de todos los problemas”) que lo volvían poco propicio a convertirse en un “ensayista de moda” y lo acercaban, frente a los cantos de sirena de los “diversos formalismos, de inspiración lingüística o semiológica” y las teorías francesas del texto y la *écriture*, a un saludable sentido común:

Frente al círculo tautológico de un análisis que, sobre la premisa de que todo es cuestión de escritura, sólo puede afirmar de todo que está

escrito, Williams reconoce la reacción impaciente del sentido común que reivindica la lectura de las obras como expresión de sentimientos, ideas y experiencias (Altamirano 1981: 23).¹²

Y es cierto que en la batalla de *Punto de Vista* contra los “reduccionismos”¹³ de ese afrancesamiento teórico, o de ese teoricismo afrancesado, cierta “Operación David Viñas” resultará no menos fundamental; aunque no lo es menos que luego, o paralelamente, y con respecto a las “arbitrariedades” o los “reduccionismos” que *Punto de Vista* encontrará en la historia de la literatura argentina postulada por Viñas, el antídoto irá a buscarlo nuevamente “afuera”, en aquellos a quienes pronto habría de erigir en nuevos y paradójicos paladines teóricos: Williams, Hoggart, Bourdieu.

Así, aunque en direcciones diferentes –e incluso por momentos opuestas– tanto *Los Libros* como *Punto de Vista* se propusieron en sus inicios “corregir” ciertos excesos, “arbitrariedades” o “ingenuidades” metodológicas de Viñas, aunque al mismo tiempo, y casi en el mismo gesto, procuraron hacer suya su potencia, sin estar muy seguros de hasta qué punto ambos aspectos de su crítica no resultaban acaso consustanciales.

¹² Dalmaroni reconoce y destaca, en la segunda parte de su artículo, diferencias atendibles, al interior de la “operación Raymond Williams en *Punto de Vista*”, entre Sarlo y Altamirano, precisamente con respecto a la noción de “sentido común”. Sin embargo, para lo que a nosotros nos interesa señalar en esta instancia, podemos homologar los textos de ambos autores (tanto los individuales como los escritos a cuatro manos) y leer en todos ellos una toma de posición coincidente en sus grandes líneas.

¹³ Es Patiño quien utiliza el término cuando señala que, en la “puesta al día” del arsenal teórico que lleva adelante *Punto de Vista* en ese momento, la búsqueda “se encamina hacia teorías principalmente no reductivistas, que mantengan la amplitud suficiente para posibilitar cruces inéditos pero significativos, con conceptos que puedan ser teóricamente estimulantes más que encasillantes. La revista postula expresamente esta alternativa cuando introduce en Argentina a dos críticos ingleses: Raymond Williams y Richard Hoggart” (1997: 11).

Bibliografía

- Altamirano, Carlos (1981). "Raymond Williams: proposiciones para una teoría social de la cultura", *Punto de Vista*, año IV, 11: 20-23.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1978). "Contorno en la cultura argentina", *Punto de Vista*, año I, 4: 7-10.
- (1982). *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires: CEAL.
- (1997) [1983]. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel.
- Bueno, Mónica y Miguel Ángel Taroncher (coords.) (2006). *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Consejo de Dirección de Punto de Vista (1981). "Punto de Vista", *Punto de Vista*, año IV, 12: 2.
- Dalmaroni, Miguel (1998). "La moda y 'la trampa del sentido común'. Sobre la operación Raymond Williams en *Punto de Vista*" en: Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, Rosario: Beatriz Viterbo, 35-44.
- (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*, Santiago de Chile: RIL Editores.
- De Diego, José Luis (2003). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata: Ediciones al Margen.
- Djament, Leonora (2007). *La vacilación afortunada. H. A. Murena: un intelectual subversivo*, Buenos Aires: Colihue.
- Giordano, Alberto y María Celia Vázquez (comps.) (1998). *Las operaciones de la crítica*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Hora, Roy y Javier Trímboli (1994). "Entrevista a Beatriz Sarlo", *Pensar la Argentina. Los historiadores hablan de historia y política*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 162-196.
- Mangone, Carlos (1983). "David Viñas, *Indios, ejército y frontera*", *Punto de Vista*, año VI, 18: 56.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley (1981). "La modernización de la crítica. La revista *Contorno*", *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, 122, Buenos Aires: CEAL.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley (comps.) (1993). *Contorno*, Buenos Aires: CEAL.

- Panesi, Jorge (2000a) [1985]. "La crítica argentina y el discurso de la dependencia", *Críticas*, Buenos Aires: Norma, 17-48.
- ___ (2000b) [1985]. "Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/ Contorno*", *Críticas*, Buenos Aires: Norma, 49-64.
- Pastormerlo, Sergio (1998). "El arte amenazado: entre la sociología cultural y el mercado. Sobre los últimos regresos de Sarlo a las teorías de Bourdieu" en: Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, Rosario: Beatriz Viterbo, 79-88.
- Patiño, Roxana (1997). *Intelectuales en transición: las revistas culturales argentinas (1981-1987)*, São Paulo: Depto. de Letras Modernas/ FFLCH/ USP (Cuadernos de Recienvenido, 4).
- ___ (1999). "Discursos teóricos y proyectos intelectuales: *Punto de Vista* y la introducción de Raymond Williams y Pierre Bourdieu en la Argentina", *E.T.C. (Ensayo-Teoría-Crítica)*, año VII, n° 10: 25-33.
- Peller, Diego (2016). *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta*, Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Sarlo, Beatriz (1981). "Los dos ojos de *Contorno*", *Punto de vista*, año IV, 13: 3-8.
- ___ (1982). "La moral de la crítica", *Punto de vista*, año V, 15: 21-22.
- ___ (2007). *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vázquez, María Celia (1998). "Beatriz Sarlo: una crítica moderna" en: Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, Rosario: Beatriz Viterbo, 45-65.
- Viñas, David (1964). *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- ___ (1971). *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- ___ (1981). "Ellos y nosotros: David Viñas habla sobre *Contorno*", *Punto de Vista*, año IV, 13: 9-12.
- ___ (1982). *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: Capítulo.
- ___ (1983). *Indios, ejército y frontera*, México: Siglo XXI.
- Viñas, Ismael (2007). "Una historia de *Contorno*", *Contorno: edición facsimilar*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, III-IX.

Debates y redes intelectuales

La revista *Hoy*, entre la escenificación de la polémica y la configuración del campo cultural mexicano (1937-1943)

Irma Elizabeth Gómez Rodríguez

En febrero de 1938, Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, empresarios del periodismo forjados en los primeros diarios industrializados del siglo XX mexicano y en la prensa norteamericana, celebraban el primer aniversario de la revista *Hoy*.¹ Para ello, se publicó un número especial con secciones en las que se reunieron testimonios de diversos intelectuales que acreditaban el éxito de la revista; entre estos, se encontraba el de Luis Cabrera –militante de la facción antirreeleccionista en los inicios de la Revolución Mexicana, abogado, político, poeta y prolífico articulista en diarios y revistas–², quien señalaría las razones de la relevancia periodística del semanario:

Hoy es un periódico que se ve [...], en la actualidad, ver es una necesidad moderna, en estos tiempos en que la mayor parte de la gente no tiene tiempo para leer [...]. Respondiendo a esa necesidad visual, *Hoy* es un periódico sensatamente ilustrado, que no nos mete por las narices rotograbados copiados de los magazines americanos, sino que nos da los acontecimientos de México [...].

¹ A decir de José Pagés Llergo, la idea de fundar *Hoy* nacería del aprendizaje que él y Regino Hernández Llergo adquirieron en el periodismo norteamericano y del reconocimiento de una oportunidad de mercado en el ámbito de las publicaciones periódicas mexicanas, en el cual, al momento, se carecía de “vigorosos magazines” con proyección continental como los que existían en Cuba, Argentina, Brasil o Chile (1939: 48). Cabe apuntar que, si bien el semanario continuó publicándose después de 1943, el proyecto original sufriría un viraje importante con la salida de los primos Hernández Llergo y Pagés Llergo, ocasionada por conflictos con el poder político. Estos personajes, al dejar *Hoy*, fundarían el semanario *Mañana* junto con varios de los colaboradores para dar continuidad a su plan editorial. Este capítulo se focaliza en esa primera etapa de la revista.

² Para Luis Cabrera, quien había luchado por hacer efectivas las promesas de la Revolución, la revista *Hoy* fue un foro propicio para discutir los pobres avances de los gobiernos posrevolucionarios, especialmente en materia de reparto agrario. Sus críticas provocaron la animadversión de los poderosos y su salida forzada del país (Aguilar Plata 2008: 57).

Hoy es un periódico que se ve y no se tira después de visto, lo cual quiere decir que además de las ilustraciones hay algo de valor entre sus páginas (1938: 24).

A la capacidad de la publicación para mostrar la realidad mexicana, se sumaba el hecho de haberse constituido como un espacio para ejercer el periodismo “de opinión” desde la apertura y la inclusión:

[...] no es un periódico doctrinario en el sentido de que se reduzca a estar martillando sobre determinada doctrina u opinión [...] en medio de las opiniones unilaterales que pretenden dominar el mundo en los actuales momentos [...].

[...] *Hoy* no es lo que en inglés se conoce por el nombre de un digesto de toda clase de opiniones, sino que combinando la opinión propia de sus editorialistas [...] con las opiniones de sus distinguidos colaboradores, ha podido llegar a todos los campos sociales (Cabrera 1938: *ibidem*).

Los testimonios de Cabrera permiten establecer dos condiciones que, en gran medida, determinarían el programa editorial de la revista. La primera se refiere a la capacidad de mostrar visualmente aspectos relevantes de la realidad, característica que adquiere importancia como indicador de la vinculación de la publicación con la vida moderna, en la medida que esa capacidad de representación respondería a la necesidad de consumo del lector actual y a la posesión de medios técnicos que ampliaban las posibilidades de exhibición, como recuerda Geraldine Rogers siguiendo a Walter Benjamin (2019: 11-12). La segunda condición se vincularía con el valor de los contenidos, resultado, según se infiere, de la representatividad de los temas y de la variedad de las perspectivas con las que estos eran tratados, lo cual permitiría cumplir con las expectativas de amplios sectores de la sociedad. Ambas condiciones actuarían como factores que daban sentido y límite a las estrategias mediante las que la revista buscaba posicionarse e intervenir en el espacio público. Entre estas estrategias, como se intentará probar, fueron muy relevantes mostrar y poner en escena aspectos de la realidad y de la propia actividad periodística mediante diversos recursos visuales y textuales. Para ello, en los siguientes párrafos, se bus-

cará establecer las maneras mediante las que los editores, redactores y colaboradores de *Hoy* dispondrían textos e imágenes para, al tiempo que se ponían a la vista fragmentos de la realidad, formados por una selección de hechos, ideas y personajes, se proponía una determinada lectura de los mismos.

La identificación de estos movimientos permitirá seguir el trazado de esas “arquitecturas de aparición periódica que disponen de manera conjunta lo visible y lo legible” (Rogers 2019: 12), con la finalidad de establecer la lógica que determina el proceso de exposición, en la que tienen injerencia marcos éticos, estéticos e ideológicos. Ello implica “atender a una dimensión performativa” que obliga a preguntarse acerca de qué y cómo se expone, subexpone o sobreexpone en las revistas (Rogers 2019: 14). Al respecto, Kathryn Banks y Joseph Harris han señalado que toda exhibición implica una explicación sistemática condicionada por intereses y circunstancias culturales (2004: 9-10); circunstancias que para el caso que nos ocupa se limitan al México de las décadas de la posrevolución. Cabe puntualizar que, de las múltiples operaciones de exhibición desplegadas en *Hoy*, el análisis se focalizará en la escenificación de la polémica, ya que en ella se muestran con nitidez las estrategias y los intereses involucrados en las prácticas expositivas mediante las que los artífices de la publicación buscaban intervenir en el campo cultural mexicano, posicionando un proyecto periodístico.

***Hoy* en el contexto de la prensa mexicana**

Las estrategias expositivas desarrolladas en la revista *Hoy* para la escenificación de la polémica aparecen determinadas por condiciones de producción relacionadas tanto con el estado general de la prensa mexicana, como con los recursos y prácticas internas de la revista. Respecto del estado de la prensa mexicana, en la propia revista se traza un panorama, en el que se hace patente una tradición periodística de la cual editores y colaboradores de *Hoy* buscaban distanciarse. Ello en virtud de que la concebían pobre y desfasada de la producción de publicaciones latinoamericanas modernas, como las colombianas o las argentinas, las cuales eran consideradas parte de una prensa

“rica y poderosa”, “inteligente y libre”, opuesta a la “precaria en su existir y deficiente en su hablar” que dominaba en México (Vasconcelos 1938: 26). Las limitaciones de la prensa mexicana se atribuirían a dos causas: el sometimiento del periodismo a las imposiciones del poder político y la reticencia a la adopción de nuevos modelos y formatos capaces de responder a las exigencias de la vida moderna.

Sobre la relación de la prensa con los actores políticos, cabe mencionar que, si bien en *Hoy* se expresó la consciencia de esta necesaria vinculación, debida a la importancia de las publicaciones periódicas como agentes en la formación y negociación de la opinión pública y como un interlocutor y contrapeso del poder, había una oposición a que la política se convirtiera en la única temática y a que su tratamiento se redujera a la promoción de un credo ideológico sin que mediaran la reflexión crítica y la confrontación de ideas. Importa señalar que, en la etapa en que circuló la revista, coincidente con la institucionalización de la Revolución Mexicana, desde el poder se buscó una prensa que fuera medio propagandístico y didáctico para difundir el ideario del Estado, desde el que se promovía un programa ideológico nacionalista, y para educar a las masas (Aguilar Plata 2008: 21). Por su parte en *Hoy*, según las palabras de Luis Cabrera antes referidas, se buscaba que el espacio periodístico tuviera las condiciones para ejercer la opinión sin las cortapisas del dogmatismo doctrinario, ya que ello podría devenir no sólo en la imposición de visiones unilaterales, sino también en la marginación de la diversidad del pensamiento en materia política y, por supuesto, en otras problemáticas –sociales, culturales, artísticas– que se juzgaban entonces de interés público. Ello explica que, en el número inaugural, Regino Hernández Llargo enfatizara el carácter heterogéneo de la temática que se trataría en las páginas de la revista, lo cual respondía a la necesidad de tener interlocutores entre los lectores ubicados tanto en “la cumbre del pensamiento”, como “en el corazón de las clases bajas” (1937: 7). Esta postura ilustra los señalamientos de algunos estudiosos de la prensa comercial mexicana, quienes han establecido que la producción masiva no habría disminuido la discusión sobre la realidad ni la expresión de intereses políticos o ideológicos, sino que se procuró una comunicación abierta a

un espectro más amplio de lectores, desde una posición, que al menos en el discurso de las propias publicaciones periódicas, se quiso más objetiva e imparcial (Aguilar Plata 2008: 16-17).

En cuanto al grado de modernización de las empresas periodísticas en México, *Hoy* proyecta en sus páginas la imagen de una prensa que, si bien poseía adelantos tecnológicos y modos de producción heredados del periodismo industrializado de finales del siglo XIX, era reticente a la adopción de modelos discursivos innovadores. Ante este escenario, la empresa periodística de los primos Hernández Llergo y Pagés Llergo adquiría pertinencia, pues no sólo ofertaba contenidos de opinión política, sino que ofrecía un modelo informativo comercial de gran variedad, que incluía asuntos relativos a la cultura y al entretenimiento, así como el uso de recursos propios del sensacionalismo. Y en este punto, importa señalar que varios de los rasgos constitutivos de dicho modelo estaban presentes en publicaciones periódicas anteriores y contemporáneas a *Hoy*. Por ejemplo, la prevalencia de las tendencias comerciales ya se venían consolidando en *El Universal* (1916-) y *Excélsior* (1917-); la oferta de contenidos que combinaban la información noticiosa con las temáticas culturales y de entretenimiento se ensayaba desde años atrás en *Revista de Revistas*; y la implementación de estrategias sensacionalistas se había aclimatado de manera patente en la revista *Sucesos*.³ El logro de los creadores de *Hoy*, entonces, radicaría en que encontraron el equilibrio necesario entre la opinión, lo informativo y lo masivo para ofrecer productos novedosos con los que pretendían cubrir amplios sectores sociales.

³ *El Universal* y *Excélsior*, fundados respectivamente en 1916 y 1917 y vigentes hasta la actualidad, fueron los diarios que consolidaron el periodismo masivo en el siglo XX. Para la década de 1930, ambos, después de diversos conflictos con el poder político, se habían constituido como los pilares de la prensa moderna e independiente. Por su parte, *Revista de Revistas*, iniciada en 1916, como una publicación abocada a la recopilación de material periodístico proveniente de otras publicaciones, paulatinamente se constituiría en un importante espacio para las expresiones culturales y artísticas en México; y *Sucesos*, iniciada en 1933, había hecho de los recursos gráficos y verbales herramientas muy eficaces para sacudir el ánimo de los lectores y atraer su interés.

Las características de este proyecto editorial propiciaron que la revista se posicionara en un lugar privilegiado del ámbito periodístico del México posrevolucionario, ya que este se articulaba desde una propuesta amplia e incluyente que permitía establecer vínculos con varias de las publicaciones importantes del momento; vínculos provenientes de las prácticas comunes y de los colaboradores compartidos. Así, en el panorama que se traza en las páginas de la misma revista, *Hoy* se ubicaría en la esfera de las publicaciones autodenominadas “independientes” –no sujetas a los subsidios oficiales, entre otros rasgos, como se verá más adelante–, al lado de los ya mencionados *Excelsior*, *El Universal* y *Revista de Revistas*. A este tipo de publicaciones se sumaban otras con contenidos abocados a lo político, identificadas como oficialistas por su asimilación al régimen posrevolucionario, algunas de las cuales compartieron un sesgo nacionalista, como *El Nacional*, *El Popular* o *Futuro*; y otras, una visión más radical, asociadas al socialismo, como *El Machete* o *Lux*.⁴ Cabe advertir que, aunque *Hoy* fue señalada en varias publicaciones de estos segmentos, en especial en las de tendencia nacionalista, como una revista reaccionaria y antirrevolucionaria, porque nunca manifestó un apoyo contundente al ideario de Estado y porque dio espacio a voces de la oposición, mantuvo vínculos con colaboradores, dirigentes y fundadores de dichas publicaciones. Por ejemplo, en *Hoy* tuvieron gran presencia escritores como Mauricio Magdaleno, José Mancisidor o Juan de la Cabada, quienes fueron también colaboradores principales de *El Nacional*, identificado como el órgano de difusión del partido en el poder. También tuvieron gran presencia el muy crítico Vicente Lombardo Toledano, fundador de *El Popular*, y

⁴ *El Nacional*, fundado en 1929, estuvo asociado al partido de gobierno y fue considerado como el diario oficial del régimen posrevolucionario; *El Popular* fue creado en 1938 por el dirigente sindical Vicente Lombardo Toledano para contribuir a consolidar los intereses de la Revolución Mexicana y liquidar los resabios burgueses; *Futuro*, periódico bimensual fundado en 1933, reunió en sus páginas a dirigentes obreros e intelectuales comprometidos con la lucha sindical. Por su parte, *El Machete*, fundado en 1924, fue el órgano de difusión del Partido Comunista Mexicano, parte de su existencia fue una publicación clandestina; *Lux* fue una publicación originada para contribuir a la creación del movimiento obrero en México (Aguilar Plata 2008: 52-55, 64, 67 y 83).

Graciela Amador, militante comunista y administradora de *El Machete*, órgano del Partido Comunista Mexicano. Aunado a lo anterior, otros componentes importantes en el panorama de la prensa mexicana fueron las publicaciones literarias, como *Contemporáneos* (1928) o *Taller poético* (1936), las cuales, aunque estaban dirigidas a públicos más selectos, compartieron con el semanario *Hoy* un conjunto de importantes poetas y narradores; entre ellos: José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rafael Solana.⁵

Es importante señalar que, en el período en el que se desarrollara el proyecto original de la revista *Hoy*, finales de la década de 1930 y principios de la de 1940, las relaciones entre las publicaciones periódicas se tornaron más problemáticas en la medida que, por un lado, se imponía una base ideológica homogeneizante emanada del régimen posrevolucionario; y, por otro lado, se instauraban mecanismos de control, pese a las continuas declaraciones gubernamentales sobre su política de no intervención en la prensa.⁶ En esta situación, la apertura y la diversidad adquirieron mayor importancia, pues estos rasgos se establecían no sólo como los signos visibles de principios fundamentales que se pusieron en juego en la escenificación de

⁵ José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Salvador Novo fueron escritores del llamado grupo Contemporáneos, el cual durante los años de 1928 a 1931 tuvo como principal medio de difusión la revista mensual de título homónimo, en la que se procuró dar espacio a la expresión de un nuevo arte literario que apostó por la universalidad y la incorporación de aspectos de las vanguardias europeas. Por su parte, *Taller poético*, fundada por Rafael Solana, si bien apenas contó con cuatro números publicados entre 1936-1938, se erigió como un medio para lograr la unificación de los poetas mexicanos de distintas generaciones y tendencias.

⁶ Aunque los gobiernos posrevolucionarios en principio buscaron preservar la libertad de expresión e imprenta, en la medida que se conformaron como el régimen de Estado desarrollaron un aparato de propaganda y mecanismos de control de la información, para lo que no sólo se valieron de la administración de una línea ideológica difundida por las publicaciones oficiales y otras afines, sino también de la creación de instituciones como la Productora e Importadora de Papel S. A. (PIPSA), en la que se concentró el poder de acceso a la materia prima, o el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad, abocado a unificar las opiniones en torno al gobierno y la figura del presidente (Aguilar Plata 2008: 31, 54-62).

la polémica desarrollada en el semanario, como la autonomía, la libertad de expresión y la representatividad de los contenidos relacionados con el campo de las ideas, sino también como una estrategia comercial, basada en el contrapunto de opiniones, según se verá más adelante.

***Hoy*: una revista “independiente” y “super gráfica”**

Para los editores de *Hoy*, como se ha señalado, fue imperativo que la revista se percibiera como una publicación moderna. Y, para ello, entre otras estrategias, se hizo un despliegue de las condiciones que habilitaban al semanario para cumplir con las demandas de la época contemporánea. De estas, dos se establecieron como prioritarias; la primera sería la preferencia de los consumidores por los elementos visuales, ya mencionada párrafos arriba. Ello encontraba su explicación en la capacidad de las imágenes para comunicar con la economía de tiempo que la vida citadina imponía, pues, en la época contemporánea, se dice en la revista: “la mayor parte de la gente no tiene tiempo para leer y se conforma con ver” (Cabrera 1938: 24). Este hecho era indicativo de que la visibilidad se erigía como medida de lo legible (Sieburth 1992: XIII). Como segunda estrategia, se identifica la necesidad de referir la actualidad, lo cual implicaba, según se establece en la revista: “sintetizar el momento histórico en que vivimos”; y hacerlo reflejando “los acontecimientos que vengan, en tal forma que hagan sentir a nuestros lectores las palpitaciones del universo” (Hernández Llergo 1937: 7; Sin firma 1938b: 9). Ello remite a la idea de que, como menciona George Didi-Huberman, las realidades del mundo están hechas para verse y ser sentidas (2014: 22). Para demostrar que se estaba a la altura de este reto, los editores hicieron un despliegue de los recursos materiales y de las prácticas especializadas con las que se contaba. En la revista aparecieron numerosas notas, crónicas y narraciones testimoniales, acompañadas de imágenes, mediante las que *Hoy* se proyectaba ante sus lectores como dueña de la tecnología necesaria, especialmente en materia fotográfica, para dar a ver y conocer los acontecimientos de mayor relevancia y expresarlos de manera vivida, por medio de géneros textuales y, sobre todo,

visuales, como las historietas gráficas –viñetas de costumbres reformuladas– o el fotorreportaje. La presencia de estos elementos habilitaría a la publicación para autodenominarse como una “revista supergráfica”. Complementariamente, cabe mencionar que el semanario hizo continuo alarde de la capacidad que se poseía para ofertar elementos gráficos; por ejemplo, en la edición conmemorativa para celebrar el número 100, se realizó un recuento de las fotografías publicadas, las cuales sumaban en ese momento: 16 570 de tamaños múltiples, 288 de una página y 17 de doble página (Davo Lozano 1939: 42). Este tipo de información, que puede entenderse como un acto de autopromoción para subrayar la modernidad de sus recursos técnicos y personal especializado, también puede ser indicativo de la apuesta que los editores hicieron por instaurar un nuevo tipo de legibilidad, en la que tuviera prevalencia lo visual. Un año después de la fundación de *Hoy*, en mayo de 1938, Hernández Llergo y Pagés Llergo crearon *Rotofoto*, publicación de crítica política y social, en la que la fotografía cubriría casi en su totalidad el espacio discursivo periodístico.⁷

Aunado al aspecto tecnológico, en la revista también se hicieron visibles ciertas condiciones de producción que permitían sostener el proyecto editorial, como la solidez financiera. Esta característica se percibía positiva, ya que no sólo era el producto de un eficiente plan de negocios, financiado en la inversión privada y la publicidad,⁸ sino que también era el sustento de una autonomía financiera, que haría posible la independencia ideológica y la libertad de expresión. La autosuficiencia económica, al eliminar la necesidad de subsidios gubernamentales, permitía eludir los compromisos con el poder y moverse de manera más independiente, de tal forma que “aceptando la existencia de todas las doctrinas y todos los intereses, [la revista] los apoya

⁷ *Rotofoto*, si bien despertó expectativas favorables por el respaldo de reconocidos fotógrafos y fotorreporteros, tuvo una duración de sólo once números, debido a la crítica despiadada que se ejerció en sus páginas, especialmente, de personajes del gobierno y la política.

⁸ En el mencionado número 100, los editores señalaban que, si bien *Hoy* había salido a la venta con sólo seis anuncios, al momento ya habían sumado 6 914. La nutrida cantidad no sólo era indicativa de la solidez financiera de la revista, sino también manifestación de su modernidad, pues la mayoría de los anuncios eran de productos y servicios necesarios para la nueva vida citadina.

o condena en cuanto son benéficos o dañinos a la sociedad” (Durán y Casahonda 1939: 102). Respecto a la autonomía de la revista, Luis Cabrera señalaría:

Vivimos, aparentemente, en una época de completa libertad de imprenta [...]. Pero esa libertad es engañosa porque todos sabemos [...] que la verdadera situación actual es que el pensamiento está constantemente constreñido y amenazado en lo material, en lo intelectual y, sobre todo, en lo moral, por un gran número de fuerzas intransigentes. La prensa independiente vive con mucha dificultad.

Y en estos tiempos ya es algo que exista un periódico como *Hoy* que, sin ser de oposición, [...] publica, sin embargo, lo que otros periódicos no se atreven a publicar (Cabrera 1938: 24).

El binomio autonomía y libertad legitimaría a la revista *Hoy* para que se arrogara otro principio fundamental del periodismo moderno: la representatividad; entendida esta como la capacidad para expresar de manera racional un amplio espectro de visiones de mundo y trazar con ellas el mapa del pensamiento contemporáneo, mismo que se concretaría en las aportaciones de un grupo diverso de intelectuales y especialistas del periodismo. Con ello, *Hoy*, en tanto publicación asociada a una gran empresa periodística, situaría los textos de opinión en un lugar privilegiado de su oferta periodística. Dichos textos se caracterizaron por la variedad de los puntos de vista y por una dinámica específica entre ellos: la polémica. La elección de esta estrategia discursiva sin duda respondería a que se perfilaba útil para los intereses de la revista, ya que, por un lado, potenciaba los beneficios económicos, gracias a su naturaleza “movilizadora y problemática”, en la que se engarzaban resistencias y contra-resistencias (Lois y Arnoux 1998: 203), lo cual creaba expectativas encaminadas a estimular el interés y el consumo del público lector; y, por otro lado, corroboraba la línea editorial libre y abierta a todo tipo de ideas que conformaban, en el caso de la prensa, la opinión pública, las cuales remitían a conflictos referentes a la identidad, al desarrollo nacional y a los ideales de modernidad.

El modo de hacer pública la polémica implicó la selección de una imagen, la cual, como se verá a continuación, se inscribía en una tradición que, proveniente del periodismo del siglo XIX, traería consigo un cierto tipo de disposición espacial, un

La revista *Hoy*, entre la escenificación de la polémica y la configuración del campo cultural mexicano (1937-1943)

ritmo y un tono, los cuales, articulados en una puesta en escena, favorecerían la experiencia de la discusión pública.

La liza periodística o la escenificación de la polémica

La concepción de la revista como un dispositivo de exposición, en tanto “entorno diseñado para mostrar” y organizar de manera conjunta “lo visible y lo legible para la presentación racional de textos e imágenes” (Rogers 2019: 21), supone no sólo una dimensión física, sino también otra simbólica, la cual puede traducirse en una imagen. En ambas instancias quedan implicadas operaciones de selección y jerarquización de colaboradores y contenidos, las cuales necesariamente responden a valores estéticos, éticos e ideológicos, desde los que la publicación buscaba posicionarse en el espacio público. En los siguientes párrafos, en primera instancia, se hará referencia de manera general a la dimensión material de la edificación de la revista *Hoy*; y, en segunda instancia, se buscará establecer la dimensión simbólica mediante la que se exhibieron los contenidos, así como las operaciones de selección y los principios que alentaban dichas operaciones.

En lo material, la arquitectura de la revista, elemento propio del contexto de publicación,⁹ se ceñía a la organización en secciones, definidas por la temática, cuya puesta en página se apegaba a criterios jerárquicos basados en la importancia de los asuntos para la opinión pública. Así, la primera sección estaba dedicada a los temas de política, economía y problemas sociales, los cuales solían expresarse en géneros argumentativos –editoriales y artículos acompañados invariablemente de imágenes y anuncios–, a los que se sumaban los fotorreportajes. La inclusión de este material gráfico contribuía a cambiar la diná-

⁹ Por contexto de publicación entiendo los elementos verbales y visuales que forman el conjunto total de la publicación; esto es, los elementos que se dan a ver y a leer, los cuales reenvían a aspectos materiales como la puesta en página del texto (formatos, dimensiones físicas, tipografía, diseño, ilustraciones), lo cual permitiría reconstruir el tipo y los objetivos de circulación y las prácticas de lectura (Louis 2018: 33).

mica convencional de la publicación, pues rompía con la composición sobria de la página, desbordando sus límites con el agolpamiento de imágenes, algunas de las cuales se extendían a toda la página, desplazando el texto, que quedaba reducido a breves enunciados, que servían para guiar la mirada. A este núcleo, que ocupaba las primeras páginas, se sumaba otra serie de materiales con temas de la actualidad cultural de México y otras partes del mundo: notas, reportajes o fotorreportajes sobre descubrimientos arqueológicos, el pensamiento filosófico, los usos y costumbres de diversos grupos étnicos, avances científicos, arte plástico, música, cine, literatura –relatos, semblanzas, notas y artículos de crítica–, autobiografías o biografías de personajes e información sobre los conflictos armados en Europa; como en el caso anterior, los textos se complementaban con imágenes y anuncios publicitarios. Las últimas páginas estaban ocupadas por notas breves de tono más ligero sobre espectáculos, deportes, artículos cortos y notas dedicadas a la mujer con consejos sobre educación, familia, belleza y moda, así como algunos materiales de entretenimiento –juegos de memoria y acertijos–; materiales que invariablemente se acompañaban de elementos visuales y publicitarios. A decir de Regino Hernández Llergo, la heterogeneidad de los contenidos respondía a que el “México actual se compone también de elementos disímbolos” y a que el “alma nacional se reparte y aparece por fragmentos” (1937: 7).

Esta geografía textual conformada en las páginas de la revista deviene en una traza simbólica que sirve como espacio de escenificación de la polémica, la cual quedaba significada en una imagen particular: la “liza periodística”. La adopción de esta construcción, por un lado, arrastraría al presente de enunciación la representación de un locus, arraigado en una larga tradición iniciada en los periódicos combativos del siglo XIX, mediante el que se establecía una analogía entre el espacio periodístico y un campo delimitado y dispuesto para la batalla; y, por otro lado, activaría un lenguaje y unas prácticas alusivas al combate, que servían para identificar a los productores (editores, redactores y colaboradores) como “paladines” o “esforzados campeones del periodismo”, y a la exposición de las ideas y las opiniones como contiendas en las que primaría la confronta-

ción de razones y argumentos.¹⁰ Importa señalar que, si bien en la liza periodística decimonónica concurren dos bandos, uno identificado con la causa de los liberales y el otro con la de los conservadores –incluidos los beligerantes grupos católicos–,¹¹ en el campo de contienda conformado en las páginas de *Hoy*, al que se arribaba con “el propósito de luchar honestamente” (Hernández Llergo 1937: 7), se buscó dar presencia a una variedad más amplia de actores sociales, portadores de posturas ideológicas igualmente diversas. Sobre el particular, Regino Hernández Llergo señalaría:

[...] *Hoy* tendrá abiertas sus ventanas a todas las corrientes de la vida universal.

¿Tendencias políticas? Ya dijimos que nuestro propósito es dar una impresión compleja de la multiforme vida mexicana [...]. Como no pertenecemos a ningún partido, no tenemos interés en las luchas por el poder. Por supuesto que, como mexicanos, anhelamos para nuestro país un gobierno honesto y progresista, pero sin que este anhelo nos lleve al extremo de afiliarnos a determinada secta o bandería. Creemos servir mejor a todos como críticos imparciales [...].

Ni derechistas ni izquierdistas, porque tenemos la convicción de que la médula de la República no está en los lados, sino en el centro. [...] Por eso nuestra revista, colocada en un plano de serenidad, respetará todos los credos y será un receptáculo para todas las ideas (1937: 7).¹²

Pese a la manifiesta voluntad de construir un escenario regido por principios de racionalidad, equilibrio y representatividad –rasgo este último que equivalía a la capacidad de trazar el amplio mapa del pensamiento humano en un momento dado–, en el cual se manifestaran opiniones e ideas de todas las tendencias ideológicas, el montaje revela la inevitable discrepancia

¹⁰ Sobre la noción de la “liza periodística” vid: Sin firma 1893: 2; Sin firma 1896c: 1; Sin firma 1896a: 2; Sin firma 1897a: 4; Sin firma 1897b: 3.

¹¹ Por ejemplo, *La Voz de México*, diario católico, concebiría la liza periodística como el ámbito en el que se expresaría: “la firmeza inquebrantable con que hemos combatido los errores sin número que, en principios, en doctrinas y en aplicaciones, encierra el liberalismo moderno” (Sin firma 1896b: 1).

¹² Para reforzar los dichos, en la revista se ofrece un balance en el que se contabilizaba que, tras más de cien números publicados, habían aparecido: 187 textos de centro, 315 de izquierda y 252 de derecha (Quiñones 1939: 39).

entre lo que se anunciaba y lo que efectivamente se mostraba en las páginas del semanario. En este punto importa recordar que la naturaleza de todo proceso de exhibición es “selectiva y estratégica” (Rogers 2019: 20), lo que implica el paso restringido a los elementos que se articularán, de tal manera que la legibilidad de la realidad que se presenta será necesariamente parcial y guiada (Hamon 1992: 12-13). Así, aunque los editores de *Hoy* proponían una visión con un encuadre amplio y de gran alcance, en lo performativo, es notable la presencia dominante, en el centro de esa liza periodística, de voces críticas que se focalizaban en el tratamiento de asuntos de política interna, con una marcada intención de cuestionar o descalificar el derrotero que seguía el proyecto de nación del presidente Lázaro Cárdenas, de clara tendencia socialista. Entre estas voces se incluían las de intelectuales asociados al derrocado orden porfirista y opositores al régimen posrevolucionario, y también las de anarquistas y comunistas ortodoxos, quienes fueron muy críticos con el gobierno cardenista, pues juzgaban que había fallado en el cumplimiento de las promesas de la Revolución en materia de democracia, justicia social y reforma agraria.¹³ En los márgenes de aquel campo de batalla se posicionaban otros actores que defendían las políticas cardenistas o bien se focalizaban en otras problemáticas como los conflictos armados en Europa, las cuestiones sociales, laborales o educativas de distintas localidades mexicanas o el estado del arte y la ciencia.

La imagen de la realidad que se exhibe en la revista y las estrategias empleadas en su construcción fueron blanco de diversas críticas; especialmente fueron censuradas las dinámicas

¹³ Sobre el régimen cardenista, se criticó con mucha crudeza las contradicciones que yacían en la postulación de un proyecto de país nacionalista, al cual se incorporaron principios ideológicos ajenos, como ciertas ideas socialistas, que, aplicadas a sectores de la educación, el reparto agrario y las relaciones de los medios de producción, habrían devenido en acciones, como la formación de organizaciones sindicales, que buscaban hacer realidad las promesas de la Revolución. Dichas acciones, a juicio de los colaboradores de *Hoy*, habían resultado insuficientes y, lejos de reivindicar los derechos de los grupos sociales marginados y explotados, habían fortalecido el centralismo del Estado y la figura del presidente, y habían activado medidas populistas que procuraron el alivio apenas momentáneo de unas cuantas necesidades sociales (Sierra 2007: 12-22).

de confrontación propias de la polémica y la naturaleza abierta de la publicación. Sobre el uso de la polémica, esta operó con la selección de temas controversiales, que visualmente se presentaban acompañados de fotografías de gran formato y una tipografía muy llamativa para comunicar títulos y frases provocadoras. Por ejemplo, a inicios de la década de 1940, unas semanas después de que se cumplieran treinta años del inicio de la Revolución Mexicana, en la revista aparecieron diversos artículos de Roberto Blanco Moheno, ferviente crítico de las contradicciones del movimiento, entre los que se cuentan “30 años de fracasos” o “Los traidores de la patria”. En ellos, aunque se reconocía que la revuelta social habría tenido su origen en ideales nobles, sus líderes se habían convertido en una “legión de pillos”, pues el pueblo habría encontrado: “en Carranza la hipocresía, en Obregón el cinismo, en Calles la tiranía y en Cárdenas la estolidez” (1941a: 35; 1941b: 23). Este tipo de declaraciones, aunque acompañadas de reflexiones que sustentaban las fuertes críticas que se hacían, resultaban incendiarias, pues, a la sazón, el régimen de la posrevolución buscaba institucionalizar una imagen positiva del movimiento armado, como un acontecimiento que, aunque doloroso por la violencia y la ruptura del sistema social que implicó, se erigía como el hecho fundacional de un nuevo orden, en el cual los caudillos y los posteriores gobernantes, entre los que Lázaro Cárdenas ocupaba un lugar preeminente, se concebían como los pilares en los que descansaba el edificio de una nación mexicana que se quería renovada y vigorosa.

En este contexto, resultaba natural que poner en tela de juicio la legitimidad de la Revolución y hacerlo en términos tan belicosos desataría respuestas furiosas y descalificaciones airadas. La revista fue descrita como el lugar en que se daban cita agentes que sólo perseguían intereses burgueses y mercantilistas, por lo que la supuesta confrontación de ideas se convertía en lucha estéril para provocar escándalo (Ramos 1939: 44). Por su parte, los editores y colaboradores, desde los inicios de la publicación, defendieron el uso de la confrontación y del tono escandaloso, pues opinaban que era deber de la prensa “sacudir a toda la humanidad” (Sin firma 1938b: 9). Con ello, *Hoy* se colocaba del lado de las publicaciones que hacían del uso de algunos recursos del sensacionalismo, fundados en la

“retórica del exceso” (Brunetti 2008: 57), una estrategia de comunicación, que, si bien podía resultar muy útil para despertar la atención de los lectores sobre asuntos de interés público, también era una eficiente herramienta para crear expectativas que redundaran en beneficios comerciales. Regino Hernández Llergo, en el artículo “Perdón, maestro” y como respuesta a las críticas de José Vasconcelos, señalaría que “el periódico moderno si quiere tener gran circulación y ser un negocio estable [...] debe empezar por interesar al mayor número posible de lectores” (1939: 11), lo cual incluiría, como quedaba establecido desde los inicios de la publicación, el suministro controlado de controversias, la puesta frente a frente de “todas las ideas que atraen, retienen, seducen, rechazan, apasionan a los hombres” (Sin firma 1938a: 30). Estas prácticas formarían parte de lo que Paulina Brunetti identifica como una suerte de macroestructura encaminada a “hacer-sentir”, responsable de mediatizar y tornar espectáculo las emociones de los lectores, en el seno mismo del discurso informativo y opinativo de la prensa (2008: 84).

En cuanto a la apertura de la revista, según se ha dicho, los editores, haciendo uso de la edificación como metáfora, trazaron un campo de contienda para la escenificación de la polémica, cuya operación dependía de la concurrencia de una variedad muy amplia de combatientes, quienes participaban con visiones distintas e incluso opuestas sobre los asuntos de la vida pública. Diría José Vasconcelos: “Entre nosotros, la heterogeneidad en las opiniones es la regla diaria” (1939: 12). Este hecho fue visto por los opositores de la revista como un signo de falta de compromiso político y de debilidad ideológica; ello probablemente debido a que en el ámbito periodístico seguía presente la concepción de la prensa vinculada a alguna tendencia ideológica o facción política –prensa liberal o conservadora, lerdistas, porfiristas en el siglo XIX; prensa de izquierda o de derecha, obregonista, cardenista, etcétera, en el siglo XX–. En descargo, en la revista se esgrimieron dos razones principales que justificaban sus modos de construir la escena de la polémica, la cual se proponía como “singular en el mundo” por su carácter neutral o equitativo con todas las visiones de la realidad que en ella concurrían (Vasconcelos 1939: 12). La primera fue presentar, como parte de su visión editorial, esta apertura

como expresión de la independencia de la publicación; condición fundamental que hacía posible la libertad de expresión y la equidad necesarias para ejercer una crítica equilibrada sobre los asuntos de interés público. Para los editores y colaboradores de la revista, la legitimidad de la prensa radicaba en su capacidad de ejercer la crítica sobre el uso del poder y sobre el estado de la sociedad, en la medida que ello permitiría movilizar a la opinión pública. En la revista, se establecía que, en virtud de que “el pensamiento nacional [...] estaba mudo y aletargado”, se asumía la tarea de crear condiciones para externar opiniones sobre los asuntos de mayor trascendencia con verdad y libertad. Se decía en la publicación:

Decir la verdad es cosa muy seria, porque contra ella protestan no solamente los caciques altaneros, sino también los fanáticos y los sectarios [...].

[...] podemos decir que hemos hecho todo lo posible para colocarnos arriba de todas las sectas y banderías. *Hoy* no pertenece a la revolución ni a la reacción. Algunos violentos nos acusan [...], pero tarde o temprano se convencerán de que nuestra revista es baluarte de libertad, de libertad auténtica, es decir, la que no se asusta con ninguna idea ni se estremece con ninguna doctrina. Reclutamos nuestros colaboradores en todos los bandos y publicamos las opiniones más antagónicas y contradictorias, para que el pueblo escoja el ideario que mejor le cuadre y tome la orientación que le parezca más conveniente (Sin firma 1939: 11).

Aunado a lo anterior, como pruebas de la apertura, equilibrio y libertad con la que disponían la liza periodística para la polémica, los editores ofrecieron diversos recuentos de sus colaboradores, acompañados de fotografías, en los que invariablemente se subrayaban los rasgos que singularizaban su personalidad y puntos de vista, así como la autoridad de las opiniones que vertían en las páginas,¹⁴ fundamentada en el conocimiento, las cualidades de la escritura y el prestigio. Esta estrategia de-

¹⁴ Algunos ejemplos sobre el recuento de colaboradores son: Salvador Novo, “La bizarra gente de *Hoy*” (*Hoy*, 26 de febrero de 1938), Carmen Madrigal, “Cómo escriben nuestros colaboradores” (*Hoy*, 26 de febrero de 1938), Edmundo Valadés, “La heroica redacción de *Hoy*” (*Hoy*, 4 de marzo de 1939).

viene en la construcción de un retrato colectivo, mediante el que, si bien se pretendía proyectar la imagen de una comunidad de intelectuales y hombres públicos homogeneizada bajo el principio de la capacidad crítica y la libertad para el ejercicio de la opinión, revelaba tensiones y jerarquías derivadas de las filiaciones ideológicas. Ello permite recordar, con Georges Didi-Huberman, que todo retrato de conjunto implica un montaje en el que se problematiza lo colectivo con la irrupción de las singularidades (2014: 51-54). Estas singularidades, que arrastrarían rasgos personales asociados a la posición social, la pertenencia política y los vínculos y relaciones con el poder, podrían fungir como elementos que facilitaban u obstaculizaban el acceso y el posicionamiento de los sujetos en la esfera social. Estas condiciones, no aceptadas pero actuantes en la conformación de la revista *Hoy*, desataron descalificaciones de los opositores de la publicación, pues era notorio que, pese a las insistentes declaraciones sobre la representación equilibrada de las tendencias ideológicas, había un desbalance que favorecía a las voces más identificadas con el conservadurismo. De allí que, como se consigna en el texto titulado “Cómo se opina fuera de casa”, *Hoy* fue visto por sus críticos como “una tribuna de los opositores de las ideas revolucionarias [...], pone en su obra un veneno sutil que desnaturaliza y degrada todo lo que de la izquierda proviene” (Sin firma 1938a: 30).

Pese a las críticas y las contradicciones, revista *Hoy* mantuvo largo tiempo el uso estratégico de la polémica para preservar tanto su imagen de publicación independiente como la efectividad de su esquema comercial. Sin embargo, la situación cambiaría dramáticamente en los primeros años de las décadas de 1940, como resultado de un reacomodo político que afectaría la relación de las fuerzas en el campo cultural; hecho visible, entre otros, en el ámbito periodístico. En noviembre de 1940 ocurriría la sucesión presidencial que puso en el poder a Manuel Ávila Camacho, quien se reveló menos tolerante con la crítica y nada sutil para controlar a la prensa. El mandatario dirigió el aparato del Estado contra el semanario *Hoy*, pese a que durante la campaña política y los primeros meses de gobierno la figura del político y militar, no así de sus colaboradores, recibiera un trato positivo en lo general. El conflicto sería desatado por una cró-

nica publicada en mayo de 1941, en la que, bajo la apariencia de una nota de sociales, que daba cuenta de una fiesta privada en la que Ávila Camacho agasajaba al expresidente Cárdenas, se desnudaban de manera muy ríspida las prácticas suntuarias de la élite política y las relaciones mafiosas entre sus actores. El resultado de ello fue, primero, un intercambio de declaraciones en las que la publicación era acusada de falta de ética y amarillismo y el gobierno de ineficaz y corrupto;¹⁵ y, después, el acoso a la publicación, a sus anunciantes y patrocinadores, lo cual desembocaría en la quiebra económica y en la incorporación de un inversionista, el empresario Manuel Suárez, muy cercano al presidente en turno, quien se hiciera con el control editorial de la revista. En 1943, el semanario *Hoy* concluía su primera etapa con la renuncia de Regino Hernández Llergo a la dirección.

Las tensiones entre los editores y el presidente, pese a los intentos de Hernández Llergo por aminorar el efecto del conflicto, devinieron en la recomposición de la liza periodística y, en consecuencia, en el tratamiento de los contenidos, que pasaron de la preeminencia de la polémica sobre la política interna y los rumbos que debía tomar el proyecto cultural, desde el cual se reconfiguraría la identidad nacional, a la focalización privilegiada en el desarrollo de los conflictos armados en Europa, desde un punto de vista informativo y expositivo, y al reposicionamiento de las temáticas de la actualidad cultural, incluyendo la literatura. En este punto conviene recordar que, durante los primeros años de la publicación, la literatura, junto con otros contenidos de cultura y arte, ocuparía un segundo nivel en el edificio periodístico conformado en *Hoy*; recuérdese que los temas de arte y cultura se ubicaban físicamente después de las secciones sobre la *res publica*. Pese a ello, los distintos géneros literarios participaron de la revisión crítica sobre las problemáticas acarreadas por la Revolución Mexicana. Diversos narradores representaron en cuentos y relatos los efectos negativos que la

¹⁵ Dos ejemplos representativos de las discrepancias entre el gobierno y *Hoy* son, por un lado, la carta que el presidente Manuel Ávila Camacho dirigió a los editores, publicada en el semanario el 17 de mayo de 1941; y, por otro lado, la respuesta que Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo dieron a la misiva del mandatario, publicada en el mismo número, con el título "Señor Presidente".

lucha armada causara especialmente en los grupos más vulnerables, los campesinos, los indígenas y los obreros; así como la pervivencia de las condiciones de injusticia, explotación y desigualdad que dieran lugar al levantamiento y que tras años de violencia y de ruptura del entramado social persistieran sin cambios significativos.¹⁶

Ahora bien, en los momentos en que el Estado ejerciera mayor presión sobre la revista, los años de 1941-1943, en el rubro de la literatura, la crítica a los efectos de la Revolución se tornaría menos evidente e irían apareciendo temáticas más generales –problemas de índole más filosófico, como el hombre y su circunstancia–, irrupirían nuevos escenarios –la ciudad con sus prácticas más cosmopolitas–, se reflexionaría sobre fenómenos sociales emergentes, como la migración¹⁷ (Sierra 2007: 117-129), y se incorporarían géneros, como los relatos autobiográficos compuestos por mujeres, los cuales, al tiempo que ofrecían un tipo distinto de novedad que ayudaba a conservar el interés de los lectores, permitían visibilizar al sujeto femenino y las problemáticas asociadas a su condición.¹⁸

Consideraciones finales

El breve recorrido por el desarrollo de la primera etapa de la revista *Hoy* permite observar que sus artífices –editores, redactores y colaboradores– aprovecharon la naturaleza de las publicaciones periódicas como entornos privilegiados para exhibir y edificaron un espacio simbólico, la liza periodística, el cual se erigiría como el medio idóneo para la intervención en

¹⁶ Ejemplos representativos son: “La nostalgia de mi coronel” de Mariano Azuela (*Hoy*, 9 de octubre de 1937), “Un extraño mal” de Adriana García Roel (*Hoy*, 26 de julio de 1938), “Tres hambres” de Jorge Ferretis (*Hoy*, 16 de diciembre de 1939).

¹⁷ Algunos ejemplos son: “Segundo turno” o “Una noche prodigiosa”, ambos relatos de Mauricio Magdaleno (*Hoy*, 10 de mayo de 1941 y 22 de junio de 1942, respectivamente).

¹⁸ Un caso relevante fue la publicación de la autobiografía de Concepción Acevedo, “Mis recuerdos. Reminiscencias del pasado” (*Hoy*, del 3 de agosto al 21 de septiembre de 1940).

el campo cultural y para la autopromoción de la publicación como la instancia que poseía los elementos materiales y discursivos necesarios para la formación de la opinión pública. De allí que, en la revista, de manera paralela a la representación del campo de batalla periodístico, se desplegaran operaciones de construcción de legitimidad haciendo patente que se poseían las condiciones de apertura y libertad de expresión y los recursos tecnológicos para dar visibilidad a voces pertenecientes a sectores diversos de la sociedad, sin distinción de afiliación ideológica, y para propiciar entre los actores sociales dinámicas de confrontación favorables al debate nacional.

En conjunto, las estrategias para montar y legitimar la construcción del edificio mediante el que se distribuía la discusión y la crítica revelan que los creadores del semanario buscaban posicionar su empresa periodística en un campo cultural, que ya presentaba una clara tendencia homogeneizante a favor de un proyecto ideológico nacionalista sustentado por el aparato del Estado, como una fuerza en contrapunto, capaz de interpellar al poder político y de pelear parcelas del ejercicio profesional, liderando un esfuerzo que se quiso autónomo, plural y promotor de la libre discusión; tarea en la que se pondrían en juego las capacidades materiales y empresariales de la revista, así como los recursos discursivos disponibles, incluida la intervención de la escritura literaria.

Bibliografía

- Aguilar Plata, Áurea Blanca (2008). *La revista Hoy: un ensayo de periodismo independiente en el régimen cardenista (1937-1940)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Banks, Kathryn y Joseph Harris (2004). "Introduction", *Exposure. Reveling bodies, unveiling representations*, Bern: Peter Lang, 9-20.
- Blanco Moheno, Roberto (1941a). "Los traidores de la patria", *Hoy*, 22 feb.: 35 y 81.
- (1941b). "30 años de fracasos", *Hoy*, 4 ene.: 23 y 77.
- Brunetti, Paulina (2008). "Sensacionalismo y renovación en la prensa gráfica cordobesa (1897-1914)", *Ensayos sobre pre-*

- sa, presentación de Gerardo Oviedo, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 23-204.
- Cabrera, Luis (1938). "La opinión de Luis Cabrera", *Hoy*, 26 feb.: 24.
- Davo Lozano, Jorge (1939). "100 números de *Hoy*", *Hoy*, 4 mar.: 42.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial.
- Durán y Casahonda, Juan Manuel (1939). "El cuarto poder", *Hoy*, 4 mar.: 102.
- Hamon, Philippe (1992). *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth Century France*, trad. de Katia Sainson-Frank y Lisa Maguire, introducción de Richard Sieburth, California: University of California Press.
- Hernández Llergo, Regino (1937). "Un paso al frente", *Hoy*, 27 feb.: 7.
- (1939). "Perdón, maestro", *Hoy*, 11 mar.: 11.
- Lois, Élida y Elvira Arnoux (1998). "Retórica del discurso polémico y construcción de identidad nacional", *América: Cahiers du CRICCAL*, 21: 203-209.
- Louis, Annick (2018). "Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920" en: Rose Corral *et al* (eds.), *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, México: El Colegio de México, 27-53.
- Pagés Llergo, José (1939). "Cómo nació *Hoy*", *Hoy*, 4 mar.: 48-49 y 148.
- Quiñones, Horacio (1939). "*Hoy* es de izquierda. Habla un comunista", *Hoy*, 4 mar.: 39-40.
- Ramos, Samuel (1939). "Reflexiones de aniversario", *Hoy*, 4 mar.: 44-45.
- Rogers, Geraldine (2019). "Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición" en: Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coords.), *Revistas, archivo y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Colectivo Crítico; 5), 11-27.
- Sieburth, Richard (1992). "Introduction to Translated Edition" en: Philippe Hamon, *Expositions. Literature and Architecture*

La revista *Hoy*, entre la escenificación de la polémica y la configuración del campo cultural mexicano (1937-1943)

ture in Nineteenth Century France, trad. de Katia Sainson-Frank y Lisa Maguire, California: University of California Press, VII-XV.

Sierra, Antonio (2007). *La participación de los escritores en la revista Hoy (1937-1942)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Sin firma (1893). "Honradez periodística", *El Nacional*, 15 feb.: 2.

Sin firma (1896a). "Bodas de Plata", *La Voz de México*, 29 nov.: 2.

Sin firma (1896b). "Campo abierto", *La Voz de México*, 19 mayo: 1.

Sin firma (1896c). "La consigna a los periódicos clericales", *La Patria*, 28 abr.: 1.

Sin firma (1897a). "Nuevo campeón", *El Xinacatécatl. Semanario independiente de propaganda liberal*, 26 sep.: 4.

Sin firma (1897b). "Desaparición de *El Monitor Republicano*", *El Xinacatécatl. Semanario independiente de propaganda liberal*, 10 ene.: 3.

Sin firma (1938a). "Cómo se opina fuera de casa", *Hoy*, 26 feb.: 29-34.

Sin firma (1938b). "Nuestro primer aniversario", *Hoy*, 26 feb.: 9.

Sin firma (1939). "Timbre de gloria", *Hoy*, 4 mar.: 11

Vasconcelos, José (1938). "Primer aniversario", *Hoy*, 26 feb.: 26.

___ (1939). "Cumpleaños", *Hoy*, 4 mar.: 12.

Regionalismo e “indoamericanismo” en *Dimensión* (1956-1962)

Alejandra Mailhe

La revista *Dimensión* se edita entre 1956 y 1962, primero en Tucumán y luego en Santiago del Estero, publicándose en total 8 números a lo largo de esos seis años. Con formato tabloide y con una sobria tapa a dos colores, los primeros seis números consisten en hojas dobladas, formando un total de 8 páginas, mientras que los dos últimos números presentan 12 y 14 páginas respectivamente.

La periodicidad de *Dimensión* sufre embates económicos semejantes a los de otras revistas culturales del período, especialmente en el interior del país. Sosteniéndose en base a una publicidad local que merma progresivamente, los primeros 5 números, con el subtítulo de “Revista bimestral de cultura y crítica”, salen a la luz en 1956 con periodicidad bimensual, mientras que los 3 restantes se editan de modo intermitente: el n° 6 aparece en abril de 1959; el n° 7 en mayo de 1961 (con el subtítulo de “Revista trimestral de cultura y crítica”), y el n° 8 en mayo de 1962, con el subtítulo de “Revista de cultura y crítica”.¹

Dirigida por Francisco René Santucho (escritor y pensador *amateur* que se afilia al indoamericanismo de los peruanos Víctor R. Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui), la revista organiza una interesante red de colaboradores en base a figuras locales, de otras provincias y de países vecinos (desde el folclorista, etnógrafo y ensayista Orestes Di Lullo, el poeta comunista Juan Carlos Martínez y el escritor Moisés Carol, hasta el filósofo

¹ La revista apela a publicidades locales de diverso tipo de firmas, para financiar su edición. Algunas involucran directamente a la familia Santucho, como la librería santiagueña *Aymara* (propiedad del director de *Dimensión*), el estudio jurídico “Santucho” (con sucursales en Santiago del Estero y en Tucumán), o el estudio contable de Oscar Santucho. En la primera página del n° 6, dando inicio a la discontinuidad de la revista, se explica “Nuestro retraso” en base a las dificultades que implica cubrir los costos de la edición, aunque se aclare –con franca voluntad de resistencia– que, “con intervalos más o menos largos, *Dimensión* seguirá andando su camino de lucha” (*Dimensión* 6: 79).

Rodolfo Kusch y los folcloristas peruanos Efraín Morote Best y Sergio Quijada Jara, entre otros intelectuales).



Figura 1. Portada del primer número, con el programa general de la revista

A la vez, *Dimensión* forma parte de un programa cultural más amplio para Santiago del Estero, que incluye la fundación de librerías, la organización de conferencias, un sello editorial y un grupo de investigaciones sobre la realidad regional, el “Seminario de estudios e investigaciones sociales, económicas y políticas de Santiago del Estero” o SEISEPSE. Como lo había hecho la revista *La Brasa* en la década del veinte, los números de *Dimensión* promocionan asiduamente las actividades culturales llevadas a cabo por el grupo de la revista, o por figuras vinculadas indirectamente a ella. En este sentido, es claro que el empuje modernizador del grupo mantiene un punto de vista regionalista, buscando promover el desarrollo cultural local a partir de un diagnóstico estricto sobre las regiones “interiores”, y especialmente sobre el NOA.

Para ello, *Dimensión* también alienta la creación de una red de publicaciones periódicas regionales, capaz de resistir la fuerza centrípeta de Buenos Aires, recreando además un ideal de solidaridad continental heredado de las revistas vinculadas a la Reforma Universitaria. Esta estrategia es especialmente palpable en las secciones dedicadas a la recepción de otras revistas, como en “Noticias de aquí y de allá” (por ejemplo en *Dimensión* 1: 46), en donde se subraya el lazo con otras revistas próximas –por su impronta artística, cultural y política– a la publicación de Santucho, como *Mediterránea* de Córdoba, o *América libre*, que si bien se edita en Buenos Aires, mantiene un perfil fuertemente latinoamericanista.

Americanismo e indoamericanismo: de *La Brasa* a *Dimensión*

En gran medida, *Dimensión* ocupa el lugar vacante dejado por el grupo y por la revista *La Brasa* en Santiago del Estero, y resignifica el programa americanista implícito en esa publicación anterior. En un trabajo previo (Mailhe 2016) consideré las concepciones del folclore, de la arqueología y del arte desplegadas en *La Brasa*, atendiendo a las diferencias internas (epistemológicas, ideológicas y estéticas) de esta formación intelectual, y reconstruyendo especialmente la gravitación estra-

tégica de la arqueología, la afiliación que *La Brasa* explicita con respecto a la figura paternal de Ricardo Rojas, y las redes de solidaridad que establece con otros centros regionales más prestigiosos (como los de Tucumán y de Córdoba) para alcanzar cierta universalidad moderna, sin depender exclusivamente de la centralidad de Buenos Aires.

Dimensión se inscribe en el linaje heredado de *La Brasa*, y reinterpreta algunos de los tópicos dominantes en esa tradición discursiva local. Por un lado, prolongando la centralidad simbólica dada por *La Brasa* al legado arqueológico en la región, algunas colaboraciones se centran en el pasado incaico, o dan cuenta de exploraciones arqueológicas específicamente en el área santiagueña. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en *La Brasa*, la revista dirigida por Francisco Santucho no cuenta con arqueólogos, ni la red de vínculos asegura colaboraciones sistemáticas sobre este tema, clave en los discursos previos de legitimación identitaria.

Algunos artículos vuelven sobre este campo, aunque desde una perspectiva ensayística que deja entrever el alejamiento de los arqueólogos respecto de los canales de difusión masiva de esta temática, a diferencia de lo ocurrido en los años veinte, en los inicios de la profesionalización de la antropología. Así, por ejemplo, en “La conciencia americanista en la obra de Arturo Capdevila”, el folclorista santafesino Lázaro Flury subraya el americanismo implícito en el ensayo *Los hijos del sol* (Buenos Aires, 1923), en donde el escritor cordobés estudia “la organización social, moral y religiosa de los destruidos Incas” (*Dimensión* 2: 49), condenando la conquista en sintonía explícita con el telurismo de Rojas y con el misticismo de Joaquín V. González. Según advierte Flury, Capdevila subraya la deuda pendiente con “aquellas poéticas civilizaciones decapitadas” (*Dimensión* 2: 49). Al apelar a un libro publicado por Capdevila varias décadas antes (por lo demás, siendo este un escritor relevante en el circuito cultural del “interior”, también vinculado previamente a la formación intelectual de *La Brasa*), la intervención de Flury reactualiza parte del indigenismo paternalista heredado de la década del veinte, palpable en el modo en que la nota insiste en la muerte de la civilización incaica, sin tender puentes con la vitalidad de las culturas indígenas en el presente. De hecho,

insistiendo en la dimensión meramente espiritual del legado indígena, el autor advierte que los “manes tutelares” de los Incas “habrán de guiar los pasos y los sentimientos de los hombres buenos y puros, para dar a América los elementos morales y espirituales que hagan posible su reencuentro con las fuentes prístinas de su pasado” (*Dimensión* 2: 49), a fin de forjar una cultura arraigada en las tradiciones de América. E incluso llega a sugerir que quizá la conquista fue necesaria para “el desposamiento del hombre bárbaro [el español] con la doncella espiritual”, de donde puede llegar a surgir, en el futuro, “una civilización nueva”, aunque “Indoamérica aún no se ha definido” (*Dimensión* 2: 49). En ese pasaje, además, Flury apela al término “Indoamérica”, que Francisco Santucho reivindica a partir de su uso por parte del Aprismo. En este sentido, vale la pena recordar que la influencia del Apra peruano, importante en los años veinte y treinta entre los intelectuales argentinos vinculados al antiimperialismo,² llega a Santiago del Estero gracias a la mediación de Bernardo Canal Feijóo, entre otras figuras. Tal como recuerda Tillet (2018: 70), Canal Feijóo se vincula con varios intelectuales peruanos, y se encarga de la difusión de la obra de José Carlos Mariátegui en Santiago del Estero, al tiempo que forma parte del círculo americanista de Samuel Glusberg. Además, hacia fines de los años veinte, el grupo de *La Brasa* es parte activa de la llegada de algunos apristas peruanos a la ciudad (como en el caso de Armando Bazán –poeta y militante comunista peruano, colaborador de la revista *Amauta* y muy cercano a Mariátegui–, que ofrece una conferencia en la Biblioteca Sarmiento en 1944). En ese clima ideológico se forma el joven Francisco Santucho.

La convergencia entre la acepción aprista del término “Indoamérica” y la empleada por el director de *Dimensión* resulta significativa. Así por ejemplo, Haya de la Torre afirma que “Indoamérica” comprende “la prehistoria, lo indio, lo ibérico, lo latino, lo negro, lo mestizo y lo cósmico [...]. Hispano o Iberoamérica es igual a Colonia; latinoamericanismo igual a Independencia y República; panamericanismo, igual a Imperialismo, e indoame-

² Sobre la red aprista en Argentina ver Sessa (2013).

ricanismo, igual a Revolución” (Haya de la Torre 1993: 96). En sintonía con esta perspectiva, en “La integración de América Latina”, Francisco Santucho declara: “preferimos indoamericano a latinoamericano o hispanoamericano, por las mismas razones aducidas por los apristas peruanos generalizadores del término. Creemos como ellos que así se define mejor una peculiaridad que hoy se da en el hemisferio” (*Dimensión* 6: 81).

Esta perspectiva contrasta con la desplegada por Flury en la misma revista, ya que apela al concepto de “indoamericano” para adscribirlo implícitamente a una acepción más bien conservadora, fundada en la defensa de las ventajas de la dominación colonial. Y cuando advierte que Capdevila es “una de las más altas expresiones y una de las voces más austeras y viriles” de Indoamérica (*Dimensión* 2: 49), deja entrever además el establecimiento de un lazo ideológico evidente entre indigenismo paternalista y sexualización de la producción cultural.

Insistiendo en la disidencia implícita con respecto a la vertiente indigenista y emancipatoria de Francisco Santucho, en “Un héroe desconocido” (*Dimensión* 3: 60), Flury vuelve a la carga con su defensa velada del paternalismo eurocéntrico, al recordar al cura franciscano Francisco Paulón que, habiendo llegado a la Argentina en 1878 (precisamente el año en que se inicia la llamada “Campana al Desierto”), se consagra a “rescatar” a los indios “para enseñarles la verdad de Dios, para salvarles de la explotación”, muriendo de sed en 1914, cuando se entrega a la evangelización de los indígenas en el Gran Chaco.

A partir de estos ejemplos, se hace evidente en qué medida la revista vehiculiza indigenismos disidentes, suscitando así, al menos en sus primeros números, una heterogeneidad ideológica semejante a la de su precedente *La Brasa* (que reúne perspectivas más conservadoras como las de los hermanos Duncan y Emile Wagner o de Orestes Di Lullo, junto con intervenciones modernizadoras desde el punto de vista ideológico-político y estético, como las de Canal Feijóo). Es probable que esta heterogeneidad responda, como en ese caso anterior, a las limitaciones del campo intelectual regional en el cual la publicación busca consolidarse. De todos modos, es importante recordar que la revista explícitamente se propone, desde su declaración inicial en “La búsqueda de una exacta dimensión”, estar abierta

“a todas las ideas o tesis, sin diferencias ni retaceos”, a tal punto que “aún los conceptos que pueda sustentar la dirección serán pasibles de controversia” (*Dimensión* 1: 39).

En *Dimensión*, las colaboraciones que se refieren al legado arqueológico de la región tienen un carácter ensayístico, afín al resto de los artículos; este rasgo es evidente incluso en la intervención del arqueólogo tucumano Raúl Ledesma quien, en “El arte plástico en las culturas aborígenes de nuestro país” (*Dimensión* 8: 99-101), se refiere a los resultados de una investigación llevada a cabo por él en los límites entre Tucumán y Catamarca, en busca de petroglifos y pictografías, en antiguos espacios rituales. Con el tono erudito propio de una *métier* científica ya consolidada, pero apelando a una narrativa amena que busca interesar en la arqueología al lectorado culto de la revista,³ Ledesma narra las diversas etapas de su viaje por las cuevas de las zonas altas, como si se tratara de una aventura, enfatizando la experiencia del viaje por encima de los descubrimientos científicos, sin detenerse en los métodos de registro y análisis empleados.

La revista también reseña varios eventos y publicaciones en el campo de la antropología indigenista a nivel regional (como el premio otorgado por la Universidad Nacional de Tucumán al quichuólogo Domingo A. Bravo), o celebra la creación de una sección de lenguas americanas en la *Biblioteca 9 de Julio* de Santiago del Estero; *Dimensión* 1: 46).

El interés del director de *Dimensión* por la cuestión indígena es previo al proyecto de la revista, y empalma con su sensibilidad aprista, abierta a reconocer la gravitación de lo indígena en el regionalismo santiagueño. Esto puede comprobarse no solo por el nombre dado a su librería en Santiago del Estero (Ay-mara), sino fundamentalmente por el contenido de sus textos tempranos: “Meditaciones que nos sugiere el IV Centenario de Santiago del Estero” (1953), “Gravitación del factor indígena en la provincia” (1953) y *El indio en la provincia de Santiago del Estero* (1954), entre otros trabajos, dialogan abiertamente con sus intervenciones en *Dimensión*.

³ Como síntoma de la “traducción” de la investigación para el público masivo, Ledesma aclara insistentemente que esta nota de difusión se apoya en –y remite a– trabajos académicos de envergadura que la respaldan.

En este sentido, cabe aclarar que el indigenismo promovido por esta revista no se detiene en el campo de la arqueología, ni en el proteccionismo paternalista dominante en los discursos previos de los años veinte (visible en perspectivas como la de Ricardo Rojas), sino que avanza, especialmente en los últimos dos números, hacia la afirmación del potencial revolucionario implícito en algunos movimientos populares en el pasado. Aun cuando ese indigenismo más radicalizado se presente de forma mediada (a través de la reseña de libros, o por medio de la evocación historiográfica de figuras rebeldes en el pasado –y no a través de declaraciones explícitas propias por ejemplo de un manifiesto político–), es posible entrever allí una convergencia ideológica con respecto a la *praxis* política de los hermanos Francisco y Mario Santucho, que en 1961 (el mismo año en que se edita el n° 7 de *Dimensión*) fundan el Frente Revolucionario Indoamericano y Popular (FRIP).

En efecto, algunas notas de los últimos dos números de *Dimensión* suben su apuesta en favor de un indigenismo más radical, que rompe con las ambivalencias ideológicas de las primeras entregas, probablemente bajo el impulso de algunas experiencias históricas, más allá de la fundación del FRIP, como la Revolución boliviana de 1952 (que gravita a través de un comentario a la obra del economista mexicano Edmundo Flores), y bajo el empuje de la exitosa Revolución Cubana (que llamativamente no se menciona en la revista, acaso para garantizar la aceptación de la publicación por parte de un lectorado provinciano –y probablemente más conservador– ya consolidado).

Así por ejemplo en “Juan Balumba (un proceso colonial)”, editado en el penúltimo número de la revista, Francisco Santucho reconstruye el proceso al que fue sometido, en 1676, el indio Juan Balumba en Santiago del Estero, al ser juzgado “por vestirse a la usanza española” para presentarse como mestizo, desafiando así los límites “infranqueables” del sistema de castas (*Dimensión* 7: 89). Tal como recuerda Santucho, por violar esa prohibición, Balumba fue desnudado en público, rapado y azotado, como castigo ejemplar disuasorio, para evitar otros desafíos al sistema de castas.

La breve reconstrucción de ese caso le permite a Francisco Santucho visibilizar la importancia de los indígenas en las lu-

chas regionales por la autonomía, como anticipaciones aisladas de rebeliones colectivas posteriores más relevantes en la historia regional. Además, reinscribiendo ese artículo en el n° 7 de la revista, se hace evidente el diálogo del mismo con otras colaboraciones que profundizan en las lecturas en clave política –e incluso revolucionaria–, en sintonía con el horizonte que parece abrirse a partir de la Revolución Cubana.

Al destacar el valor de los indígenas para resistir la opresión a lo largo de la historia, desafiando individualmente a las autoridades (como en el caso de Balumba), y más aun organizando un levantamiento colectivo (como la rebelión de Tupac Amaru, muy presente en la revista), Francisco Santucho enfatiza veladamente –en consonancia con la perspectiva de Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, de 1928– la importancia del campesinado indígena como posible agente de un proceso revolucionario.

En una dirección parecida, en el último número de la revista, el sociólogo santiaguense Leopoldo Allub reseña *La rebelión de Tupac Amaru* del historiador polaco Boleslao Lewin, valorando el libro abiertamente no solo por la cuidadosa reconstrucción de la rebelión indígena, sino también por la afinidad histórica de estos movimientos indígenas con los del presente. Además Allub no olvida subrayar el alcance regional de aquella rebelión del siglo XVIII, que se expande hasta Santiago del Estero, preanunciando el estallido de las guerras por la emancipación, a inicios del siglo XIX, en toda el área. Por lo demás, el reseñista acusa a Lewin de no seguir un esquema marxista, en la interpretación de las relaciones entre estructura y superestructura a lo largo de la historia; lo cuestiona por reactualizar una perspectiva paternalista sobre los indígenas (que bien podría atribuirse a Flury, en números previos de la propia revista *Dimensión*), y de no abandonar una concepción sarmientina de la “barbarie”. Desde un punto de vista próximo al Aprismo y sobre todo a la tradición mariateguiana (ambos –como dijimos–, legados activos en el bagaje ideológico de la revista), el reseñista le exige a Lewin la asunción de un marxismo menos mecanicista y más atento a la realidad latinoamericana, pues señala que el autor polaco explica el levantamiento de Tupac Amaru subrayando su familiaridad con el pensamiento ilus-

trado europeo, en lugar de atender a su enraizamiento en las propias bases indoamericanas que impulsan ese proceso de emancipación, por lo que concluye que “algunos historiadores marxistas (los burócratas de la ‘revolución’ democrático-burguesa) incurrir en esta miopía liberal en tanto retoman el hilo de su tradición, adhiriendo a este trasplante mecanicista objetivamente válido para otro tiempo y lugar histórico (Europa)” (*Dimensión* 8: 111).

El folclore en el regionalismo de *Dimensión*

Reforzando el perfil regionalista y de religación continental que caracteriza a *Dimensión*, el folclore (sobre todo el referido al NOA y al mundo andino) ocupa un lugar relativamente importante en la revista. Así, por ejemplo, el folclorista peruano Efraín Morote Best (profesor de la Universidad de Cuzco y presidente de la Sociedad peruana de folclore) colabora en el primer número con un artículo sobre el motivo narrativo de la “huida mágica” del héroe perseguido (que en su fuga, arroja objetos que se transforman en accidentes geográficos). El autor advierte que ese motivo se halla presente en el folclore mundial en general, así como también en las casi desconocidas tradiciones orales de Sudamérica, no consideradas por los estudiosos del folclore provenientes de Europa y de EE.UU., como en el caso de Alfred Kroeber en su *Antropología cultural*. En este sentido, la intervención de Morote Best también implica la corrección, desde la periferia, de una investigación “central” incompleta o incluso errónea, anticipando así implícitamente, desde el primer número, el interés de la revista por producir conocimiento desde una perspectiva geopolíticamente centrada. Pero además de reseñar detalladamente las distintas variaciones de este motivo (poniendo en evidencia la madurez del folclore como disciplina científica), Morote Best también sugiere una interpretación psicoanalítica de ese motivo (como castigo por la transgresión de un tabú), en continuidad con trabajos previos vinculados al psicoanálisis del folclore en Sudamérica, como los del ensayista Canal Feijóo y los del psiquiatra brasileño Arthur Ramos, a quienes Morote Best cita de modo explícito, demostrando abier-

tamente la existencia de una madura tradición disciplinar en el continente, más allá de los desarrollos centrales.⁴

A nivel local, el brasista Orestes Di Lullo, en su artículo “El folklore”, establece implícitamente cierto contrapunto ideológico y metodológico con respecto a perspectivas más modernizadoras como la de Morote Best, y/o más emancipadoras como la de Francisco Santucho, al subrayar –como en otros artículos y ensayos previos– la matriz hispánica del folclore santiaguense, así como también la necesidad de que quienes gobiernan conozcan el folclore regional, para ejercer el poder atendiendo racional y paternalmente a la sensibilidad de las masas (*Dimensión* 2: 48). Esos rasgos conservadores, claramente disonantes con respecto a la perspectiva dominante en la revista, ponen en evidencia el modo en que la publicación también se apoya en el prestigio de algunas voces hegemónicas en la región, para consolidarse al menos en sus inicios. El mismo gesto ambiguo se percibe en la reseña, firmada por Francisco Santucho, del libro *Noticias históricas relativas a Santiago del Estero* de Di Lullo (*Dimensión* 5: 78): allí el director de *Dimensión* destaca la importancia de ese libro como aporte para el conocimiento histórico regional, sin evaluarlo ideológicamente y sin emitir opinión sobre la perspectiva pro-hispanista promovida por su autor.

Santiago del Estero, centro privilegiado

Otro tópico importante en la revista apunta a la relegitimación de Santiago del Estero como espacio simbólico privilegiado (por motivos geográficos, sociales e históricos) para interpretar la realidad nacional y/o continental. Esa concepción alienta el regionalismo de *Dimensión* desde el editorial del primer número. En efecto, en “Una presencia necesaria”, la revista advierte –en una suerte de declaración programática– que un proyecto como el de esta publicación es “una necesidad vital”, especial-

⁴ *Dimensión* 1: 43. Otras colaboraciones internacionales sobre folclore, en *Dimensión*, también provienen de Perú, lo que evidencia la inclinación de la revista en favor de fortalecer sus redes especialmente en relación al mundo andino.

mente “porque constituimos, dentro del país, la expresión de un regionalismo que no encuentra definición a través del escenario nacional [...], de un estado esencial de profundas diferenciaciones, que aun nosotros debemos estudiarlas en su raíz, porque no las conocemos debidamente” (*Dimensión 1*: 39). La revista traza entonces, como principal objetivo, el conocimiento de la realidad regional, como vía de autoafirmación identitaria y a la vez como contrapunto explícito frente a las versiones hegemónicas de la identidad, impuestas desde centros como Buenos Aires, y volcadas hacia la “pampa” como sinécdoque de la nación y/o hacia Europa. Frente a ese tipo de perspectivas, la reivindicación del legado arqueológico del NOA, la historia de la conquista y la colonización del área, la gravitación central de la población indígena, el papel protagónico de este sector en la resistencia a la dominación colonial, la vitalidad del folclore y los lazos sociales, culturales y políticos con el mundo andino garantizan una suerte de tracción contra-hegemónica de la identidad, en favor de lo que Francisco Santucho define como “indoamericanismo”.

Ese abanico de rasgos disidentes se reitera, con variaciones, a lo largo de los 8 números de *Dimensión*. Por ejemplo, en “Lo andino y lo amazónico en la infraestructura argentina” (un ensayo antropológico abierto a pensar grandes binarismos abstractos en la dialéctica de la configuración regional), el director de la revista parte de confirmar la centralidad de las culturas del NOA, en el período precolombino, como “las más desarrolladas en el país”, por la gravitación de diaguitas, calchaquíes y comechingones, que forman “un peldaño más alto dentro de nuestro territorio” (*Dimensión 1*: 43), amén de constituir una unidad cultural bien cohesionada.⁵

Sin referencias bibliográficas (en un gesto que subraya la condición *amateur* de su autor), este ensayo confirma el esquema evolucionista heredado de las tradiciones indigenistas previas, que enfatizan el papel “civilizador” del NOA, gracias al contacto con los grupos “más evolucionados” de Bolivia y Perú, y al mayor grado de integración cultural, superior al de los gua-

⁵ Ese artículo dialoga con otro ensayo suyo, *El indio en la provincia de Santiago del Estero* (1954).

raníes (quienes, a su vez, progresan en parte por el contacto tangencial con los quichuas). Además, la cohesión cultural del NOA se ve confirmada, en esta nota, gracias a episodios tales como la rebelión de Tupac Amaru (pensada a partir de la lectura de *Tupac Amaru, el rebelde*, de Boleslao Lewin).

Ahora bien, como en la historia de la provincia de Santiago del Estero también convergen grupos semi-nómades como los juríes –a medio camino entre los andinos del NOA y los guaraníes de la región tropical–, el área se convierte en un espacio privilegiado para los mestizajes culturales al interior del sustrato indígena, dando lugar a lo que el director de *Dimensión* define como un “complejo andino-amazónico” que –advierte– ha sido muy poco estudiado hasta el presente. Gracias a la gravitación de esas dos grandes culturas indígenas, en contacto recíproco, el área se integra al continente por encima de las fronteras políticas, en un doble diálogo –gracias a Santiago del Estero– tanto con las culturas andinas como con las amazónicas, que convierte a la provincia en una vía privilegiada para la americanización del país, como garantía de una resistencia histórica (y futura) “al separatismo argentino de la patria grande indoamericana” (*Dimensión* 1: 44). Instando a retomar urgentemente “el camino abandonado de la integración continental” (*Dimensión* 1: 44), Santucho apela por primera vez en la revista –en el pasaje arriba citado– al concepto de “indoamericano”, que luego afiliará abiertamente al Aprismo peruano (cuando edite “La integración de América Latina”, en el n° 6 de *Dimensión*). Así, desde el primer número, Santucho advierte la necesidad de volver sobre el mestizaje indígena, para contrabalancear el peso europeizante que predomina en la tradición nacional. Apelando al tono propio de un manifiesto vanguardista, cierra su artículo sentenciando que “lo andino y lo amazónico, sintetizado en lo quichua y lo guaraní, proyectan desde el subsuelo de la edificación nacional, las sombras de un lineamiento nuevo, en una política de recapacitación americana” (*Dimensión* 1: 44).

En “Datos sobre la propiedad colonial”, el director de *Dimensión* insiste en esta legitimación de la región, pero apelando ahora a un vocabulario más francamente ligado al marxismo, en sintonía con la radicalización política evidente en los últimos dos números de la revista. Allí advierte que el país se

ha construido sobre una trama económica y social fundada en la conquista y la colonización de “la humanidad indígena preexistente” (*Dimensión* 8: 102), y que el germen de esa experiencia perdura aún hoy, tal como puede advertirse al analizar la realidad del NOA. Insistiendo en la reivindicación del área desde un regionalismo de izquierda, subraya que, a lo largo de la historia, “la dialéctica nacional” ha ido eclipsando la importancia de esta región, al transferir el eje del país hacia el litoral y el puerto, invisibilizando la centralidad del NOA en la historia nacional. Evidentemente, en la perspectiva de Santucho, volver sobre el pasado remoto del área no implica reconocer su origen hispánico ni prestigiar el área por sus lazos con el mundo colonial andino (tal como ocurre en la obra de otros intelectuales contemporáneos que intervienen en *Dimensión*, como en el caso de Di Lullo –a quien Santucho cita, incluso en este artículo, como fuente de autoridad histórica–); por el contrario, supone recuperar la matriz de una lucha de clases en cuyo *ethos* parecen descansar otras formas de explotación material y de dominación simbólica perpetuadas en la historia nacional. Y si en el ensayismo previo, centrado en el mestizaje indo-hispánico (por ejemplo, en el modelo desplegado por Rojas en *Eurindia*, de 1922),⁶ la violencia de la dominación es opacada por la cohesión entre polos sociales antagónicos –para alcanzar una síntesis armónica en la que se disuelven los binarismos–, Santucho busca recuperar las huellas históricas de las coerciones que impiden consolidar una amalgama interclase, desde la fundación de Santiago del Estero sobre los asentamientos indígenas previos, hasta la entrega de los indios en encomienda y yanaconazgo para su explotación, en el marco de una apropiación masiva de las tierras indígenas.⁷

Otra legitimación de la región se percibe en la reseña del libro *Noroeste* (1956) de los santiagueños Jorge W. Ábalos y Octavio Corvalán (*Dimensión* 3, “Revista de revistas”: 62), pu-

⁶ Ver Mailhe (2017).

⁷ Francisco Santucho vuelve visible este proceso analizando algunos documentos coloniales, preservados en Santiago del Estero, aunque –a mi criterio– sin resolver bien la articulación entre el marco marxista y el análisis minucioso de la coyuntura histórica específica.

blicado en Santiago del Estero. Francisco Santucho elogia este libro como contrapunto respecto de las perspectivas porteño-céntricas dominantes. Para el reseñista, *Noroeste* (que compila textos de Canal Feijóo y de Horacio Rava, entre otros autores locales) está atravesado por “un espíritu regionalista” desde la tapa (que reproduce el diseño de una colcha santiagueña) hasta el contenido, estimulando al “niño” –destinatario del libro– a que parta de la región para conocer luego el país y finalmente el continente, alcanzando así una medida de lo universal anclada en lo local.

La misma defensa de la producción de un conocimiento enraizado en la región se percibe en “Panorama intelectual santiagueño” (*Dimensión* 4: 64), en donde Francisco Santucho, haciendo un balance acerca de las fuentes documentales relevantes para el conocimiento histórico del área, opone abiertamente el litoral del país (expuesto a la influencia de las corrientes del pensamiento occidental) a Santiago del Estero, concibiendo su provincia como un bastión geopolítico capaz de conservar vivo el impulso autonomista y el lazo con las tradiciones americanas, para resistir la fuerza centrífuga del imperialismo y de la aculturación.

En el segundo “Panorama intelectual santiagueño” (publicado en el n° 5 de *Dimensión*), Francisco Santucho realiza una suerte de historia intelectual de Santiago del Estero, para demostrar la emergencia y consolidación de la figura del escritor, especialmente a partir de los años veinte. Su interpretación supone una teleología, en la cual *La Brasa* primero, y luego *Vertical* (la revista santiagueña dirigida por el escritor Horacio Rava, editada entre 1937 y 1940) desembocan en “el instante más activo de la cultura santiagueña” (*Dimensión* 5: 72), por lo que *Dimensión* se convierte a sí misma en una suerte de punto de llegada.⁸

⁸ Santucho destaca especialmente a Canal Feijóo como maestro de toda su generación intelectual. En su lectura, además, llama la atención el silencio respecto de Rojas, un precedente significativo en esa genealogía local, reivindicado a su vez –al menos parcialmente– por el propio Canal Feijóo.

Las dimensiones del interior

Otro eje vertebrador en la revista, en estrecha relación con los anteriores, remite a la oposición clásica entre interior y Buenos Aires. Desplegando el punto de vista de su director, el editorial del n° 3 afirma la vigencia de esa confrontación, en paralelo a la oposición entre el intelectual comprometido con el americanismo federalista, y el comprometido en cambio con los intereses foráneos del imperialismo europeo. Ese discurso que simplifica una dicotomía más compleja en otros estudios sociológicos del período –y con una larga tradición en el ensayo de interpretación nacional–, apunta a generar una rápida identificación ideológica del lectorado, en favor del interior. El editorial del n° 5, titulado “Tarea cultural”, insiste en ese tópico, al advertir que el problema nacional consiste en el desequilibrio del país, entre el gigantismo económico y cultural de Buenos Aires, y el raquitismo del interior, en una polarización desgarradora que los intelectuales porteños no reconocen, dedicándose solo “a dilucidar espejismos ultramarinos” (*Dimensión 5*: 71). Así, los intelectuales del interior (y por ende, la propia revista) deben asumir la alta misión de “despertar la conciencia adormecida” pues “en las pequeñas comunidades, o en las comunidades piramidales diríamos, de estrecha cúspide y pronunciada base, quienes logran la posición culminante tienen ante sí un enorme campo de posibilidades” (*Dimensión 5*: 71), al poder impulsar hacia el progreso a las fuerzas existentes en las bases. De este modo, la revista en general, y las intervenciones de su director en particular, parecen señalar que el ensayo –y en especial, el ensayo historiográfico– deben jugar un papel clave en esa activación cultural y política del interior (de allí la insistencia con la cual esta publicación incorpora notas sobre el pasado regional, por ejemplo subrayando las luchas tempranas en favor de la emancipación nacional, y las luchas posteriores en defensa de los intereses regionales, en contra de la centralización de Buenos Aires).

Región/ nación/ continente

En la revista, la legitimación de la región se acompaña de una más amplia reivindicación de la identidad continental, en sintonía

con la llamada “Filosofía de la liberación”, en pleno proceso de expansión en los años cincuenta. En esta dirección, la revista abre una afiliación explícita con el pensamiento del filósofo mexicano Leopoldo Zea cuando, en el n° 4, el editorial de Francisco Santucho, bajo el título de “América como conciencia”, subraya la importancia de defender y abonar la consciencia respecto de la unidad social, cultural y política del continente.

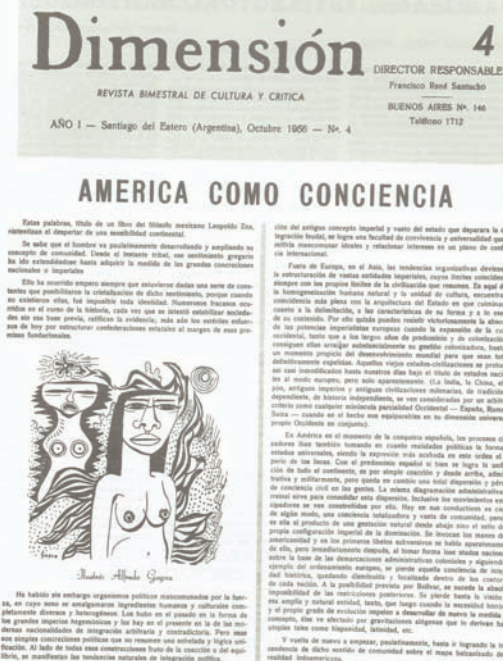


Figura 2. Portada del n° 4. Editorial de Francisco Santucho ilustrado por Alfredo Gogna (artista plástico vinculado a *Dimensión*).

En una sintética historización de la cohesión latinoamericana –muy cargada de sentidos políticos–, el editorialista recuerda algunos jalones claves en este proceso de unificación del continente: desde la homogeneización lograda por la conquista y la colonización europeas (forjadas “desde arriba”, en contra de formas preexistentes de integración indígena, como en el caso del imperio incaico), hasta la religación surgida “desde abajo”, con carácter comunitario, en el marco de las guerras de independencia, desplazadas poco después al imponerse los modelos europeos de Estado-nación, que terminan reprimiendo las tendencias populares de unificación regional. También recuerda la emergencia posterior de los modelos de la “hispanidad” y de la “latinidad”, como resultado del interés velado de varios imperialismos culturales extranjeros, aproximándose así a la perspectiva previa de Mariátegui, muy crítica respecto de la dominación implícita en ese tipo de alineamientos identitarios.⁹ Con un sentido teleológico –y siguiendo el razonamiento de Zea–, para el editorialista, el presente se revela como un momento álgido de renovación del sentimiento de unidad, impulsando la integración de “la realidad indoamericana”, ya que “nuestro sentido de comunidad se está ensanchando hasta los límites naturales de su realidad. Estamos, al decir de Zea, sintiendo a América como conciencia” (*Dimensión 4*: 63).

En sintonía con perspectivas como la de Zea, atentas a indagar en torno al problema ontológico de la identidad continental, en “La integración de América Latina” Francisco Santucho reflexiona sobre la conferencia dada en Santiago del Estero por el profesor tucumano Lázaro Barbieri, sobre “El drama internacional de América Latina”. Santucho recuerda allí que la integración continental es una meta central en los inicios de la emancipación americana, que se diluye o tergiversa a lo largo del siglo XIX, dada la presión de los estados nacionales en formación, hasta que resurge nuevamente en el presente bajo la forma de una unidad “indoamericana” que busca su propia autenticidad, contra “la incidencia expansiva y totalizadora del mundo occidental” (*Dimensión 6*: 81).

⁹ Por ejemplo en Mariátegui (2010) [1925].

Aunando así el ideal de unidad indoamericana del Aprismo y el de unidad latinoamericana de la “Filosofía de la liberación”, Francisco Santucho confirma, con apasionamiento militante, la existencia de una identidad vasta y definida, capaz de contraponerse a los intereses capitalistas y cosmopolitas que, desde afuera, vulneran dicha integración continental. Por eso advierte que “al cabo de más de un siglo, recrudece [...] el ideal bolivariano, pero ahora como anhelo multitudinario a la vez que como convicción honda” (*Dimensión* 6: 84).

Profundizando esta pregunta por la identidad ontológica del continente, el n° 7 de *Dimensión* se abre con “El hedor de América” del filósofo Rodolfo Kusch, como adelanto del ensayo *América profunda*, editado en libro en 1962. Esta colaboración consolida una convergencia ideológica más amplia entre Kusch y el grupo nucleado en torno a *Dimensión*, fundada en el apoyo compartido a la unidad latinoamericana, y la confirmación de la dimensión americana de la Argentina (especialmente del NOA), además de cuestionar en conjunto la centralidad económica de Buenos Aires, y de atacar el eurocentrismo.

En efecto, en “El hedor de América”, el ensayista llama la atención sobre el rechazo que experimenta todo ciudadano “occidental”, al atravesar las calles de Cusco, ante el hedor de los indios, como cifra del rechazo del “otro” social en todas sus manifestaciones (culturales, morales y políticas). Para Kusch, el hedor tiñe toda nuestra percepción sobre América y, por contraste, dispara históricamente un refugio defensivo en la pulcritud. Para desterrar esa condena introyectada del hedor, hay que revertir primero la mentalidad del ciudadano, suscitando la fagocitación de las cosas pulcras de Occidente, por las cosas de América, aunque invertir la valoración del hedor nos deje desamparados, experimentando el miedo inconsciente a quedar atrapados por lo americano.

Si bien es acotada, esta intervención de Kusch desencadena una fuerte resignificación de otros discursos publicados en *Dimensión*, incluso en los números previos. Por ejemplo, el editorial del n° 3 (centrado en analizar la tensión entre interior y Buenos Aires) puede pensarse más francamente ahora en diálogo con *La seducción de la barbarie*, un ensayo de 1953 en donde Kusch invierte los binarismos clásicos, optando por el



Figura 3. Portada del n° 7, “El hedor de América” de Rodolfo Kusch.¹⁰

¹⁰ Obsérvese la modernización del diseño de la primera página, y la ilustración –de firma ilegible– inspirada en el grabado popular, y acorde al contenido ideológico del artículo, tanto por la estética primitivista como por la escena narrada, donde una india apalea a uno de los varones poderosos que acaparan las gallinas.

polo negativo del interior, como encarnación de una pulsión americana sesgada por la inmanencia (y por lo que el autor define como “demonismo vegetal”).

Consideraciones finales

Dimensión realiza una serie de intervenciones disruptivas que, implícita o explícitamente, contrastan con el legado representacional de lo indígena en el área: cuando publica artículos sobre el mundo colonial del NOA, subraya la experiencia de lucha política (tanto la explotación de los indígenas por parte de los terratenientes, como las experiencias de rebelión); cuando señala los lazos de los indígenas locales con las antiguas civilizaciones del mundo andino, acerca esos grupos a los del Gran Chaco (aunque no llega a equiparlos), y cuando aborda el presente del área, pone en primer plano la supervivencia de los indígenas, palpable en la vitalidad cultural de la lengua quichua y del folclore locales.

En ese contexto discursivo, *Dimensión* retoma algunas perspectivas presentes en *La Brasa*, sobre todo al legitimar a Santiago del Estero como *la* vía privilegiada para la americanización de la Argentina. La falta de referencias a Rojas (una figura clave, como padre simbólico de *La Brasa*) evidencia un distanciamiento infranqueable con respecto al indigenismo espiritualista de los años veinte, ya puesto en cuestión en la obra de Canal Feijóo.

Dimensión pone el acento en la historia de Santiago del Estero, atendiendo no solo a la riqueza cultural prehispánica sino también a la experiencia de lucha independentista, como claves de un proceso de afirmación regional, contra las fuerzas exógenas que presionan, desde los centros hegemónicos, para definir la identidad nacional.

Además, en su defensa regionalista y continentalista de un pensamiento geopolíticamente auto-centrado, *Dimensión* integra abiertamente la pregunta ontológica por la identidad continental, presente en vertientes filosóficas contemporáneas como las obras de Zea y de Kusch, con la reivindicación de la unidad “indoamericana”, en explícita afinidad con el vocabulario heredado del Aprismo, demostrando así la persistencia de algu-

nos elementos residuales, provenientes de la década del veinte, compatibles con (y aún activos en) el antiimperialismo creciente en los años cincuenta y sesenta.

Los –ismos visibles en *Dimensión* (indigenismo, indoamericanismo, folclorismo y regionalismo), conjugados a través de los diversos tópicos aquí analizados, abren un juego complejo, tensionando los discursos de la revista entre la resignificación de las tradiciones representacionales, para pensar la región y el continente, y la prefiguración de lo nuevo en el momento preciso de su emergencia. En sordina, a partir del n° 7 de 1961, la aparición insistente del concepto de “revolución” como *leitmotiv* deja entrever un punto de pasaje, ya sin retorno. Además, ese indigenismo prefigura el compromiso posterior de Francisco Santucho con la cuestión indígena, al colaborar, desde su exilio en Bolivia y en Perú, con el resurgimiento del Katarismo (un movimiento inspirado en la rebelión de Tupac Katari, como alternativa frente a los socialismos eurocéntricos, dominantes en otras izquierdas). En esa perspectiva posterior anida de algún modo *Dimensión*, tendiendo puentes –y cortando lazos– entre los años veinte... y el futuro que se abre con la utopía de las revoluciones.

Bibliografía

- AA.VV. (2010) [1927-1928]. *La Brasa*, Santiago del Estero: Gobierno de la Provincia de Santiago del Estero, edición facsimilar.
- AA.VV. (2012) [1956-1962]. *Dimensión. Revista bimestral de cultura y crítica*, Santiago del Estero: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santiago del Estero/ Biblioteca Nacional, edición facsimilar.
- Haya de la Torre, Víctor Raúl (1993) [1938-1940]. “El lenguaje político de Indoamérica” en: Leopoldo Zea (comp.), *Fuentes de la cultura latinoamericana*, México: FCE, vol. II.
- Kusch, Rodolfo (1962). *América profunda*, Buenos Aires: Hachette.
- Mailhe, Alejandra (2016). “*La Brasa*: la revista como construcción simbólica de la región” en: Geraldine Rogers y Verónica Delgado, *Tiempos de papel*, La Plata: FAHCE/UNLP.

- ___ (2017). “Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente”, *Anclajes*, La Pampa: Universidad Nacional de La Pampa, 21.
- Mariátegui, José Carlos (1979) [1928]. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Caracas: Ayacucho.
- ___ (2010) [1925]. “La unidad de la América indo-española” y “¿Existe un pensamiento hispanoamericano?” en: Héctor Alimonda (comp.), *La tarea americana*, Buenos Aires: Prometeo.
- Santucho, Francisco R. (1954). *El indio en la provincia de Santiago del Estero*, Santiago del Estero: Aymara.
- ___ (2016) [1963]. “Lucha de los pueblos indoamericanos. Anti-imperialismo e integración” en: *Obras completas*, Santiago del Estero: Dimensión.
- Sessa, Leandro (2013). *Aprismo y apristas en Argentina*. Tesis de posgrado, La Plata: UNLP. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.824/te.824.pdf>
- Tillet, Agustín (2018). *Culturas interiores y problemáticas latinoamericanas*. *La revista Dimensión en el campo de batalla*. Tesis de Maestría en Sociología de la cultura y análisis cultural, Buenos Aires, UNSAM (mimeo).
- Wagner, Emile y Duncan Wagner (1934). *La civilización chaco-santiagueña y sus correlaciones con las del Nuevo y Viejo Mundo*, Buenos Aires: Compañía Impresora.

Redes culturales en el exilio chileno: el caso de la revista *América Joven* (1980-1988)

César Zamorano

El fenómeno del exilio en Chile constituye un hecho inusual en su historia, pues Chile fue más bien un lugar de acogida de exiliados que fuente de emigración (Pozo 2004). En su historia se consignan algunos exilios aislados, aunque significativos, como es el caso de Bernardo O'Higgins en el periodo de la Independencia, el de Francisco Bilbao o los derrotados de la Guerra Civil de 1891 que pone fin al gobierno de Manuel Balmaceda, o las persecuciones y exilio en el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo. Por último, el exilio del país de muchos militantes de la izquierda chilena a raíz de la Ley de Defensa de la Democracia del presidente Gabriel González Videla (Norambuena 2008: 163). De esta manera, el exilio masivo producto del golpe de Estado de 1973 no solo resultó inédito dentro de la historia nacional, sino que también, debido a su larga extensión (17 años) afectó a tres generaciones que se vieron desarraigadas de su espacio vital y enfrentadas en su regreso a un país otro en el que ya no se reconocían.

En este sentido, el exilio significó el resultado de una vasta y violenta intervención en Chile que llevó a la cultura a replegarse, asediada por el control y la desconfianza de una dictadura que visibiliza su autoridad adquiriendo el control de la sociedad en su conjunto. La literatura, la cultura y las artes fueron sistemáticamente desmanteladas en tanto gran parte de los artistas, críticos y escritores participaron en mayor o menor grado de la "socialización de la cultura" y contribuyeron a dar forma al proyecto que fue la Unidad Popular (Peris Blanes 2009: 153). El silencio se hizo eco de un miedo profundo, macerado por complejas y eficientes formas de desarticular una subjetividad colectiva de izquierda. Muchos de ellos sufrieron el abuso y la violencia de la tortura y la detención, el exilio de verse desha-

bitados en un afuera, haciendo del desamparo y de la no pertenencia los modos precarios de existencia.¹

Revistas en el exilio

El desplazamiento obligado de un sinnúmero de chilenos fue transversal y en el exilio era común ver a artistas, obreros, campesinos, profesores universitarios, políticos, escritores, investigadores compartiendo tristezas y esperanzas, realizando eventos de colaboración y denuncias. Las revistas fueron capaces de canalizar formas diversas de resistencia que se establecieron a través de la producción cultural y política, impedidas de realizarse en el interior del país. Cada revista, inspirada en la necesidad de expresar experiencias y reflexiones generadas desde Chile y desde el exterior, vertió sus expectativas en la construcción de un universo de lectores posibles tanto en Chile, en el conjunto de exiliados y en una comunidad internacional que debía ser movilizada. Los estudios generales sobre las revistas del exilio (Berchenko 1996; Orellana 2001; Herrera y Pertuz Bedoya 2015; García 2013; Norambuena 2008) reconocen las publicaciones denunciativas y testimoniales como las primeras escrituras de emergencia que surgieron casi inmediatamente con el exilio. Había en ellas un tono apurado por narrar al mundo los atropellos a los derechos humanos y la situación de desamparo de los miles de sobrevivientes que poblaron los más recónditos lugares del planeta. Una de las primeras revistas publicadas en 1973 fue *Boletín del Exterior* (1973-1989), publicación institucional del Partido Comunista, dirigida por Orlando Millas y conocida como *Boletín Rojo*, de pequeño formato e impreso a mimeógrafo. Se realizaba inicialmente en Moscú y se reproducía en otras capitales para

¹ El sistema de salidas obligadas del país tiene su origen en el Decreto Ley N° 81, el cual facultaba al Gobierno para expulsar del país a nacionales o extranjeros, los cuales no podrían regresar sin la autorización expresa del Ministerio del Interior. Complementario a lo dispuesto en el D.L. 81, fue el Decreto Ley N° 604 del 10 de agosto de 1974 el que establecía que podría impedírsele la entrada al país a cualquier persona que propagara doctrinas que tendieran a alterar por la violencia el orden social del país o su sistema de gobierno.

facilitar su difusión en los países occidentales. Otra revista fue *Chile Newsletter* (1973-1974) ligada al MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) y publicada por el colectivo *Non-Intervention in Chile* (NICH) en Berkeley, California. La revista *Contacto* (1973-79), informativo editado por exiliados en París y ocasionalmente en Madrid; *Sí compañeros* (1974-¿?), publicado en Berlín Occidental cuya dirección estuvo a cargo de la agrupación *Chilenos en Berlín (west)*; *América Roja, Boletín informativo de la Central Unitaria de Trabajadores* (1976-¿?, Francia, Berlín Oriental), ANCHA. *Agencia Chilena Antifacista* (Berlín Oriental), *Causa ML* (publicado en París por el Partido Comunista Revolucionario), *Chile-América* (1974-1983) y *Chile Democrático* (1973-¿?), publicados en Roma, *Chile Boletín de Checoslovaquia* (1974-¿?), boletín bilingüe, en inglés y español, publicado por la Unión Internacional de estudiantes. Asimismo, en Francia se publicó *Fascismo en Chile* (1974-¿?) y *Fragua* (1980-¿?); *Noticias de Chile*, boletín quincenal publicado por la Casa de Chile en México e *Informativo de Chile en México; Liberación. Órgano oficial del Partido Socialista de Chile en Inglaterra* (1975-¿?), *Chile Informativo* (1974-¿?) en Cuba y *Boletín AIR* (Agencia Informativa de la Resistencia) que, además de Cuba, se publicaba en Ecuador y París; *Selso* en Luxemburgo, *UP informa* en Dinamarca, *Retorno* en Costa Rica, son algunas de ellas.²

Muchas revistas fueron publicadas en idiomas locales, diferentes al español, como *América Roja. Organe de la resistance chilienne a l'exterieur*, la revista *Communiqués du Chili en Lutte*, publicada por León Halkin en Bélgica en la Universidad de Liège y *Cile Libero* dirigida por Ignazio Delogu en Roma. Otra de las publicaciones periódicas que solidarizaron con la causa chilena fue *Resistenza Cilena*, suplemento de *La nostra lotta*, órgano del partido comunista italiano e *Il Manifesto*, cuyo número 250 del 31 de octubre de 1973, contenía un suplemento sobre Chile.

Los chilenos en el exilio se reunieron en torno a las revistas no solo para solidarizar con las víctimas de los abusos en Chi-

² La información sobre revistas en el exilio es parcial e incompleta. Sólo sabemos de algunas de ellas a través de referencias en otras revistas y en otros casos se han podido recuperar algunos números. Por ello, lamentablemente, en la gran mayoría de los casos no es posible consignar la fecha de término.

le, sino también para pensar(se) y recomponer una identidad arrancada. Las revistas culturales y literarias, como proyecto siempre colectivo enraizado en una contingencia, se convirtieron en el medio en que el millar de escritores, artistas, poetas, músicos y académicos se reencontraron y comenzaron a articular una identidad colectiva (Rocca 2004; Sarlo 1992; Beigel 2003). De este modo, la condición de desamparo, de orfandad, aislamiento y desaliento en que se establece precariamente la existencia en el exilio es confrontada por medio de las revistas literarias y culturales como un modo de recomponer “filiaciones interrumpidas, biografías malogradas y vidas arrebatadas a un ‘tiempo ontológico común’”, en oposición a un tiempo “ontológicamente insolidario” (Cassigoli 2016) que nos permita comprender la experiencia del exilio ya no como una “masa de destinos individuales, sino como diáspora” (Pozo 2004: 2).

Pese a una intensa producción cultural, la crítica no ha sido generosa en el estudio de este periodo, y aún su investigación requiere grandes esfuerzos, pues “aparte de algunos lugares comunes y deformantes hasta el ridículo” dice Soledad Bianchi, “es poco lo que se conoce del exilio: no se ha querido saber de él, no se ha querido enfrentar, y como a pocos les interesa, se ha optado por el silencio, el murmullo, el olvido” (2005: 14). La producción cultural de resistencia en el exilio, agrupada en revistas literarias y culturales, fue una fuente prolífica de discusión y crítica que no ha tenido una recepción importante. Cabe destacar el sitio chile.exilio.free.fr, preparado por un consejo de redacción compuesto por Estela Aguirre, Sonia Chamorro y Carmen Correa, quienes aportan valiosos documentos sobre la producción cultural en el exilio. Yvette García (2013) realiza una revisión sobre varias publicaciones como espacios determinantes para continuar prácticas militantes y su relación con la escritura. Para Rubí Carreño, las revistas en el exilio significaron un aporte fundamental por construir un proyecto crítico-político-estético y ser un espacio de congregación de la disidencia, tanto de exiliados como de voces progresistas; también por inaugurar temas de investigación que antes no tenían relevancia internacional, en especial la divulgación de la narrativa chilena, y finalmente por articular redes de apoyo y solidaridad entre los exiliados y los que se quedaron en Chile (2009: 14). En este sen-

tido, los estudiosos en torno a las revistas (Beigel 2003, Rocca 2004, Alvarado 2015, Gilman 2003, Barros Camargo 2003, Bianchi 1995, Crespo 2010) coinciden en reconocer que con ellas es posible observar el desarrollo de un trabajo colectivo y dinámico, arraigado en su tiempo, lo que obliga a proponer escrituras reflexivas sobre su propia práctica, a pensar la función social de la literatura y a una toma de posición frente a la contingencia (Herrera y Pertuz Bedoya 2015).

Estas revistas que proliferaron en los primeros años del exilio fueron dando paso a publicaciones tendientes a reconstruir el campo cultural y a generar reflexiones críticas desde diversos planteamientos teóricos y estéticos conformando un conjunto de narrativas que permitieron establecer lazos de pertenencia y comunicación entre los chilenos desplazados. Una de las razones para esta ampliación del campo de revistas denunciativas a revistas culturales es que a fines de los setenta la dictadura comenzó a perder protagonismo en la agenda internacional, siendo cada vez menos las señales abiertas y masivas de lucha en el extranjero. Una segunda razón que podemos aducir es la prolongación en el tiempo de la Dictadura, que significó aquietar la premura del tiempo que los exiliados sentían y la decantación de sus propias disciplinas al servicio ya de una maduración reflexiva y estética de su experiencia vital con la derrota. Frente a esto, el arte y las manifestaciones culturales fueron las que mantuvieron latentes y expresaron los sufrimientos y desesperanzas del exilio, lo que permitió que las revistas culturales y literarias tuvieran cabida como espacios de lucha y organización más allá de las condiciones contingentes que debían ser atendidas urgentemente. *Literatura Chilena en el Exilio*, revista publicada en Estados Unidos por Fernando Alegría y David Vadjalo (55 números, 1977-1991), *América Joven* (51 números, 1980-1988) y *Araucaria de Chile* (48 números, 1978-1989), publicada en París y Madrid, son algunas de las más importantes y que tuvieron una larga existencia. A ellas se suman un sinnúmero de publicaciones menos longevas como *El Barco de Papel*, *Canto Libre*, *Fuego Negro*,³ *La Porte y Ventanal*,

³ Un primer número se editó en la ciudad de Concepción, Chile, en junio de 1973.

Revista de Creación y Crítica, publicadas en Francia, *Trilce* y *LAR* (Madrid), *Cuadernos populares del exilio* (Canadá), *Signos. Revista Literaria*, *Hoy y aquí* publicadas en Estocolmo y *Taller literario* en Oslo. No podemos dejar de mencionar revistas que, si bien su interés estuvo definido por cuestiones políticas, partidarias y gremiales, tuvieron importantes secciones dedicadas a la cultura. Entre las que podemos destacar, se encuentran la revista *Plural*, *Chile-América* y el *Boletín Informativo Comité Exterior Central Única de Trabajadores de Chile*, publicado en Francia y en la RDA entre 1978-1988. Todas ellas dieron cuenta, desde diversas miradas disciplinarias y/o políticas, de las peculiaridades del exilio y formaron diálogos con el Chile silenciado, con redes intelectuales con otros exiliados latinoamericanos y con los países que los cobijaron.

América Joven

Una de las publicaciones periódicas más interesantes que produjo el exilio chileno fue *América Joven*. Revista bimensual publicada en Rotterdam, Holanda, desde 1980 hasta 1988, alcanzó a publicar 51 números. Formada por jóvenes socialistas exiliados en Holanda, el equipo de redacción original que se mantuvo hasta su término fueron los hermanos Juan y Rigoberto Heinsohn Huala,⁴ quienes crearon en agosto de 1980 el *Boletín Informativo y Cultural*. A partir de su segundo número cambia a *América Joven* y, finalmente, en el número 43 de 1984 pasará a llamarse *América Joven. Revista de Literatura. Segunda época*. Junto a los hermanos Heinsohn prontamente se integran al equipo de redacción Mariano Maturana⁵ y Ricardo Cuadros.⁶ La revista fue

⁴ Actualmente Rigoberto cumple funciones en la Embajada de Chile en Países Bajos. Juan Heinsohn, artista plástico, poeta y organizador de programas culturales, en los últimos años ha trabajado junto a otros artistas en la restauración de murales realizados por exiliados en Holanda. Ambos residen en Holanda.

⁵ Artista medial, estuvo exiliado en Holanda y actualmente reside en Barcelona, España. Es profesor de Nuevas Tecnologías Aplicadas al Diseño en el Instituto Europeo di Design (IED), Barcelona. Algunos de sus trabajos artísticos se encuentran en <https://www.li-ma.nl/lima/catalogue/agent/mariano-maturana/50>.

⁶ Doctor en literatura por la Universidad de Utrecht, Holanda. Ha enseñado en universidades chilenas y holandesas. Traductor del holandés y del inglés. Autor

editada por la *Fundación Salvador Allende* hasta su número 40 de septiembre-octubre de 1984 y, luego de una intermitencia en su publicación, en el número 42 suscribe como editor el *Colectivo América Joven* hasta su término. Aunque las razones de esta desafiliación son inciertas, podemos asegurar que generó serios problemas en su financiamiento y el consiguiente retraso en su periodicidad, como es consignado en un apartado de su entrega número 42.⁷ Luego de esto, comienza su *Segunda Época*, donde se integran Roberto Fernández Garviso, Alejandra Guevara y Fredy Flores. En el número 46 (1986) se une al equipo editorial una red de colaboradores estables⁸ que permanecerá junto con una reestructuración de la orgánica de la revista en el número 48, que tendrá a Juan Heinsohn Huala como Director, un consejo de redacción integrado por Ricardo Cuadros, Mariano Maturana, Alejandra Guevara, Juan Heinsohn, Roberto Fernández Garviso, Fredy Flores y Rigoberto Heinsohn; Fredy Flores cumple funciones como diagramador y Rigoberto Heinsohn como Director Administrativo junto a los colaboradores antes mencionados.

Con un formato parecido a un pequeño cuadernillo de poco más de 30 páginas, *América Joven* publicó ensayos, poesía, cuento, fragmentos de novelas, proponiendo a la cultura y al arte como instancias de resistencia desde una línea editorial no partidista.

de la novela *Orientación de Celva* (1994), del libro de relatos *Constelación del Monte* (1996) y los poemarios *Poemas del hambre y su perro* (1996), *Laberinto como cordura* (2003) y la novela *El Fotógrafo Belga*, 2006. En 2001 recibió la Beca de Investigación Prins Bernhard, en Holanda.

⁷ “Por dificultades financieras –normal en publicaciones culturales– no ha sido posible mantener la regularidad de *América Joven*” (s/a 1985). Por otro lado, esta crisis de la revista durante este periodo se evidencia claramente en cuanto el n° 40, correspondiente a septiembre-octubre de 1984, da paso al n° 41 que sale recién en febrero de 1985 y correspondería al periodo Febrero-Marzo-Abril-Mayo-Junio-Julio-Agosto.

⁸ Conformado por Marjorie Agosin, Antonio Arévalo, Juan Cameron, Álvaro Cuadra, Ricardo Cuadros, Eduardo Díaz Espinoza, Ramón Díaz Eterovic, Mario J. Franco, José Martínez Fernández, Mariano Maturana, Martín Michavergas, Gustavo Mujica, Arturo Olavarría, Ricardo Rojas Behm, Wellington Rojas Valdebenito, Carlos Alberto Trujillo, Arturo Volantines.

América Joven [...] es tan sólo el esfuerzo por demostrar que en este exilio [...] se puede dar una oportunidad a la esperanza, estudiando, escribiendo, pintando, pensando, cantando, y por sobre todo dialogando, pues la unidad sigue siendo la exigencia a todo nivel [...], porque la esencia de nuestro quehacer cultural es la inagotable e invencible lucha por la vida. (Contraportada n° 18: 1982)



Figura 1. Portada de *América Joven* n° 36

Su propuesta editorial estuvo marcada por un interés recurrente por la poesía, el cuento y el ensayo, principalmente de escritores jóvenes exiliados como Mauricio Redolés, Federico Schopf, Gonzalo Millán, Omar Lara; críticos como Soledad Bianchi, Eduardo Devés-Valdés, Julieta Kirkwood y un gran número de contribuciones de escritores y poetas que vivían en Chile, como Raúl Zurita, Diego Maquieira, Diamela Eltit, Ramón Díaz Eterovic, Fernando Quilodrán, entre otros.

Cultura como resistencia

Estela Aguirre y Sonia Chamorro en su libro *“L”: memoria gráfica del exilio chileno: 1973-1989* distinguen tres momentos en la creación cultural en el exilio. En una primera etapa, la creación se localiza en la denuncia y el testimonio, “centrado en difundir las circunstancias anteriores al exilio y las experiencias traumáticas del golpe militar y sus consecuencias” (2008: 104). Una segunda etapa se concentra en dar cuenta de la experiencia misma del exilio, que adquiere un carácter latinoamericanista y no solo nacional. Finalmente, “la renovación temática y técnica y la integración al medio” o los conflictos que genera la integración son los tópicos que van ocupando plumas y pinceles (2008: *ibidem*). Si bien las autoras aciertan a identificar líneas de trabajo de la producción cultural en el exilio, estas no pueden ser pensadas como etapas progresivas o lineales si no más bien como capas que se superponen unas con otras. En el caso de algunas revistas que recogieron el legado cultural del exilio, como *Araucaria de Chile* o *Literatura chilena en el exilio/ Literatura chilena, creación y crítica*, concentraron sus esfuerzos en los testimonios y denuncias junto con reflexionar y potenciar la cultura e investigaciones que chilenos estaban desarrollando en el exilio. Ellas establecieron redes principalmente con críticos y escritores exiliados que habían comenzado su carrera en Chile antes del golpe, como Jaime Concha, Alfonso Calderón, Fernando Alegría, Antonio Skármeta, Poli Délano, y que suscribieron a una exigencia de ser continuadores de una tradición cultural fracturada por la dictadura. Al respecto Pablo Berchenko, refiriéndose a la generación de intelectuales y escritores en el exilio reunidos en la revista *Literatura chilena* señala que:

se perciben como los portadores de una experiencia trágica: la derrota política y el sufrimiento de la represión. Pero al mismo tiempo, por la peculiar composición sociocultural del exilio chileno, ellos creen poseer la preciosa capacidad de mantener y enriquecer en el exterior una identidad cultural que en el país ha sido gravemente lesionada y que corre el riesgo de perderse (1996: 347).

Por el contrario, el afán de *América Joven* no es el de continuar la tradición cultural interrumpida por el golpe, sino más bien reconocer y vitalizar la cultura de la resistencia, atender precisamente a la escritura de la intemperie que nació en condiciones de emergencia y que, conectada con una tradición previa al golpe, ha tenido que repensar sus prácticas. De allí que la renovación y las nuevas temáticas que ocuparon el interés de la revista fueron las de jóvenes exiliados, pero fundamentalmente las voces interiores que emergían a pesar de la censura y la precariedad cultural que vivía el país. La revista estuvo atenta al conjunto de manifestaciones creadas por artistas y escritores agrupados en talleres literarios autogestionados con poco o nulo apoyo institucional y revistas con formatos artesanales que dieron vida a una profusa cultura de catacumbas (Gerbaudo 2013), especialmente de escritores congregados en el Colectivo de Escritores Jóvenes (CEJ).⁹ También publicó ensayos y análisis críticos del Instituto por el Nuevo Chile (INC), centro de investigación y análisis creado en 1977 en Rotterdam por exiliados chilenos,¹⁰ que intentaban precisamente comprender la experiencia cultural y las nuevas formas de lucha popular que crecían en el país.

⁹ El Colectivo de Escritores Jóvenes (CEJ), fue principalmente una organización gremial que durante tres años (1982-1985) organizó a los escritores jóvenes de Santiago para promover la literatura emergente, construir solidaridad entre los escritores en la capital, en la provincia y en el exilio; y resistir a la dictadura. El colectivo participó en encuentros de escritores como Chile Francia y Todavía Escribimos; organizó el Primer Encuentro Nacional de Escritores Jóvenes en 1984 y diferentes lecturas y sesiones de cine; además de coordinar manifestaciones contra la dictadura. También realizó algunas publicaciones artesanales. Fue una organización inclusiva en la medida que incorporó escritores con varios niveles de experiencia y distintas perspectivas estéticas y políticas. Los dirigentes fueron Carmen Berenguer, Diego Muñoz, Ramón Díaz Eterovic, Jorge Montealegre y Aristóteles España.

¹⁰ Dentro de las publicaciones realizadas por el Instituto, se encuentra la revista *Plural*. Allí, en su primer número se plantean los lineamientos del Instituto, afirmando que “sus funciones fueron estimular el estudio de la situación chilena y de las perspectivas de construcción de un Chile nuevo, promover responsablemente la difusión de información objetiva de interés y mantener e incentivar los contactos entre las principales tendencias del pensamiento democrático chileno” (*Plural* n° 1, p. 107). El INC fue administrado por un consejo compuesto por académicos neerlandeses y chilenos: el profesor Willem Verkruisen y un equipo de consejeros e investigadores asociados, entre los que se destaca Jacques Chonchol, Carlos Fortín, Adriaan Ten Kate, Renán Fuentealba, C. González, Máximo Lira, Jorge Arrate, Jorge Tapia, entre otros.

Redes culturales en el exilio chileno: el caso de la revista
América Joven (1980-1988)

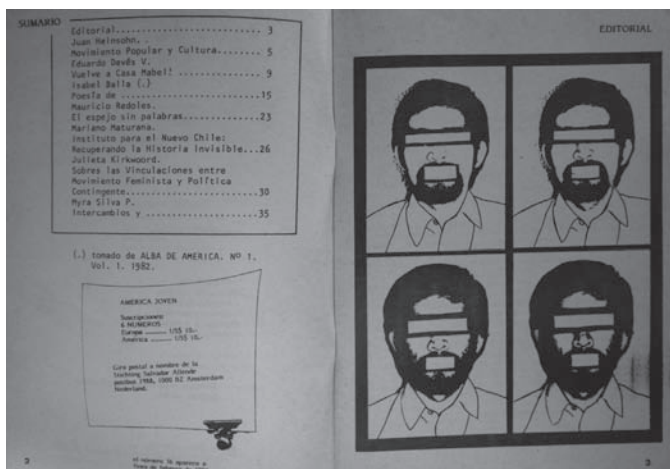


Figura 2. *América Joven* n° 35 (1983)

La escritura en Chile para sortear la censura y la persecución debía ocultar, sugerir, velar, configurando una estética de la oblicuidad (Richard 1990). Esta práctica estética de la oblicuidad, que Richard menciona como eje de la práctica artística en los setenta y ochenta, constituyó una estrategia que intentó romper el silenciamiento y la desesperación de una sociedad vigilada y carcomida por el horror. Su tono y su montaje artístico surgen como una necesidad, habitando espacios que en el vacío de la no-presencia se hicieron disponibles. Por tanto, no solo respondió como artificio ante el silenciamiento y la represión circunscritos al periodo dictatorial, “sino como estrategia de resistencia a las hegemonías del significado o a su conversión al realismo de la contingencia” (Richard 1986: 121). La estrategia del hacer visible y desocultar las escrituras del insilio asume un papel fundamental en la trayectoria de la revista. Como señala Geraldine Rogers:

Pensar las publicaciones periódicas como construcciones destinadas a mostrar (poner a la vista, dar a leer) implica en primer lugar atender a una dimensión performativa que puede o no coincidir con las decla-

raciones explícitas. Abre la pregunta acerca de *qué y cómo* en ellas se expone, se subexpone o se sobreexpone, y lleva a considerar la creación de revistas como modo de intervenir en el reparto de lo visible y lo legible en la esfera pública y en el mercado de bienes simbólicos (2019: 14).

Como gesto permanente de las publicaciones del exilio, *América Joven* visibiliza la producción literaria del Chile perseguido, que circula por el margen, donde “las telas, los cartones, los poemas, las canciones, los videos, las fotografías, las películas, los discursos de todos los tipos”, en el proceso de lucha contra la dictadura, permitieron visibilizar el drama chileno en una Europa “que abrió llagas en su olvido” con un “inmenso abrazo de solidaridad, sin el cual la bandera de la resistencia allá en el continente, no flamearía hoy tan alta...” (Heinsohn 1984c: 2).



Figura 3. Portada del n° 39

Sin embargo, ya a casi una década del golpe, la solidaridad con Chile comienza a disminuir su intensidad, siendo el arte y la cultura los que permiten su permanencia. Junto con ello, Juan Heinsohn plantea una trayectoria de la cultura del exilio libera-

da de su condición de no ser más que “ilustración del discurso partidario” (1984c: 2), que incluso puede llevar a su banalidad:

...a diez años de exilio, superar el ámbito de la solidaridad es una exigencia planteada por su realidad al artista; pero desligarse, de la noche a la mañana, de ese ámbito es un error...un salto de uno a otro espacio huele a caída...caída innecesaria si se saben utilizar bien los medios disponibles y posibles (1984c: 3).

El arte y la cultura no pueden ser considerados como meros instrumentos o medios de la política, sino que el arte es político pues es capaz de reconocer y reconstruir el espacio de lo político. De allí que su interés versa sobre la producción literaria, artística y social chilena y latinoamericana que adquieren positividad como instancias alternativas o excéntricas al poder totalitario.

la defensa y desarrollo de la identidad ideológica y cultural de los latinoamericanos exiliados en Holanda, se ha transformado en uno de los objetivos prioritarios de las actividades que al interior de la comunidad latina se realizan [...], la identidad latinoamericana, reflejo y expresión de nuestra historia, o en otras palabras, conjunción de elementos comunes activos en el pasado y en el presente de la lucha de liberación de nuestros pueblos, es en sí un arma de liberación que la violencia del sistema no ha pedido destruir [la cursiva está en el original] (Heinsohn 1984a: 3).

Los ensayos críticos publicados apuntan en esa misma dirección, de expectación y esperanza de la emergencia de un *pathos*, de una nueva sensibilidad que abre espacios a una posible desarticulación del modelo totalitario que comenzaba a asentarse paulatinamente en Chile y América Latina. La cultura como potencia fundamental para una democratización es insistentemente mencionada en varios momentos, como es el caso de “Apuntes iniciales acerca de los desafíos de la redemocratización en lo cultural”, donde Soledad Bianchi interroga al pasado, pues “es presencia ineludible en el presente y es traza que sin repetir exactamente hay que considerar en el mañana” (1983: 29). Bianchi sostiene que en Chile se están generando inéditas formas de democracia a pesar de la dictadura que, si bien

no son nuevas, “debido a que no todas han sido creadas en esta época, pero si consideramos el contexto en que han sido retomadas, resultan nuevas porque ahora obedecen a otro momento y porque se proponen como respuestas de hoy a la nueva realidad” (1983: *ibidem*). La revista mira con entusiasmo y asombro las propuestas que resurgen con nuevas fuerzas desde las bases populares, adquiriendo cada vez mayor relevancia en el tejido colectivo que se sostenía silenciosamente, acribillado, torturado y marginado durante los años setenta (Devés-Valdés 1983; Ruíz Castillo 1984). Es así como las protestas sociales de principios de los ochenta, si bien no nacen espontáneamente, tampoco están conducidas desde el tutelaje de lógicas partidarias monolíticas, sino más bien de un movimiento de base con nuevas filiaciones y una conciencia que para Bianchi permitiría pensar en una nueva relación con los intelectuales y artistas, generando formas inéditas de hacer política.

Sin duda, esta manera diferente de enfrentar las situaciones y de relacionarse con los trabajadores y el pueblo es un hecho cultural significativo que, como tal, refleja algunas de las características que en este plano se han dado en estos años donde la cultura alternativa ha hecho primar la diversidad y la libertad que se han transformado, así, en evidentes gérmenes de democracia (1983: 32).

La estructura de base social y popular que va gestando la resistencia en Chile, conformada por organizaciones de trabajadores, pobladores de barrios periféricos y sectores medios pauperizados, configura una contracultura junto a los artistas, músicos y escritores que en bares y peñas tejen y codifican el descontento social. Es así como aparecen subjetividades subrepresentadas por los cuadros políticos y que adquieren relevancia en la conformación social como son las mujeres, junto con los debates en torno a sus derechos. Así, la expropiación de la vida que significó el exilio para un sinnúmero de escritores e intelectuales demandó, casi como una gesta heroica, preservar y continuar el legado cultural de un Chile censurado. En el caso de *América Joven*, su atención estuvo particularmente atenta a las escrituras del Chile en dictadura, manteniendo una profunda conexión con escritores y publicando constantemente las nue-

vas narrativas que surgían a pesar de las condiciones que sufría el país. Su posición fue más bien de articulador de un diálogo con la escritura de la intemperie, de un insilio que pensaba la cultura como instancia de resistencia tan importante y decidida como la organización política.

Redes de escritores. Redes de revistas

América Joven fue una caja de resonancia de un espíritu inquieto y desacralizado que entendía al arte y a la escritura como espacios disponibles para conjurar el presente, conformado por aquellos que, estando en Chile, actuaban fuera de la lógica dictatorial y, al mismo tiempo, por los que estaban fuera de Chile, resistiendo los embates de ser expatriados y viviendo, construyendo en el exilio. De este modo, la revista fue hilvanando los hilos cortados y tejiendo un conjunto de redes culturales a lo largo de sus 51 números para acoger y reconocer nuevas sensibilidades en Chile y en el exilio.

En gran medida, la permanencia de *América Joven* se debió a una vasta red de colaboradores tanto en Chile como en el exilio y al intercambio con otras revistas que alimentaron y robustecieron un proyecto que nació precario como un Boletín y que podría haber ingresado a los listados de efímeras publicaciones. La noción de red intelectual propuesta por Eduardo Devés-Valdés como “conjunto de personas ocupadas en la producción y difusión del conocimiento, que se comunican en razón de su actividad profesional, a lo largo de los años” (2007: 30), adquiere relevancia al indicar el carácter colaborativo del intercambio en que se constituye una red y que complementa adecuadamente la noción de campo propuesta por Bourdieu, que destaca la confrontación y la disputa, mientras que la noción de red intelectual de Devés-Valdés “apunta prioritariamente a detectar y a poner en relieve la colaboración y no el conflicto o la competencia” (2007: 35).

La producción cultural del exilio interior y exterior fue observada con atención por los colaboradores de *América Joven* dando cuenta de actividades y publicaciones de escritores jóvenes, precisamente de aquellos que habían comenzado su ca-

rrera después del golpe, en medio de la censura y la represión. Su contacto estrecho con Chile fue consignado al incorporar en sus páginas las actividades que realizaban creadores agrupados en el Colectivo de Escritores Jóvenes (CEJ). En 1982, los escritores jóvenes que querían participar en una organización gremial confluyeron en la Sociedad de Escritores de Chile (SECH) desde sus distintos grupos literarios y revistas. Algunos de ellos fueron el Grupo Tragaluz, que publicaba la revista *La Castaña*, el taller Tranvía con su revista *Obsidiana* y Ramón Díaz Eterovic y Aristóteles España que editaban la revista *La Gota Pura*.



Figura 4. Portada n° 41 (1985)

La revista dio cuenta del *Primer Encuentro de Escritores Jóvenes*, realizado en Santiago en la sede de la SECH del 18 al 21 de mayo de 1984. En dos momentos (números 38 y 40) la revista consignó el encuentro titulado “Página en blanco sin márgenes X escribir”. La actividad que congregó a más de 120 poetas, narradores y críticos de la nueva generación de escritores, reunidos para dialogar sobre el quehacer del escritor en medio de una contingencia amenazante, una exigua libertad de

expresión y nulo apoyo a circuitos culturales emergentes. En el primer relato que testimonia el encuentro, Álvaro Cuadra afirma que “por primera vez los jóvenes creadores de la palabra se reúnen, discuten ampliamente, hacen oír su voz y ventilan eso que había sido anidado por años, y lo hacen, hoy, para expresar muy claramente su vocación democrática y antifascista” (1984). El segundo relato corresponde a Jorge Montealegre, poeta y miembro del CEJ; afirma que “el evento gremial-literario más importante de estos diez años” permitió reunir a escritores que habían arribado a Chile desde el exilio como Gonzalo Millán y otros a quienes les fue prohibido el ingreso, como a la crítica Soledad Bianchi y al poeta Omar Lara. La diversidad generacional también es materia de análisis: estuvieron no solo los jóvenes, la “generación diezmada”, sino también consagrados como Enrique Lihn, Mario Ferrero, Jaime Quezada, Bernardo Subercaseaux y Juan Radrigán. El encuentro, por tanto, tuvo el sentido de un reencuentro que se dio “en un contexto de aceptación de la diversidad: por tanto, pluralidad y coexistencia. Entre géneros, entre generaciones. Sin uniformidades ideológicas ni estéticas. Sin imposiciones. Sin autoritarismo” (Guevara y Montealegre 1984: 7). La revista intenta retratar que es posible, a pesar de los tiempos oscuros que está viviendo el país, reconocer la potencia crítica de la escritura:

Un evento que, sin duda, constituye una gran victoria para la cultura del pueblo chileno, una victoria de la juventud, que dio cuenta de que diez años de oscurantismo no han apagado el deseo profundo de libertad, no han apagado la creación. Hay una página en blanco por escribir y el encuentro demostró que hay cientos de jóvenes dispuestos a asumir dicha tarea (Cuadra 1984: 5).

Otra de las actividades que consignó ampliamente la revista fue el encuentro titulado “Todavía escribimos”, realizado en Chile en 1985, donde durante casi un mes se reunieron más de cincuenta escritores.¹¹ Uno de sus protagonistas, el escritor Ramón Díaz Eterovic se refiere al encuentro donde escritores:

¹¹ El encuentro que tuvo lugar en la Casona de San Isidro en Santiago se inició el 7 de octubre, finalizando el 11 de noviembre.

de diferentes generaciones coincidieron en querer demostrar que la literatura de nuestro país mantiene su tradicional calidad y fecundidad; y que la falta de medios editoriales, de difusión y crítica, no son obstáculos para poder llegar a un público que alrededor de una mesa y una copa, pudo escuchar y dialogar con un conjunto representativo de escritores (1985: 37).

El registro de la actividad en la revista sirvió no solo para evidenciar la existencia de una escritura y una vida cultural, sino también para analizar sus peculiaridades y hacer un balance de su carácter. Díaz Eterovic afirmaba que el humor, la ironía y una constante referencia a la realidad social eran cuestiones en común que compartían las diversas escrituras, reconociendo en esta generación “el sentido testimonial y de memoria colectiva que adquiere la literatura de hoy en día. Desde diferentes perspectivas y en distintos tonos, los escritores demuestran que la literatura es esencial para conocer la historia de un país, y reflejar los sentimientos de toda una época” (1985: 38).

Parte del proyecto de los encuentros organizados por el CEJ fue superar los obstáculos que debían sortear los escritores marginados por la cultura oficial, reincorporar a la diáspora chilena de escritores y poetas que paulatinamente comienzan a regresar del exilio y confrontar la reducción del número de publicaciones por las editoriales y los medios de comunicación oficiales. En el mismo número se publican fragmentos de la ponencia del poeta nortino Arturo Volantines¹² presentada al Encuentro de Escritores del Norte de Chile¹³ donde apunta a la escritura de catacumbas que la crítica no siempre advierte:

En el norte, al igual en el resto del país, el libro no ha sido el depositario del quehacer literario, sino la peña, el tambo, la cassette, la mimeografía, la fotocopia, los encuentros en capillas católicas y sindicales. Aquellos críticos, especialmente en el extranjero, que han tratado esta

¹² Nació en 1955 en Copiapó. Dirigió el Grupo Salar y durante los ochenta fundó las revistas literarias *Lapislázuli* y *La servilleta de la poesía*. También fue cofundador de la SECH Filial Coquimbo y otras instituciones de la cultura en el norte de Chile.

¹³ El encuentro se realiza en la ciudad de Copiapó los días 26, 27 y 28 de septiembre de 1985.

promoción del 73, cometen el tremendo error de partir del tradicional libro (1985: 38).

Esta crítica, que puede situarse en el marco de revistas con mayor presencia internacional como *Literatura Chilena* o *Araucaria*, las cuales destinaban gran parte de sus publicaciones a atender a escrituras “maduras”, de escritores con trayectorias iniciadas previamente al golpe y profundizadas en el exilio, exime a *América Joven*, pues quiso recoger travesías menos seguras de escrituras jóvenes tanto en Chile como en el exilio. La profundización de los lazos con Chile se evidencia claramente cuando en los números 40 y 41 de 1984 se incorpora a la revista la sección “Colectivo de Escritores Jóvenes” que, bajo la dirección de Ramón Díaz Eterovic, publicará poemas inéditos de poetas agrupados en el Colectivo. También en 1985 (número 42) dará cuenta de una nueva escena literaria en Chile, donde la novela *Lumpérica* de Diamela Eltit publicada en 1983 constituye uno de sus referentes. Un extracto de la novela y una reseña de Marjorie Agosin dan cuenta del interés de los editores por abordar narrativas heterogéneas e inclasificables como es *Lumpérica*.

En este ir y venir desde y hacia Chile, los editores de la revista fueron organizadores de encuentros en Rotterdam que permitieron profundizar los diálogos y comunicación de poetas exilados. Es el caso del primer y segundo *Encuentro de Poesía Chilena* consignados en la revista. El primero fue en abril de 1983 y el segundo en abril de 1984. La solidaridad y el reconocimiento entre diversas escrituras imprimen el espíritu a estas reuniones. Análisis acerca de poetas consagrados como Neruda y Mistral y de emergentes como Raúl Zurita y Juan Luis Martínez van cobrando sentido para comprender las transformaciones que ha sufrido la poesía chilena en Chile. En el exterior, van apareciendo algunos nombres que atraen el interés de la crítica como Mauricio Redolés, exiliado en Inglaterra, y Gustavo Mujica, radicado en Francia. En su conjunto, se va erigiendo una nueva escritura del afuera “que más de algo tiene en común por sus rupturas y carencias” (Heinsohn 1984b: 4).

Los eventos literarios que la revista acoge con entusiasmo, tanto en Chile como en el exilio, permiten reunir las piezas

de un país fragmentado, donde la literatura y la cultura reunifican su exterioridad, generando una complicidad solidaria y de apertura crítica. Porque las revistas del exilio comparten el interés común por pensar la cultura como una sola, sin las distinciones y mezquindades de una división entre el adentro y el afuera. Como señala el escritor Fernando Alegría: “Exilio forzado o voluntario, afuera o adentro de sus países. ¿Adentro? Sin duda, ¡Qué exilio tan particular y tan duro el de quienes viven el destierro, la persecución y marginación sin salir de su tierra, silenciados o esforzándose en perfeccionar las artes de la autocensura!” (1985: 8).

Desde esta óptica del afuera, de un exilio interno y externo, la revista no solo articuló redes con escritores, sino también expandió la resonancia de proyectos revisteriles en medios alternativos y fuera de los pocos circuitos oficiales. Por ejemplo, Díaz Eterovic en una entrevista realizada a Horacio Eloy (2014) reconoce la importancia que *América Joven* tuvo en la difusión de *La gota pura* (Santiago, 1981-1986) que dirigía y que comenzó a leerse en el extranjero:

¿Qué había pasado? En Holanda, algunos amigos del Centro Cultural Salvador Allende, específicamente los hermanos Ricardo y Juan Heinsohn, habían recibido la revista, impreso varios centenares de nuevos ejemplares y enviado a diferentes países donde existían chilenos viviendo en el exilio (2014: 107).

América Joven permitió que las revistas del Chile sitiado llegaran a otras latitudes, a ese otro Chile, “rompiendo ese bloqueo que la dictadura sostenía sobre la república de las letras” (Eloy 2014: 107), incluso publicando en su número 34 la convocatoria al concurso de poesía que *La gota pura* organizó en 1983.

Las redes de revistas “amigas” se extienden no solo a Chile, sino también a revistas latinoamericanas y del exilio. De esta manera, la red de revistas que logró formar progresivamente llevó a hacer que la sección de intercambios se hiciera cada vez más extensa. Prolijamente, los editores de *América Joven* daban pequeñas reseñas de cada publicación con la cual intercambiaba entregas: revistas literarias, culturales, políticas, partidarias, boletines. El intercambio no solo se dio con proyectos revisteri-

les en el exilio, también se informaba de nacimientos y nuevos números desde Chile y se ampliaba a revistas que trascendían el ámbito puramente nacional, dando cuenta al mismo tiempo de proyectos latinoamericanos de diversas localidades. También publicó artículos de revistas como *Alba de América*, *Marcha* o *Signos* y al mismo tiempo otras revistas reprodujeron sus publicaciones, como la revista de poesía *Palabra escrita*, afiliada a la Agrupación de Escritores Jóvenes del Norte y dirigida por el poeta ariqueño José Martínez Fernández; quien publicó en su número 19 (julio de 1987) una selección de escritos en homenaje a Salvador Allende de *América Joven* (número 47 de mayo-agosto de 1986), titulada *Antología a Salvador Allende*, con textos de José Lezama Lima (de 1974), Rafael Alberti, Hernán Lavín Cerda, entre otros. La colaboración de los editores de *América Joven* con otras revistas también fue constante, como es el caso de *Literatura chilena en el exilio*, donde los hermanos Heinsohn y Ricardo Cuadros publicaron sus poemas y al mismo tiempo miembros del comité editorial de *Literatura chilena* como Fernando Alegría y Juan Armando Epple escribieron para *América Joven*. En este caso particular, podemos suponer que la relación entre ambos proyectos fue profundizada por Guillermo Araya,¹⁴ quien siendo miembro del comité editorial de *Literatura chilena* residía en Ámsterdam.

¹⁴ Guillermo Araya Goubet (1931-1983). Profesor de la universidad de Ámsterdam y miembro del equipo de la revista *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam*. Profesor de la Universidad Austral de Chile. Fue decano de la Facultad de Filología y Letras y fundó el Instituto de Filología (1963) y la revista *Estudios Filológicos* (1964). En 1971, fue elegido director fundador de la Sociedad Chilena de Lingüística. Fue candidato a rector de la Universidad Austral en 1973. Como muchos otros intelectuales chilenos, fue detenido después del golpe militar, permaneciendo en la cárcel de Valdivia por varios meses. En su etapa de exilio, trabajó en la Universidad de Burdeos y luego en 1977 se incorporó a la Universidad de Ámsterdam. Allí desplegó una intensa actividad, desde la creación de la colección *Diálogos Hispánicos de Ámsterdam* hasta su activa participación en la dirección de *Literatura Chilena, creación y crítica*.

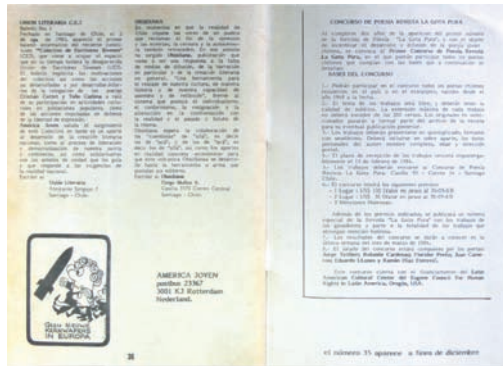


Figura 5. N° 34 (1983). A la izquierda, sección de intercambios.
A la derecha, difusión de concurso de poesía

Palabras finales

Situado en el afuera, el exiliado es despojado del conjunto colectivo al cual perteneció. Como señala Agamben (1996), los derechos humanos son garantizados en relación con una nación y un Estado que los asegura. De allí que el exilio expulsa al sujeto de su red de apoyo, abandonándolo a la exterioridad como artificio de un sistema represivo que tiene por función anular una subjetividad compartida. En el caso de los artistas e intelectuales que tuvieron una amplia participación en el proyecto de la vía chilena al socialismo que llevó a cabo la Unidad Popular, significó que las prácticas culturales fueron profundamente intervenidas y el exilio constituyó un modo de desarticular el cuerpo social y los modelos simbólicos, que son el campo propio de la cultura. De allí que no es casual que, junto con la clase política, los trabajadores de la cultura –artistas, escritores, académicos e investigadores– vieran brutalmente intervenidos sus espacios de colaboración, concentrados principalmente en universidades y en organismos estatales. La producción cultural en el exilio emerge de la necesidad de restablecer pactos, reflexionar sobre las pérdidas, socializar esperanzas y fracasos que significaron el quiebre democrático y el establecimiento de

un nuevo modelo nacional neoliberal cuyo motor es el individualismo y la competencia. *América Joven* es relevante precisamente por construir lazos profundos con la creación literaria del afuera, tanto del exilio interno y del expulsado geográficamente del modelo neoliberal naciente.

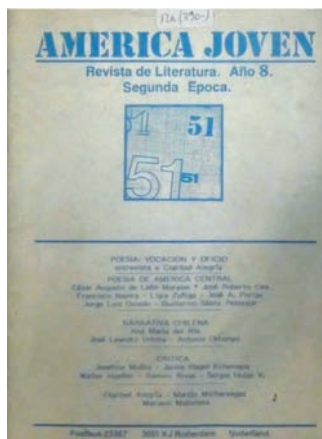


Figura 6. Portada del último número

Al igual que el exilio, la revista va modificando sus intereses y ya desde su Segunda Época comienza una etapa de decantación y madurez, definiéndose a partir de allí ya no como revista cultural, sino propiamente literaria. Sin abandonar su ímpetu jovial de una búsqueda impulsiva a nuevas narrativas de Chile, paulatinamente va moviéndose hacia un ímpetu continental, con entrevistas y artículos de escritores consagrados de las letras latinoamericanas como Jorge Edwards, Isabel Allende, Juan Goytisolo, Mario Benedetti, Esther Tusquets, Mario Vargas Llosa, Manuel Puig, por nombrar algunos. Sus últimos números estuvieron compuestos por antologías de poesía argentina, un dossier sobre el escritor y pintor uruguayo Joaquín Torres García, y su último número 51, de julio-diciembre de 1987/enero-marzo 1988, dedicado a la poesía de América Central.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1996). "Política del exilio", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 26-27: 41-52.
- Aguirre A, Estela y Sonia Chamorro (2008). "*L: memoria gráfica del exilio chileno: 1973-1989*", Santiago: Ocho Libros.
- Alegría, Fernando (1985). "Literatura y cambios sociales en América Latina", *América Joven*, 5: 6-11.
- Alvarado Cornejo, Marina (2015). *Revistas culturales chilenas del siglo XIX (1842-1894): Historia de un proceso discontinuo*, Santiago: Ediciones UCSH.
- Barros Camargo, María Lucía de (2003). "Sobre revistas, periódicos e qualis tais", *Travessia*, 40: 21-36.
- Beigel, Fernanda (2003). "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana", *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, 8: 105-15.
- Berchenko, Pablo (1996). "Una revista de difusión cultural de la diáspora *Literatura chilena en el exilio - literatura chilena creación y crítica*, 1977-1990", *America*, 15: 347-57.
- Bianchi, Soledad (1983). "Apuntes iniciales acerca de los desafíos de la redemocratización en lo cultural", *América Joven*, 4: 28-34.
- (1995). *La memoria: Modelo para armar*, Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- (2005). "Por las ramas de *Araucaria de Chile*", *Revista de Crítica Cultural*, 31: 16-17.
- Carreño, Rubí (2009). "El exilio de la crítica chilena: aportes para una nueva agenda literaria", *Anales de Literatura Chilena*, 10: 129-44.
- Cassigoli, Rossana (2016). *El exilio como síntoma. Literatura y fuentes*, Santiago: Ediciones Metales Pesados.
- Crespo, Regina (2010). *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*, México: Ediciones Eón.
- Cuadra, Álvaro (1984). "Una página en blanco, por escribir", *América Joven*, 38: 5.
- Devés Valdés, Eduardo (1983). "Movimiento Popular y Cultura", *América Joven*, 35: 5-8.
- (2007). *Redes intelectuales en América Latina. Hacia la*

- constitución de una comunidad intelectual*, Santiago: Instituto de Estudios Avanzados.
- Díaz Eterovic, Ramón (1985). “Todavía escribimos, una muestra de Literatura y algo más”, *América Joven*, 44: 37-38.
- Eloy, Horacio (2014). *Revistas y publicaciones literarias en dictadura (1973-1990)*, Santiago: Diez Ediciones.
- García, Yvette Marcela (2013). “El trabajo militante del exilio chileno en Francia: Contextualización, descripción, micro-medios de comunicación y sus impactos”, *Izquierdas*, 17: 81-92.
- Gerbaudo, Analía (2013). “Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de *Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias*”, *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1: 18-31.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Guevara, Alejandra y Jorge Montealegre (1984). “Sobre Encuentros”, *América Joven*, 40: 3-8.
- Heinsohn, Juan (1984a). “Apuntes para una editorial”, *América Joven*, 36: 2-4.
- (1984b). “Editorial”, *América Joven*, 38: 3-4.
- (1984c). “Editorial”, *América Joven*, 37: 2-4.
- Herrera, Martha Cecilia y Carol Pertuz Bedoya (2015). “Entre linternas viajeras y barcos de papel: las revistas del exilio chileno y su lugar en la configuración de subjetividades” en: Claudia Luz Piedrahita Echandía, Álvaro Díaz Gómez y Pablo Vommaro (eds.), *Pensamientos críticos contemporáneos: Análisis desde Latinoamérica*, Bogotá: CLACSO.
- Norambuena, Carmen (2008). “El exilio chileno: río profundo de la cultura iberoamericana”, *Sociohistórica: Cuadernos del CISH*, 23-24: 163-95.
- Orellana, Carlos (2001). “Revista a las revistas chilenas del exilio (1973-1990)”, <http://chile.exilio.free.fr>
- Perelli, Carina y Juan Rial Roade (1986). *De mitos y memorias políticas: la represión, el miedo y después*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Peris Blanes, Jaume (2009). “Combatientes de un nuevo cuño: supervivencia y comunidad en los primeros testimonios del exilio”, *Universum*, 1: 144-61.

- Pozo, José del (2004). "Los chilenos en el exterior: ¿De la emigración y el exilio a la diáspora? El caso de Montréal", *Revue européenne des migrations internationales*, 20: 75-95.
- Richard, Nelly (1986). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*, Melbourne: Art & Text.
- ___ (1990). "Estéticas de la oblicuidad", *Revista de Crítica Cultural*, 1: 6-8.
- Rocca, Pablo (2004). "Por qué, para qué una revista (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)", *Hispanamérica*, 33: 3-19.
- Rogers, Geraldine (2019). "Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición" en Geraldine Rogers y Verónica Delgado (eds.), *Revistas, archivo y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- Ruíz Castillo, Roberto (1984). "La cultura popular como base de la Cultura Revolucionaria", *América Joven*, 36: 7-15.
- s/a. (1985). *América Joven*, 42: 11.
- Sarlo, Beatriz (1992). "Intelectuales y revistas: razones de una práctica", *América. Cahiers du CRICCAL, Le discours culturel dans les revues latino-américaines de 1940 à 1970*: 9-16.
- Volantines, Arturo (1985). "...Escritores del 73 en el norte de Chile", *América Joven*, 44: 38.

Quiénes escriben

Gloria Chicote es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora de Literatura Española de la Universidad Nacional de La Plata e Investigadora Superior del CONICET en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), donde se desempeña como directora. Se especializa en literatura popular iberoamericana y sus relaciones con los circuitos letrados. Entre sus últimos libros se encuentran *Romancero* (2012), *Redes intelectuales en América Latina: los universos letrado y popular en la primera mitad del siglo XX* (editora, 2014) y *Transiciones inciertas: archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina* (Barbara Göbel y Gloria Chicote, eds., 2018).

Verónica Delgado es investigadora del IdIHCS (UNLP-CO-NICET) y Profesora de Metodología de la Investigación Literaria de la FAHCE. Sus investigaciones se focalizan en revistas literarias y culturales argentinas. Fue becaria del DAAD en el Instituto Iberoamericano de Berlín. Coordinó el equipo de producción editorial de la revista *Orbis Tertius* (2013-2019). Entre sus publicaciones se cuentan *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913* (2010), *Revista La Nota (Antología 1915-1917)* (2010), *La Vida Literaria de Samuel Glusberg. La revista de un editor (1928-1932)* (2020).

Federico Gerhardt es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, con una tesis sobre Max Aub. Es profesor de Literatura española en la UNLP e investigador del CONICET. Es director de *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas* y coordinador de producción editorial de la Biblioteca Orbis Tertius (UNLP). Actualmente investiga literatura y crítica literaria en revistas y editoriales de españoles en la Argentina. Ha integrado proyectos nacionales e internacionales sobre las relaciones culturales entre España y América, la historia de la edición, y las relaciones entre literatura y prensa, temas en torno a los cuales ha dictado conferencias y seminarios, y ha publicado trabajos en libros y en revistas especializados, del país y del extranjero.

Frederico de Mello Brandão Tavares es profesor de la Universidad Federal de Ouro Preto (Brasil). Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad del Valle del Río de los Sinos y Magíster en Comunicación Social por la Universidad Federal de Minas Gerais. Ha realizado una estancia posdoctoral (2019-2020) en la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente es uno de los coordinadores del Grupo de Trabajo “Estudios de Periodismo” de la Asociación Nacional de Programas de Posgrado en Comunicación de Brasil (COMPÓS). Su tesis de doctorado ganó el Premio Nacional “Adelmo Genro Filho” de Investigación en Periodismo de la Asociación Brasileña de Investigadores en Periodismo. Es uno de los editores de *Mídia, tempo e interações sociais: conceitos em circulação* (2020) y *A revista e seu jornalismo* (2013).

Irma Elizabeth Gómez es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Es Doctora en Literatura hispánica por el Colegio de México y docente universitaria. Lleva adelante los proyectos “Prensa y representaciones autobiográficas en la prensa mexicana del siglo XX” e “Historia de la prensa en México como espacio de construcción de los géneros literarios a mediados del siglo XX”. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas sobre las relaciones entre prensa y literatura, así como el volumen *Umbrales literarios: prácticas autorreflexivas y construcción del género crónica en la prensa mexicana (1820-1900)* (UNAM, 2021). Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de su país.

Víctor Gonnet es becario del CONICET y doctorando en Letras por la Universidad Nacional de la Plata con un proyecto de tesis sobre publicaciones periódicas argentinas de los años 1960-1970, con la dirección de Margarita Merbilháa y Verónica Delgado, en el Centro de Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Participa de los proyectos de investigación “Las publicaciones periódicas como contextos formativos de la literatura argentina en el Siglo XX”, a cargo de Geraldine Rogers, y “El archivo como

política de lectura. Reformulaciones teóricas y metodológicas en América Latina”, a cargo de Graciela Goldchluk.

Alejandra Mailhe es Doctora en Letras por la UNLP, Investigadora Independiente del CONICET y Profesora titular de “Historia de las ideas sociales de Argentina y América Latina” y “Pensamiento luso-brasileño” en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, Argentina. Entre otros trabajos, 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 *Archivos de psiquiatría y criminología: Concepciones de la alteridad social y del sujeto femenino* (2016), y de las compilaciones *Pensar al otro / pensar la nación* (La Plata, Al Margen, 2011) y *Pensar Portugal* (2008, en coedición con Emir Reitano). Desde hace unos años, estudia concepciones del mestizaje y del indigenismo en Argentina, Perú, Brasil y México, entre las décadas de 1910 y 1950.

Diego Peller (Buenos Aires, 1975). Crítico y ensayista, especializado en teoría literaria y literatura argentina contemporánea. Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se ha desempeñado como docente de Semiología, Literatura Europea del Siglo XIX, Literatura Argentina y Teoría y Análisis Literario. En 2010 prologó la reedición de *Conciencia y Estructura* de Oscar Masotta (Editorial Eterna Cadencia). En 2016 publicó el libro *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta* (Editorial Santiago Arcos). Ha colaborado con artículos de crítica literaria en distintas revistas especializadas del país y del extranjero. Integra el comité editorial de la revista *Otra Parte* desde el año 2006.

Margarita Pierini es doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Docente e investigadora en la Universidad Nacional de Quilmes. Ha coordinado proyectos de investigación sobre la novela popular de los años 1920-1930; sobre escritoras latinoamericanas; sobre el campo editorial argentino del siglo XX. Entre sus publicaciones: *14 escritoras latinoamericanas del siglo XX*, Ediciones Maia, 2014; *Doce cuentos*

para leer en el tranvía. Una antología de La novela semanal (estudio preliminar y selección, 2009); La Novela Semanal (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2004.

Geraldine Rogers es Profesora de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de La Plata e Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas (CONICET). Coordina junto a Verónica Delgado el Programa *Publicaciones periódicas y literatura* en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales <http://idihcs.fahce.unlp.edu.ar/pplit/> y dirige la colección de libros de acceso abierto Biblioteca Orbis Tertius. Es autora del libro *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX* (UNLP, 2008) y de varias compilaciones sobre publicaciones periódicas. Entre sus últimos trabajos se cuentan “Jorge Luis Borges in Argentina” (Oxford Research Encyclopedia of Literature, London/N. York 2018) y el libro *Raúl G. Tuñón, poesía y reportaje* (UNAM, 2020).

Verónica Stedile Luna es Doctora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Se desempeña como becaria postdoctoral de CONICET y docente de Metodología de la Investigación Literaria en la misma Universidad. Es coautora y coordinadora del libro *Estado de feria permanente. La experiencia de las editoriales independientes en Argentina, 2001-2020*. Ha publicado capítulos de libro, artículos y reseñas en revistas científicas y de divulgación. Integra proyectos de investigación sobre teoría literaria, edición y publicaciones periódicas; actualmente integra además el programa de investigación internacional “Publicaciones periódicas y literatura”, coordinado por Verónica Delgado y Geraldine Rogers. También se desempeña como editora en EME Editorial.

Antonia Viu es Doctora en Literatura Chilena y Latinoamericana de la Universidad de Chile y Master in Arts de Washington University en St. Louis. Profesora titular y Directora del Departamento de Literatura de la Universidad Adolfo Ibáñez, su investigación actual se centra en culturas lectoras, nuevos materialismos,

cultura impresa y revistas latinoamericanas. Autora de *Materialidades de lo impreso. Revistas Latinoamericanas 1910-1950* (Metales Pesados, 2019), *Imaginar el pasado, decir el presente. La novela histórica chilena (1985-2003)* (Ril, 2007) y coeditora de diversos libros entre los que destacan: *Lenguajes y materialidades. Trayectorias cruzadas* (Santiago: Ril, 2020). *Rastros y Gestos de las emociones, desbordes disciplinarios* (Cuarto Propio, 2018) y *Escrituras a ras de suelo. Crónica latinoamericana del siglo XX* (Ediciones Universidad Finis Terrae, 2014).

César Zamorano Díaz es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Valparaíso, M.A. y PhD. en Hispanic Languages and Literatures por la Universidad de Pittsburgh. Ha fundado y dirige *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* y es Editor en jefe de *Palimpsesto. Revista Científica de Estudios Sociales Iberoamericanos*. Es miembro de la *Red de Literatura y Derechos Humanos (LaReD)*. Ha realizado estudios de postdoctorado en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente es Investigador responsable del proyecto CONICYT titulado “Chile peregrino: revistas literarias y culturales en el exilio chileno”. Ha publicado varios artículos sobre revistas literarias y culturales chilenas. En 2018 publicó el libro *Escrituras en tránsito. Revistas y redes culturales en América Latina* en Editorial Cuarto Propio.

Exposiciones en el tiempo aloja el diálogo de investigaciones actuales en torno a diarios, revistas y otras formas de circulación periódica. Desde Argentina abre la interlocución al contexto latinoamericano, por la evidencia de una trama compartida y por el deseo de contribuir a pensar nuestros objetos culturales y problemas comunes.

Dos términos -exposición y temporalidad- atraviesan la diversidad de los impresos, anudándose mutuamente: los diarios y la revistas construyen su temporalidad en función de lo que exhiben periódicamente. Dispositivos que dan a ver y dan a leer de manera periódica, implican un *tiempo de vida* en primera instancia efímero, y una frecuencia cíclica de edición. Su temporalidad abarca no solo a los sujetos históricos y a las ideas o estrategias inherentes a los proyectos de los que forman parte, sino que atañe también a su materialidad, en la que diversas temporalidades coexisten. Aunque la *actualidad* de una revista supone la capacidad para dar oído e intervenir en las conversaciones *de su tiempo*, se proyecta muchas veces más allá de la cronología fechada en que sus ejemplares salen a la calle. Afectadas por las dimensiones de una materialidad y una temporalidad complejas, las publicaciones periódicas son exposiciones impresas abiertas al tiempo histórico.

Verónica Delgado y Geraldine Rogers



• KATATAY •
EDICIONES
DIGITALES